

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Cuerpos, culturas y libertad:
Las protagonistas de Najat El Hachmi entre patriarcado y emancipación

verfasst von | submitted by

Klara Exenberger BEd

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 199 509 529 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach
Französisch Unterrichtsfach Spanisch

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Teresa Hiergeist

Índice

1	Introducción	1
2	Marco teórico	2
2.1	La performatividad del género (Judith Butler).....	2
2.2	La identidad como negociación: hibridez y diferencia cultural	6
2.3	Identidades migratorias en la literatura amazigh-catalana	7
2.4	Autobiografía y autoficción.....	10
3	Identidades híbridas: entre cultura de origen y la sociedad de acogida.....	12
3.1	Experiencias migratorias y conflictos identitarios	12
3.2	La relación entre madre e hija como expresión de la fragmentación cultural.....	24
3.3	Cuerpo, control y resistencia.....	33
4	Estructuras patriarcales en la familia, la cultura de origen y las relaciones de pareja.....	42
4.1	Dinámicas familiares en contextos patriarcales	42
4.2	La construcción performativa de la feminidad en la cultura de origen	54
4.3	La relación de pareja elegida entre subversión y reproducción patriarcal	62
5	Procesos de emancipación.....	67
5.1	Sexualidad, deseo y autodeterminación corporal.....	67
5.2	La amistad femenina como espacio de reconocimiento, solidaridad y resistencia	75
5.3	Educación, lengua y escritura.....	81
5.4	El precio de la libertad: Separación y autodefinición.....	87
6	Conclusión.....	95
7	Bibliografía	99
8	Abstract	103

1 Introducción

En las novelas *El último patriarca*, *La hija extranjera* y *El lunes nos querrán*, la autora marroquí-española Najat El Hachmi narra historias de protagonistas que se encuentran en procesos de búsqueda identitaria y emancipación en contextos marcados por la migración y las estructuras patriarcales. Las protagonistas se mueven entre dos culturas que influyen en ellas de distintas maneras, imponiendo normas y expectativas que provocan conflictos internos.

Se han seleccionado estas tres novelas porque, a pesar de abordar un trasfondo temático común, cada una presenta dinámicas familiares y constelaciones de personajes diferentes, lo que permite analizar cómo los procesos de emancipación y sus implicaciones se articulan en diferentes contextos.

Los textos de El Hachmi se han analizado con frecuencia en relación con la hibridez, la pertenencia cultural y los rasgos autobiográficos o autoficcionales. Autores como Ricci, Vidal Claramonte, Leibbrandt, Pomar-Amer y Moszczyńska-Dürst abordan, desde distintas perspectivas, cuestiones vinculadas con estos temas y con la posición de sujetos situados “entre dos mundos”. Algunos de estos estudios remiten explícitamente a Homi K. Bhabha, mientras que otros trabajan con conceptos afines, como la hibridez, la dislocación cultural, la transnacionalidad o la negociación identitaria.

Este trabajo se inscribe en dicha línea de investigación y propone una lectura conjunta de las tres novelas seleccionadas, centrada especialmente en la relación entre hibridez cultural, normas patriarcales y procesos de emancipación. Para ello, se combina el marco de Bhabha con la teoría de la performatividad de género de Judith Butler, que permite analizar la construcción, reproducción y posible subversión de las normas de género impuestas a las protagonistas.

Con el fin de examinar cómo se narran los aspectos mencionados, se llevará a cabo un análisis literario cercano al texto y fundamentado en la teoría, teniendo en cuenta categorías narratológicas, especialmente en relación con la perspectiva narrativa, la estructura y la configuración de las voces narradoras.

A partir de este planteamiento, la pregunta principal que guía este trabajo es la siguiente: *¿Cómo se emancipan las protagonistas en las novelas de Najat El Hachmi frente a las experiencias migratorias, los conflictos identitarios híbridos y las estructuras*

patriarcales? Para poder responder a esta pregunta de manera adecuada, resulta necesario examinar en primer lugar, cómo se representan la identidad híbrida y la pertenencia cultural como condiciones conflictivas en las novelas. A continuación, se analizará cómo las normas familiares, culturales y patriarcales influyen en la construcción performativa de la feminidad, así como en los cuerpos, las relaciones y los márgenes de acción de las protagonistas. Finalmente, se abordará el papel que desempeñan el cuerpo, la sexualidad, las relaciones afectivas, la lengua, la educación y la escritura en los respectivos procesos de emancipación de las protagonistas.

2 Marco teórico

2.1 La performatividad del género (Judith Butler)

Según Butler, no existe una categoría coherente y estable de “mujeres”. Señala que la forma en que se representa a las mujeres como “sujeto” del feminismo es en sí misma producto de una determinada representación política y lingüística (Butler 2007, 2-3). Otro problema del feminismo que plantea es que existe la suposición de que las “mujeres” tienen una identidad común:

If one “is” a woman, that is surely not all one is; the term fails to be exhaustive, not because a pregendered “person” transcends the specific paraphernalia of its gender, but because gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities. As a result, it becomes impossible to separate out “gender” from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained (Butler 2007, 4-5).

Siguiendo esta línea, critica la idea de que el género (*gender*) es simplemente el significado cultural que se le atribuye a un sexo biológico (*sex*) predeterminado. Más bien, argumenta que no solo el género, sino también el sexo en sí mismo está constituido por procesos culturales y discursivos; por lo tanto, según este razonamiento, no existe un sexo biológico predeterminado y neutral. Butler rechaza así la separación clásica entre sexo (naturaleza) y género (cultura) y argumenta que, incluso si se partiera de un orden binario estable de los géneros, esto no significaría que las construcciones culturales de “hombre” y “mujer” pudieran asignarse exclusivamente a los cuerpos de hombres y mujeres (*ibid.*, 8-10).

El género, como concepto, puede considerarse, según ella, independientemente del sexo biológico, convirtiéndose así en una construcción cultural flexible. Esto permite

interpretar “masculino” y “femenino” independientemente de la asignación biológica (*ibid.*, 8-9). No solo el género *no* es una interpretación cultural del sexo biológico, sino que es más bien el mecanismo por el cual surge lo que denominamos “sexos biológicos”, según la autora:

Gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning on a pregiven sex (a juridical conception); gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which “sexed nature” or “a natural sex” is produced and established as “prediscursive,” prior to culture, a politically neutral surface on which culture acts. [...] This production of sex as the prediscursive ought to be understood as the effect of the apparatus of cultural construction designated by gender (Butler 2007, 10).

Si, como argumenta Butler, el sexo biológico es un producto del “aparato” del género, surge la pregunta de cómo se debe redefinir el género. En sus palabras: “Is there ‘a’ gender which persons are said to *have*, or is it an essential attribute that a person is said to *be*, as implied in the question ‘What gender are you?’” (*ibid.*, 10, énfasis de Butler). Entonces, ¿el género es una construcción y, si es así, ¿cómo se construye? (*ibid.*, 11).

Butler propone entender el género como una performatividad, es decir, como una práctica repetitiva que crea identidad en lugar de expresar una identidad predeterminada: “There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results” (*ibid.*, 34).

Por lo tanto, la idea del género como esencia fija (es decir, una identidad de género interna estable que es “típicamente masculina” o “típicamente femenina”) es una invención cultural que surge del hecho de que ciertas características se regulan de tal manera que parecen corresponder a una imagen clara de “hombre” o “mujer” (*ibid.*, 33-34).

Así, el género no puede entenderse como una categoría fija o como un conjunto de características libremente elegibles, sino como el resultado de acciones y comportamientos repetidos que conforman la identidad que parecen representar:

*In this sense, gender is not a noun, but neither is it a set of free-floating attributes, for we have seen that the substantive effect of gender is performatively produced and compelled by the regulatory practices of gender coherence. Hence, within the inherited discourse of the metaphysics of substance, gender proves to be performative – that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, **gender is always a doing**, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed (Butler 2007, 34, énfasis de K. E.).*

Butler sostiene que este “*doing*” (es decir, los actos y gestos repetidos) tiene como consecuencia la impresión de una “esencia” natural, en otras palabras, de una identidad interior. Habla de que deseamos coherencia, es decir, anhelamos una identidad armoniosa y auténtica, que, sin embargo, solo surge a través de la performatividad:

According to the understanding of identification as an enacted fantasy or incorporation, however, it is clear that coherence is desired, wished for, idealized, and that this idealization is an effect of a corporeal signification. In other words, acts, gestures, and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this on the surface of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are performative in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are fabrications manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means (Butler 2007, 185, énfasis de Butler).

En *Giving an account of oneself*, la autora también argumenta que cualquier intento de autorrepresentación que aspire a la coherencia está condenado al fracaso, porque nuestra identidad es más compleja que cualquier forma de categorización con la que nos describimos: siempre queda un “excedente” que no puede expresarse con palabras. Sin embargo, este fracaso nos acerca a la verdad, ya que nos hace conscientes de que somos más que cualquier definición o atribución de identidad („If the identity we say we are cannot possibly capture us and marks immediately an excess and opacity that falls outside the categories of identity, then any effort ‘to give an account of oneself’ will have to fail in order to approach being true”) (Butler 2005, 42).

Butler subraya que la idea de esta “esencia interior” no reside en nosotros mismos, sino que, en realidad, es una construcción cultural y está marcada por la cultura, el lenguaje y las estructuras de poder: “[...] that very interiority is an effect and function of a decidedly public and social discourse, the public regulation of fantasy through the surface politics of the body, the gender border control that differentiates inner from outer, and so institutes the “integrity” of the subject” (Butler 2007, 185).

Como ejemplo de su teoría de la identidad de género performativa, ella cita el *drag* y el *cross-dressing*. Según la autora, en una performance drag se produce una disonancia entre tres dimensiones diferentes: el sexo anatómico, la identidad de género y la *performance* de género. De este modo, se cuestiona la idea de que existe una conexión natural y uniforme entre el cuerpo, los sentimientos internos de género y la expresión externa del género (Butler 2007, 187).

Así, Butler considera el drag como una subversión e incluso una burla de la teoría de una identidad de género verdadera (*ibid.*, 186). En otras palabras, cuando una performance drag imita un rol femenino, se pone de evidencia que este no es en absoluto resultado directo de la biología, sino un “espectáculo” imitado y escenificado culturalmente: “*In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself—as well as its contingency*” (*ibid.*, 187, frase completa con énfasis de Butler).

Basándose en el ejemplo de drag, Butler refuerza su tesis central, según la cual el género no es una imitación de un original, sino una “imitación sin origen”, o incluso una producción que solo parece una imitación (“[...] so gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin. To be more precise, it is a production which, in effect – that is, in its effect – postures as an imitation”) (*ibid.*, 188).

Por lo tanto, dado que el género no es un hecho estático ni la expresión de una “esencia” interna, para la autora la idea del género surge a través de actos repetidos de género. Por lo tanto, el género es una construcción que oculta continuamente su propio proceso de formación. Butler argumenta además que la acumulación de normas de género crea la ilusión de un “sexo natural” o, por ejemplo, de una “mujer real”, y que, con el tiempo, estas normas dan forma a estilos físicos que acaban pareciendo una binariedad sexual natural (*ibid.*, 190-191).

Un componente esencial de su argumento que conviene destacar una vez más es que el género no es solo una performatividad, sino que estos actos performativos se repiten: “As in other ritual social dramas, the action of gender requires a performance that is *repeated*. This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established; and it is the mundane and ritualized form of their legitimation” (Butler 2007, 191, énfasis de Butler).

Según Butler, los actos repetidos son “estilizados” y se llevan a cabo mediante acciones públicas, colectivas y marcadas por el tiempo:

[...] gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts. The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self (Butler 2007, 191).

Estos actos performativos no sirven para expresar un sujeto ya existente, sino que contribuyen estratégicamente a estabilizar el sistema binario de género, ya que es

precisamente a través de ellos que el sujeto se crea y se consolida (*ibid.*). Butler sostiene que cuando la repetición de los actos de género fracasa o se distorsiona deliberadamente, por ejemplo, mediante la parodia o la desviación consciente, se desvela la estabilidad ilusoria del género y se hace visible el género como categoría transformable y construida políticamente (*ibid.*, 192).

En otras palabras: si no existe una identidad de género original y “verdadera”, la idea de una masculinidad o feminidad auténticas es una ficción social. Esta ilusión se mantiene mediante representaciones repetidas con el fin de estabilizar el género dentro de estructuras normativas, como las patriarcales. Pero es precisamente esta performatividad la que abre la posibilidad de cuestionar, interrumpir o rediseñar el género (*ibid.*).

2.2 La identidad como negociación: hibridez y diferencia cultural

En *The Location of Culture*, Bhabha destaca la necesidad de pensar la identidad más allá de narrativas de origen fijas, ya sea en el concepto de hibridez, los “*in-between spaces*” y el “*Third Space*” (tercer espacio). En su lugar, hay que prestar atención a los momentos y espacios en los que diferentes culturas se encuentran e interactúan, ya que es en estos ámbitos donde las personas pueden crear nuevas formas de identidad y donde existe potencial para la cooperación y el conflicto. Las identidades no son, por tanto, estables, sino que surgen en el proceso, en el entremedio y en el contacto entre culturas (Bhabha 2006, 2). En una línea similar argumenta Stuart Hall, que no entiende la identidad como un estado fijo o cerrado, sino como una “producción” que se forma constantemente, nunca se completa y siempre surge dentro de la representación (Hall 1994, 26).

Sobre esta base, Bhabha desarrolla el concepto de un “nuevo internacionalismo” que surge en el contexto poscolonial, visibiliza los límites del saber occidental y da lugar a la expresión de voces frecuentemente oprimidas. No se basa, por tanto, en la noción de naciones, sino en fenómenos como la migración poscolonial, los relatos de la diáspora, los desplazamientos de comunidades indígenas o campesinas, las experiencias del exilio y las narrativas del desplazamiento forzado. Bhabha califica este movimiento como “ambulante” y “ambivalente”, ya que no es estable ni claramente definido (Bhabha 2006, 6-7). Asimismo, subraya que este “nuevo” internacionalismo no se produce mediante procesos fluidos, sino a través de rupturas y dolor, y que las culturas “nacionales” se configuran cada vez más desde la perspectiva de grupos marginados, como los que han vivido experiencias migratorias (*ibid.*, 8). Las experiencias identitarias, por tanto, son fragmentadas, híbridas y no lineales.

Este concepto está estrechamente relacionado con el de “tercer espacio”, que Bhabha explica en su texto *Cultural Diversity and Cultural Differences* como el lugar simbólico donde surge el significado cultural. Según el autor, el significado nunca es fijo ni unívoco, sino que se negocia en el momento de la articulación (*enunciación*), en el campo de tensión entre lenguaje, poder, tiempo y posición (Bhabha 1994, 208). El tercer espacio es, por tanto, el lugar teórico en el que se manifiesta culturalmente lo que Bhabha describe como “nuevo internacionalismo”. Este espacio conlleva ambivalencia y destruye la idea de que la cultura sea un reflejo claro de una identidad colectiva:

The intervention of the Third Space, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is continuously revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People (Bhabha 1994, 208).

Bhabha subraya que el tercer espacio es un lugar donde puede surgir algo nuevo a través de la hibridación cultural: “*The process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognisable, a new area of negotiation of meaning and representation*” (Rutherford 1990, 211). También señala, en este sentido, la relevancia política de su concepto de hibridez: “[...] *[T]he notion of hybridity [...] is about the fact that in any particular political struggle, new sites are always being opened up [...]*” (*ibid.*, 216).

2.3 Identidades migratorias en la literatura amazigh-catalana

“La migración global del presente conduce a la hibridez, biografías transnacionales e identidades negociadas” (Leibrandt 2016, 18). También Vidal Claramonte subraya que la literatura transnacional aborda cuestiones sociales, el tema de la identidad, la diversidad y las diferencias culturales (Vidal Claramonte 2021, 52-53). Habla de “[...] autores de todos los continentes que han sufrido en su propia biografía la experiencia de la dislocación cultural fruto de la dislocación espacial, y que experimentan físicamente la sensación de estar entre dos mundos, entre dos lenguas, entre dos culturas, constantemente desplazados” (*ibid.*, 53).

Leibrandt destaca que en los relatos literarios de la migración “[s]urge una lucha para el individuo entre la cultura antigua y la nueva, entre el propio pasado y presente que lleva por tanto a una nueva construcción de la identidad” (Leibrandt 2016, 18). Por lo tanto, esta dinámica compleja también se observa en la literatura amazigh-catalana.

Para contextualizar este proceso literario, conviene echar un breve vistazo al movimiento migratorio real que la sustenta. El número de personas de nacionalidad marroquí que residen en España ha aumentado de forma continua: según el *Instituto Nacional de Estadística*, a principios de 2008 vivían en España unas 660.147 personas marroquíes; a principios de 2025 ya eran 968.999 (Instituto Nacional de Estadística (INE) 2025). Ellos constituyen así el grupo más numeroso de personas migrantes. Según el Observatorio Permanente de la Inmigración, en el año 2024 se concedieron 190.057 documentos de residencia a personas de nacionalidad marroquí – solo por detrás de Ucrania, con 221.469, y por delante de Venezuela, con 187.515 y Colombia, con 117.211. El 43 % de las personas marroquíes a quienes se les concedió documentación de residencia eran mujeres, y la edad media se situaba en 29 años (mujeres y hombres). Cabe destacar especialmente que la mayoría de estos documentos fueron concedidos en Cataluña (Observatorio Permanente de la Inmigración 2025), es decir, en la región donde se sitúan muchos de los textos literarios marroquíes-españoles —y, por supuesto, todos los que se analizan en este trabajo.

Estas cifras remiten a una realidad migratoria que se refleja en la literatura. Pomar-Amer no considera casual la fuerte presencia de literatura diáspórica en Cataluña. Por un lado, señala el alto número de migrantes marroquíes en la región; por otro, destaca el significado simbólico de Cataluña como un espacio aparentemente inclusivo —en el sentido, por ejemplo, de la famosa afirmación de Jordi Pujol¹, según la cual cualquiera que viva y trabaje en Cataluña puede ser catalán, si así lo desea. Sin embargo, a pesar de este lema, lo que se considera catalán (blanco, cristiano o laico, catalanohablante) sigue jerarquizándose (Pomar-Amer 2014, 37). El autor subraya que muchas obras que abordan la migración marroquí a España persiguen dos objetivos centrales: por un lado, visibilizar las dificultades y adversidades que experimentaron los migrantes marroquíes antes, durante y después de su proceso migratorio, y denunciar las injusticias; por otro lado, pretenden dar voz a los propios migrantes y así contrarrestar las representaciones que los muestran como sujetos subalternos. Sin embargo, esto no siempre ocurre, ya que en ocasiones la voz de las personas migrantes sigue siendo dirigida por otra persona (*ibid.*, 34).

¹ presidente del Gobierno de Cataluña desde 1980 hasta 2003

Autoras y autores como Najat El Hachmi, Laila Karrouch y Saïd El Kadaoui emigraron ellos mismos siendo niñas y niños desde la región del Rif², en el noreste de Marruecos, a Cataluña, y escriben sobre sus vivencias o, al menos, las incorporan en sus textos. Al haber experimentado e interiorizado el cruce fronterizo, Pomar-Amer los considera representantes de una nueva corriente de escritores diaspóricos que se diferencian de las representaciones anteriores de la inmigración (*ibid.*).

Ricci destaca que “[c]on Laila Karrouch, Najat El Hachmi y Saïd El Kadaoui, se consolida el proceso de peregrinaje literario e ideológico hacia el Norte [...]” y que “[s]erá con las autobiografías de Karrouch, El Hachmi y El Kadaoui cuando se consolida en España una tradición autobiográfica de autores periféricos/subalternos que cuentan sus experiencias trashumantes de manera fehaciente, rehuendo de las imágenes petrificadas que han hecho autores españoles sobre “los otros/as” que llegan allende el Mediterráneo [...]” (Ricci 2011, 80).

Aunque los autores escriben en catalán, en sus textos queda claro que no basta con dominar perfectamente la lengua para ser considerado “suficientemente catalán”. Contrariamente a la idea de que la lengua es la clave principal para pertenecer a la sociedad catalana, aquí se hace visible el verdadero papel que desempeñan el color de piel y la religión (Pomar-Amer 2014, 49). Así, las experiencias de racismo, exclusión y el ser tratado como “otro” ocupan un lugar central en los textos. Pomar-Amer hace aquí referencia al concepto de Bhabha de “almost the same, but not quite” (*ibid.*).

Najat El Hachmi aborda especialmente este aspecto en su primera publicación del año 2004, considerada un texto autobiográfico, *Yo también soy catalana (Jo també sóc catalana)*. En este ensayo reflexiona sobre la etiqueta de “eterna inmigrante” y de “la otra catalana” que se le ha impuesto y de la que no logra desprenderse, y contra la cual se rebela (Gronemann 2021, 57).

Su primera novela, por la cual recibió el prestigioso Premio Ramon Llull de literatura catalana, es una de las tres obras analizadas aquí: *El último patriarca (L'últim patriarca)* (2008). La segunda obra tratada en esta tesis, *La hija extranjera (La filla estrangera)*, se publicó en 2015 y es su tercera novela. Por ella recibió el Premio Sant Joan de narrativa.

² La población indígena de la región del Rif, en el noreste de Marruecos, es la población amazigh (imazighen), a la que también se suele denominar “bereberes”. En Marruecos representan alrededor del 45% de la población, y su mayor concentración se encuentra en el Rif. Sus lenguas – entre ellas el tarifit, el tamazight y el tashelhit – pertenecen a la familia lingüística afroasiática (El Aissati 2005, 60-61).

El lunes nos querrán apareció en el año 2021 y fue galardonada con el Premio Nadal 2021. A diferencia de sus obras anteriores, que escribió en catalán y fueron traducidas al castellano, esta novela la escribió de forma paralela en ambos idiomas y explicó, durante la entrega del Premio Nadal 2021, que no existía una única versión original, sino dos: “He simultaneado los dos originales en catalán y castellano: soy trilingüe desde los ocho años” (Geli 2021).

2.4 Autobiografía y autoficción

Martine Leibovici retoma en su ensayo *Le “Verstehen” narratif du transfuge* el enfoque del *insider/outsider* y lo vincula con el concepto de *transfuge* —una figura que cruza fronteras sociales, culturales o geográficas y se encuentra de manera permanente en un estado de “entremedio”. Con ello, muestra cómo la identidad híbrida no solo constituye una posición social, sino también una práctica narrativa, y argumenta que esta experiencia fronteriza se expresa con frecuencia a través de la escritura autobiográfica: “[...] le geste autobiographique, c’est-à-dire l’entreprise qui consiste à reconstituer son propre parcours par écrit dans un livre qu’on cherche à publier, est précisément le medium qu’empruntent très souvent les transfuges — parias, étrangers, colonisés...[...]

” (Leibovici 2011, 93). Aunque no inventa el término, le otorga un significado dentro de la teoría literaria: el *transfuge* desarrolla una “comprensión narrativa” de su propia situación.

L’écriture fait advenir ce que Paul Ricoeur appelle un “Verstehen narratif”³; une compréhension propre à la narration. Tout en mettant en jeu une part de fiction, la narration recompose l’expérience vécue et décrypte l’horizon constitué par les relations humaines où elle a pris sens (Leibovici 2011, 94).

Leibovici señala que el autor o la autora de una autobiografía sigue siendo únicamente el autor/la autora del texto, incluso cuando escribe sobre su propia vida. Siempre existe una brecha entre el yo dentro del relato (aunque sea el propio autor) y el narrador que escribe el texto (*ibid.*, 96). Según la autora, los textos autobiográficos escritos desde un contexto de *transfuges* no se presentan nunca como un *Bildungsroman* en el que el protagonista alcanza finalmente un proceso de autodescubrimiento tras haber superado todos los conflictos que marcaron su trayectoria, sino que las incertidumbres y el malestar persisten (*ibid.*, 97, véase también Moszczyńska-Dürst 2022, 2). Desde esta perspectiva, el interés de estas narraciones no reside en la superación definitiva del conflicto, sino en la

³ Ricoeur 1991, citado en Leibovici (2011, 94).

representación de identidades que permanecen en tensión entre distintos espacios de pertenencia.

En un proceso de hibridismo genérico, desde finales del siglo XIX se produce una fusión entre la novela y la autobiografía (Arfuch 2002, citado en Casas 2022, 11) en la que la novela adopta elementos como la primera persona como voz narrativa, el tono introspectivo y la ruptura con las estructuras narrativas clásicas, mientras que la autobiografía se apropia de técnicas literarias propias de la novela e incorpora elementos ficticios. La autoficción, a su vez, es producto de la evolución de la autobiografía (Casas 2022, 11). Sin embargo, la autoficción no intenta “abarcara una existencia, sino subrayar momentos significativos del pasado” y “[s]uele incorporar por ello estructuras secuenciales y condensar las coordenadas temporales” (*ibid.*, 12). A partir de estas observaciones, puede entenderse que en la autoficción no se trata de una descripción estable del yo, sino de una reflexión y confrontación con el propio yo. Además, según Casas, el autor se presenta de forma ficcionalizada, lo que invita a reflexionar sobre la fuente del texto y sobre la cuestión de la autoría, sin ofrecer una respuesta definitiva (Casas 2022, 13-14).

Molero de la Iglesia distingue entre tres tipos de relatos autobiográficos: en primer lugar, los relatos de vida con una finalidad puramente informativa; en segundo lugar, el relato autobiográfico con una elaboración artística, en el que lo vivido se transforma literariamente. Y en tercer lugar, la autoficción, en la que – como también lo describe Casas – el autor aparece como personaje, pero lo narrado se ficcionaliza de forma consciente (Molero de la Iglesia 2000, 533-534). Aunque estas formas narrativas parten de experiencias vinculadas al sujeto que escribe, difieren en el modo en que articulan la relación entre realidad y ficción.

En relación a esta discusión, como se ha mencionado con anterioridad, el primer ensayo de El Hachmi, *Yo también soy catalana*, se considera un texto autobiográfico (véase, por ejemplo, Pomar-Amer 2014 y Codina Solà 2012), mientras que sus novelas posteriores no se consideran autobiográficas, si bien presentan elementos autoficcionales. Moszczyńska-Dürst habla de autoficción en las obras analizadas en este trabajo, ya que se trata de un “ambiguous pact⁴” con los lectores, y no de un “autobiographical pact⁵”. Es

⁴ Moszczyńska-Dürst se refiere aquí al concepto de “ambiguous pact” de Manuel Alberca (Moszczyńska-Dürst 2022, 3).

⁵ Este concepto fue acuñado por Philippe Lejeune (Moszczyńska-Dürst 2022, 3).

decir, que los lectores nunca saben con certeza si los hechos ocurrieron realmente o no (Moszczyńska-Dürst 2022, 3).

Los textos autobiográficos y autoficcionales pueden desempeñar un cierto papel y generar un impacto en la construcción de sentido y en la comprensión de determinadas experiencias sociales. Pomar-Amer habla, en relación con el ensayo *Yo también soy catalana* de Najat El Hachmi, de “political interventions intending to contribute to build a better society” (Pomar-Amer 2014, 52). También Ricci habla de “un proceso terapéutico”, mediante el cual se elabora el proceso de adaptación de los protagonistas (Ricci 2011, 80).

Moszczyńska-Dürst señala en su análisis de *El lunes nos querrán* la función política y feminista del texto. Con ello se muestra que los textos autoficcionales logran representar eficazmente historias de vida que anteriormente no eran fácilmente narrables. A través del ejemplo de la obra analizada, se puede observar que el arte y la política están estrechamente vinculados, es decir, que la estética puede tener un efecto político y que la política a menudo posee un componente estético y narrativo (Moszczyńska-Dürst 2022, 10).

3 Identidades híbridas: entre cultura de origen y la sociedad de acogida

3.1 Experiencias migratorias y conflictos identitarios

Ahora que se han abordado los conceptos teóricos de la hibridez en la construcción de la identidad y su relevancia en la literatura migratoria, conviene analizar cómo El Hachmi representa los conflictos internos que surgen a raíz de las experiencias migratorias de las protagonistas.

En *La hija extranjera*, se describe todo lo vivido y sentido a través de una narradora autodiegética, la protagonista sin nombre. Esta narra y reflexiona sobre su vida cotidiana y su mundo emocional con un tono muy introspectivo que en algunos pasajes se acerca al monólogo interior. Aunque el relato se desarrolla en gran medida desde la inmediatez del presente narrativo, este se ve interrumpido por recuerdos y escenas del pasado que permiten reconstruir fragmentariamente la infancia, la juventud y el paso a la edad adulta de la protagonista. Por lo tanto, la narración no es cronológica de principio a fin, sino que tiene una estructura parcialmente analéptica y conduce hacia el momento en que, a través

de un proceso de emancipación, la protagonista llega a un punto de ruptura y se libera de lo que le impide vivir su vida de forma autodeterminada. En su conjunto, las secuencias están enlazadas de forma teleológica, de modo que la acción se orienta hacia el momento mencionado de empoderamiento personal. Gracias a la focalización interna constante, el mundo narrado permanece completamente ligado a la experiencia subjetiva de la narradora en primera persona. Este estilo narrativo se relaciona así con la lógica de la autoficción, en la que la fragmentación, el recuerdo y la negociación de la identidad asumen funciones centrales, como se expone en la sección teórica correspondiente.

La caracterización de la protagonista se realiza en pasajes significativos a través del *showing*: su mundo emocional (su conflicto interior), su impronta cultural y su búsqueda de autodeterminación se establecen en gran medida a través de sus acciones, impresiones sensoriales y reflexiones, más que a través de comentarios explícitos de la narradora. Esto se manifiesta de forma especialmente clara en la obra en los segmentos en los que se describe el sentido del olfato como desencadenante de recuerdos, sentimientos y anhelos intensos. Así, la narradora describe en una secuencia cómo su madre prepara *chebbakia* (un dulce tradicional marroquí) y lo que le evoca su olor:

Mi madre cocina chebbakia y a mí se me inunda la nariz con el aroma de los ingredientes de la masa. El agua azahar tiene una capacidad de penetración que me domina sin remedio. Aspiro su aroma hasta que siento cómo ese estremecimiento en el fondo de las fosas nasales llega al cerebro y me hace enloquecer. La canela, la noto más seca, más en la lengua, como si cuando la oliera se me fuera a la garganta y no a la cabeza. El anís, en cambio, se extiende por todo mi cuerpo con su aroma suave pero persistente. Incluso el imperceptible olor del sésamo tostado y molido me llega y me hace salivar. Todo me hace salivar, todo me excita, casi soy capaz de tener un orgasmo con estos aromas. Una exageración, por supuesto. Muchas veces me pregunto si puede ser que tenga histeria sensorial (LHE⁶, 96).

En términos narratológicos, se aprecia aquí una distancia mínima: el lector tiene acceso inmediato a las impresiones sensoriales. Al explicar con precisión cómo y, sobre todo, en qué parte del cuerpo percibe cada ingrediente, se subraya la intensidad de la experiencia sensorial. Por lo tanto, el momento se alarga desde el punto de vista narrativo, ya que la descripción de la sensación es más larga que el simple acto de oler el dulce.

La teoría de Judith Butler, según la cual la identidad se construye a través de prácticas físicamente arraigadas y socialmente codificadas (Butler 2007, 185), resulta relevante para la escena que se analiza aquí: la importancia de la manifestación física del olor, tan

⁶ En adelante, las referencias a *La hija extranjera* se indicarán con la abreviatura LHE.

familiar para ella debido a su cultura de origen, muestra que la memoria y la pertenencia no son solo racionales, sino también corporales. Esto pone de manifiesto que, a pesar de su aspiración a vivir de forma autónoma y dejar atrás algunos aspectos de su cultura de origen, la narradora no puede desprenderse fácilmente de su pasado, que sigue vivo y arraigado en ella. Su reacción al olor es tan intensa que le “*hace enloquecer*” y casi podría tener un orgasmo, una metáfora extrema que refleja el grado de sobrecogimiento físico que inunda todos los sentidos a través de olores codificados culturalmente. Desde la perspectiva del cronotopo, la escena se construye sobre todo a partir de sensaciones y emociones: el olor provoca una suspensión temporal y espacial; físicamente, la protagonista está en el pequeño apartamento que comparte con su madre, pero emocional y sensorialmente se encuentra en un mundo marcado por sus orígenes.

Además, el olor de la *chebbakia* es algo que une a la madre y a la hija: la hija se pregunta hasta qué punto su madre se siente abrumada por él: “¿Sentirá mi madre lo mismo? ¿Le provocan tantas sensaciones como a mí los aromas de las especias y los perfumes que usamos para elaborar las pastas, o soy solo yo la que sufre este trastorno?” (LHE, 96). A partir de estas preguntas introspectivas, queda claro que la reacción sensorial podría ser una experiencia compartida con su madre, pero no se lo pregunta y, por lo tanto, se convierte en una experiencia aislante para ella, que incluso considera un trastorno, algo que no está bien en ella. Se siente desbordada por el olor, invadida por un “hambre incontrolable, un hambre más de los sentidos que del estómago, un hambre de saborear, de notar la presencia física de los alimentos perfumados en la lengua, en toda la boca, en el paladar, en la garganta, en el velo del paladar, tan sensible que siento que podría comer con las fosas nasales” (LHE, 97-98).

Esta hambre incontrolable es aquí algo más que una simple necesidad: supone una exigencia excesiva, una sobrecarga. También puede interpretarse como una metáfora para el deseo de pertenencia y arraigo. Sin embargo, la protagonista no se permite seguir este impulso: percibe el peligro de perder el control y huye, metafórica y literalmente, de la situación.

Noto cómo la sangre me recorre la boca, la nariz, toda la cara, y me digo que no puede ser; no puede ser que, después de tantos meses siendo tan estricta con la comida, de haber vivido a base de verdura [...] ahora me desmelene y me coma estas bombas de calorías. Se me hace tan insoportable la tentación que decido dejar a mi madre con su trajín y le digo que necesito salir un momento. Ni siquiera tiene tiempo de preguntarme nada porque yo ya he salido corriendo con todas mis fuerzas (LHE, 98).

Con esta abrupta huida de la tentación, percibida como un peligro por la protagonista, se rompe bruscamente la escena, que se había alargado narrativamente. La contradicción entre, por un lado, la intensa reacción sensual al olor de los dulces y el deseo que este despierta y, por otro, el plan de adelgazar encarna aquí el conflicto interno que surge de la hibridación cultural: el cuerpo se convierte en escenario de este conflicto, “recorrido” por la sangre y la excitación. El uso del verbo *desmelenarse* pone de manifiesto la ruptura con el deseo de control. La mentalidad dietética muestra la influencia de la sociedad de acogida. El escape literal adquiere aquí un doble significado: por un lado, remite a la autodisciplina relacionada con la dieta; por otro, se trata de una huida de la “zona de peligro”, tanto en el sentido de las “bombas de calorías” como en el de un estado de excepción sensorial excesivo.

En esta escena puede reconocerse el concepto de Bhabha del *tercer espacio* en la medida en que la experiencia corporal del olor y la reacción emocional asociada funcionan como puntos de intersección entre las culturas de origen y de acogida. La negociación identitaria que Bhabha sitúa en este espacio teórico se manifiesta aquí en la respuesta física de la protagonista: las sensaciones contradictorias no pueden conciliarse entre sí, sino que desembocan en rechazo y huida.

El sentido del olfato también marca la ruptura entre la cultura de origen y la de acogida en otra escena, concretamente cuando la protagonista es invitada a un “Fórum Intercultural”. La hija del alcalde le pide que participe, pues, en su opinión, es un ejemplo de integración exitosa. Cuando el imán, único otro representante de la comunidad migratoria invitado, toma la palabra, la protagonista percibe el olor de sus dedos con los que ha preparado el almuerzo: huele a sardinas, ajo, cilantro, especias y lejía, con la que se ha lavado las manos. También aquí el olor desencadena una intensa reacción emocional: “Todos esos olores se me han ido impregnando en la piel, y cuando el imán habla me siento más marroquí que nunca porque, de hecho, no hay olor más característico de nuestras mujeres que esa mezcla” (LHE, 125).

La sensación de sentirse “*más marroquí que nunca*” contrasta claramente con el papel que se le atribuye en el evento, es decir, el de figura simbólica de una inmigrante integrada con éxito. Esta antítesis vuelve a poner de relieve la hibridación de la identidad migratoria. La imagen que se proyecta desde fuera – por ejemplo, por la hija del alcalde u otros participantes en el foro – no coincide con los sentimientos ambivalentes de la protagonista. Esta discrepancia también se hace visible en un encuentro casual en el foro:

una antigua empleada del instituto la felicita, pero ella no sabe muy bien por qué. Cuando le preguntan qué hará después de terminar la escuela, no dice que está trabajando para ganar dinero para su inminente boda con su primo y que solo lo hace por el bien de su madre. En su lugar, inventa una excusa, porque “[t]odo eso serían evidencias de mi falta de integración en unos valores que no son los nuestros: más individualismo, más mirar por uno mismo, inaceptable renunciar a lo que se quiere para hacer el bien a los demás” (LHE, 122-123).

Esta escena visibiliza la tensión entre el deseo interno de la protagonista de vivir de forma autodeterminada y la concepción normativa que tiene la sociedad de acogida sobre la integración. Lo que desde fuera se interpreta como emancipación y éxito, en realidad entra en contradicción con su vivencia cotidiana, en la que sigue profundamente ligada a obligaciones familiares y culturales. Parece que, desde la perspectiva de la sociedad de acogida, una integración “exitosa” solo sería posible si esta fuera acompañada, al mismo tiempo, de una desintegración de la propia cultura. Así lo confirman también Montaner Bueno y Encabo Fernández: “Esto se debe fundamentalmente a que los habitantes de la cultura de acogida solo admitirían a los extranjeros en caso de que estos asimilaran totalmente los patrones y normas que ellos siguen” (Montaner Bueno y Encabo Fernández 2016, 160). Los autores subrayan que estas posturas evidencian intolerancia y falta de respeto, ya que ignoran y no aceptan las diferencias entre las personas (*ibid.*). Una posible solución a la situación sería la promoción de la interculturalidad, que, sin embargo, suele faltar: “[...] no hay una comunicación intercultural real entre todos los habitantes que las componen, sino que la relación entre el grupo cultural autóctono y los diferentes grupos culturales que proceden de la inmigración viene condicionada por la falta de reconocimiento de identidad, derechos y oportunidades de desarrollo para estos últimos” (*ibid.*, 161). Esta falta de comunicación, así como la falta de confianza, la constatan también los autores en la sociedad de acogida de la ciudad ficticia de La Plana en la obra, ya que en el Fórum Intercultural tampoco se trata realmente de un diálogo constructivo, sino más bien de la presentación de quejas contra los inmigrantes marroquíes (*ibid.*, 170-171).

En la novela, la respuesta del imán a las quejas y acusaciones por parte de los representantes de la sociedad de acogida muestra que la protagonista, también aquí, vuelve a encontrarse entre dos aguas: por un lado, ha sido invitada para servir a los

organizadores del foro como ejemplo de éxito, y, por otro, el imán la instrumentaliza igualmente como la “buena” inmigrante:

Se expresa correctamente en la lengua de los asistentes y explica que entiende el malestar que provocan sus “conciudadanos”, pero que generalizar no es positivo para nadie. [...] Hay de todo, dice, mirad si no a esta chica, que nos hace sentir orgullosos de ser lo que somos. Ella también es parte de nuestra comunidad... Y veo que me señala directamente a mí con la mano, y que todo el mundo se gira para mirarme (LHE, 124).

La afirmación del imán de que la protagonista haría sentir orgullosa a la comunidad marroquí por su aparente integración exitosa resulta especialmente significativa, ya que a lo largo de la obra se nos transmite más bien que su asimilación a los valores y costumbres de la sociedad de acogida es percibida de forma negativa dentro de esa misma comunidad. Esta ambivalencia refuerza la sensación de cierta hipocresía con la que actúan aquí ambas partes, dejando a la protagonista en medio. Ella decide centrarse en lo que le habían comunicado que sería el objetivo del foro: los problemas reales de los marroquíes. Explica lo difícil y largo que es conseguir los papeles necesarios, que alquilar una vivienda resulta casi imposible debido a prejuicios racistas y que a las mujeres marroquíes les gustaría asistir a más cursos de lectura y escritura, pero que solo podrían hacerlo si existieran ofertas diferenciadas por género. La respuesta del alcalde es desalentadora: subraya que, en cuanto a los papeles y los alquileres, el ayuntamiento tiene las manos atadas y que cursos exclusivamente para mujeres no serían en ningún caso posibles, “porque eso choca directamente contra nuestros valores culturales; para nosotros es imprescindible que hombres y mujeres vivan en igualdad de condiciones, y no podemos renunciar a este rasgo fundamental de nuestra manera de entender el mundo” (LHE, 126).

Aquí se confirma de nuevo la problemática descrita por Montaner Bueno y Encabo Fernández en torno a una concepción unilateral de la integración por parte de la sociedad de acogida, que también en este caso exige la asimilación de los “otros” en lugar de entablar un verdadero diálogo y atender sus preocupaciones y problemas. La elección léxica del alcalde (“*nuestros valores culturales*”) enfatiza una aparente apertura al mundo que, sin embargo, se revela como una retórica instrumentalizada con la que se excluye una verdadera diversidad. Esto se hace aún más evidente cuando la hija del alcalde se acerca a la protagonista para preguntarle si le gustaría convertirse en la nueva mediadora entre los inmigrantes marroquíes y la administración municipal. La mediadora anterior fue despedida después de que, tras su boda, comenzara a llevar el pañuelo, algo que, según la administración municipal, no era aceptable en el ayuntamiento.

En este contexto, cabe preguntarse hasta qué punto la sociedad de acogida podría incluso obstaculizar la emancipación y si la igualdad de género, presentada como emblema de una verdadera integración de las marroquíes, podría convertirse en un impedimento para ello. Aunque la protagonista aspira a liberarse de las condiciones sexistas que parecen predeterminedar su vida, es lo suficientemente pragmática como para comprender que siempre es necesario llegar a compromisos para responder tanto a las culturas como a los sistemas de valores de ambas partes. Cuando finalmente acepta el trabajo de mediadora, ella misma tiene que hacer cosas que considera injustas para los inmigrantes marroquíes. Así, se describe una escena en la que debe mostrar a una mujer marroquí dónde debe llevar a sus hijos para coger el autobús escolar, ya que han sido escolarizados en un centro situado muy lejos de su domicilio. Se debe a que el ayuntamiento quiere evitar la formación de “guetos” marroquíes, aunque esto no se le comunica a la madre afectada.

Como señalan Montaner Bueno y Encabo Fernández, el puesto de mediadora fue creado para aplicar, dentro de la comunidad marroquí, medidas que la población autóctona nunca aceptaría (Montaner Bueno y Encabo Fernández 2016, 172). La mujer está desesperada y no entiende por qué sus hijos no pueden ir simplemente a la escuela de al lado, mientras que la protagonista se siente culpable: “Llego a casa agotada, con la sensación de haber hecho algo sucio o, como mínimo, injusto” (LHE, 190). La escena muestra cómo la protagonista, en su papel aparentemente “neutral” de mediadora – teóricamente destinado a tender puentes culturales – es instrumentalizada para llevar a cabo actos discriminatorios. Narrativamente, este conflicto se manifiesta, por un lado, en la descripción del sufrimiento de la madre (“ella no paraba de sollozar” (*ibid.*)) y, por otro, en la representación de las emociones íntimas de la protagonista (“con la sensación de haber hecho algo sucio” (*ibid.*)).

La problemática de una integración definida de forma asimétrica aparece no solo en contextos políticos o institucionales, como el Fórum Intercultural o la función de la mediadora, sino también en las interacciones cotidianas entre personas. Esto se hace especialmente evidente en una escena de *El lunes nos querrán*, en la que la protagonista recibe un premio de su instituto por un relato breve que ha escrito. Sin embargo, las reacciones, salvo las de algunos profesores, no reconocen su talento como escritora, sino que resultan en parte racistas e inapropiadas, tanto por parte española como por parte marroquí.

Luego hubo reacciones que nada tenían que ver con el texto. Algunos interpretaron que mi logro era una prueba de mi integración en la sociedad; otros me dieron palmaditas en la espalda y se asombraron de que alguien como yo hubiera podido escribir un relato como ese. [...] También los moros pensaban cosas parecidas. Mi padre me alertaba sobre el peligro de creerme una de “ellos”, incluso si te tratan un poco bien siempre van a considerar que eras de fuera (LU⁷, 149).

También esta protagonista, tras su primer éxito literario, es invitada a conversaciones públicas, mesas redondas y debates cuyo objetivo es mostrar a la sociedad que “los otros” (LU, 150) también son “personas normales” (*ibid.*). De nuevo, la protagonista es instrumentalizada, esta vez para satisfacer un deseo voyerista de “exotismo”:

No me invitaban para hablar del relato que había escrito ni de libros, que era lo que más me gustaba, sino que en todas partes me pedían lo mismo: cuéntanos tu historia. ¿De dónde eres? ¿Cómo es tu país? ¿Hay semáforos? Toda mi historia estaba en el barrio, pero el público quería algo más exótico, no quería saber nada de una pobreza tan cercana, les fascinaba más la que venía del desierto (LU, 150).

Más adelante en la trama, cuando la protagonista ya ha publicado su propio primer libro, vuelve a ser utilizada como superficie de proyección de lo que la gente quiere oír de ella o ver en ella: «[...] de repente era como si yo fuera la culpable del machismo del mundo musulmán, como si no tuviera derecho a reflexionar sobre feminismo porque había nacido en el machismo» (LU, 260). Asimismo, y en contraste con el discurso, ampliamente difundido en ciertos sectores de que la integración solo es posible si se adopta la lengua mayoritaria de la sociedad de acogida, la protagonista se encuentra también con personas que la critican porque su hijo no habla la lengua de sus padres procedentes de Marruecos:

Cuando la gente se daba cuenta de que no le hablaba en la lengua de mi madre se sentían decepcionados y me decían: qué pena perder una lengua, y yo no me atrevía a contarles que para conservar la lengua me hubiera tenido que quedar en el barrio bien tapada (LU, 261).

Aunque en este momento de la narración la protagonista ya ha superado muchos obstáculos y ha alcanzado una posición que la sociedad de acogida podría interpretar como signo de integración, no se le concede, sin embargo, la libertad de hablar de lo que realmente le importa:

Tal y como había pasado cuando iba al instituto, nadie me preguntaba sobre los asuntos de los que realmente quería hablar. Que entonces no era más que el deseo, el deseo que nos impulsa a vivir, a la libertad, a disfrutar de la propia existencia, porque hacía años que había comprendido que no había otra. Que no había ningún paraíso esperándonos después de la muerte, que debíamos aprovechar las rosas de la vida antes de que se marchitaran, que tantas concesiones y tantas renunciaciones no nos habían

⁷ En adelante, las referencias a *El lunes nos querrán* se indicarán con la abreviatura LU.

aportado nada. Lo único que me interesaba en ese momento era gozar de la libertad que tanto me había costado conquistar. Pero sobre eso nadie quería oír una sola palabra, querían religión, exotismo, política internacional. Todo menos deseo (LU, 263-264).

Estas escenas ilustran que la protagonista no solo tiene que emanciparse de las normas y expectativas familiares, religiosas y culturales, sino que también debe defenderse de las expectativas sociales y las asignaciones simbólicas de roles que le impone la sociedad de acogida. La instrumentalización repetida de su persona para fines sociales (voz auténtica del islam, “buena” inmigrante, etc.) impide a su vez un diálogo honesto, intercultural y feminista emancipador. En algunos casos, incluso se le niega la competencia para abordar estos temas debido a su origen. Así, se evidencia que la emancipación en el contexto de la hibridez cultural está inevitablemente vinculada a ambivalencias y a diferentes pretensiones de interpretación y de apropiación del discurso. También aquí se hace visible el *tercer espacio*: la protagonista no está plenamente situada, percibida ni tomada en serio ni en la cultura de origen ni en la de acogida. Incluso se le impone una identidad performativa: debe hablar sobre el islam y justificarse por el machismo presente en su cultura de origen. Ella intenta subvertir este papel asignado queriendo hablar de “libertad”, “deseo” y “la propia existencia”, pero no es escuchada, ya que esto no se ajusta al rol que se espera de ella. Estas palabras se oponen a los términos que se quiere oír de su boca: “religión”, “exotismo”, “política internacional”. La focalización interna de la narradora autodiegética permite también en esta obra que los lectores reflexionen más allá de la historia sobre este tema, de plena actualidad, y explota así las posibilidades de impacto que ofrece la autoficción. Esto se confirma especialmente en la crítica recurrente de Najat El Hachmi, en la vida real, al discurso español sobre la integración:

La condescendencia paternalista resulta mucho más difícil de desactivar. Quienes se creen mejores que los trogloditas primarios, pero no se sonrojan cuando nos infantilizan, nos folclorizan, nos exotizan, alaban las diferencias que nos presuponen, nos encierran en una esencia de bondad y deciden por nosotros cómo tenemos que ser otros e incluso cómo tenemos que ser antirracistas. Y cuando intentas describirles su racismo se indignan ante lo que consideran una acusación injusta en una actitud que acaba siendo alienante (El Hachmi 2020, énfasis de El Hachmi).

La crítica de El Hachmi a esta comprensión hipócrita y deshonesto de una tolerancia falsa, que en realidad es una forma encubierta de racismo, queda clara en las reacciones al éxito literario de la protagonista. Así, en una de las presentaciones de su libro, una mujer le pregunta por su elección de ropa y le dice:

[...] que si no tenía problemas por llevar una camiseta tan escotada, si mi religión me lo permitía. Porque una cosa es quitarte el pañuelo, algo que a ella le parecía muy bien, y otra ir tan atrevida. [...] A la mujer, que no era musulmana, le pareció que al imán, allí presente, podría parecerle ofensivo mi modo de vestir (LU, 264).

La manera en que la mujer formula su desaprobación no como una crítica directa, sino como una supuesta muestra de preocupación, se revela como una forma sutil de control y de racismo. Aunque ella misma no profese la religión, aparenta preocuparse por los sentimientos religiosos de otros – en este caso, del imán – y así traspasa el límite entre una verdadera sensibilidad cultural y una actitud paternalista que pone en entredicho la autodeterminación de la protagonista. Esta doble moral y la absurdidad de la aparente consideración de la mujer se hacen aún más evidentes, ya que el propio imán no protesta, sino que también objetiva sexualmente a la protagonista: “Pero él no se quejó. Cuando me hablaba no conseguí que me mirara a los ojos. No por pudor, como él mismo decía que había que hacer por respeto a las mujeres, sino porque tenía la vista fija en mi escote” (LU, 264).

De este modo, la escena se rompe irónicamente, lo que refuerza la crítica a esta forma de “tolerancia” hipócrita. El cuerpo femenino vuelve aquí a convertirse en superficie de proyección para el control y la disciplina. La protagonista utiliza su cuerpo como expresión de libertad, al vestirse por fin como quiere, pero su cuerpo sigue siendo objeto de miradas y valoraciones ajenas.

Además del racismo estructural y encubierto, las protagonistas de las tres obras se enfrentan con regularidad al racismo cotidiano, especialmente en los ámbitos laboral y de la vivienda. Así, la protagonista de *La hija extranjera* no puede llevar a su madre a las visitas de pisos: “No puedo llevar a mi madre conmigo porque al verla entrar con su pañuelo, los que quieren alquilar el piso suelen cambiar de opinión” (LHE, 94). Otra experiencia que ella califica de humillante se produce cuando quiere solicitar un puesto como dependienta en Benetton, “[...] una marca de ropa que se promociona con gente de todos los colores, de todas las razas” (LHE, 66). Por ello, piensa que, con su “piel de color oliva, claramente extranjera”, encajaría perfectamente en este lugar (LHE, 67). Sin embargo, la reacción de la dependienta al recibir su solicitud revela la discrepancia entre el mensaje publicitario de Benetton y la realidad vivida: “[...] me miró de arriba abajo: ¿Tú? Como si aquella posibilidad, la de que yo trabajase allí, fuera lo más improbable e inverosímil que hubiera oído nunca” (*ibid.*). La escena está narrada de forma breve, pero resulta eficaz: aparece insertada en el flujo de la trama, como un recuerdo fragmentario

mientras la protagonista está en la oficina de empleo buscando trabajo. Tal como se ha expuesto sobre la literatura transnacional, de este modo no solo se aborda el tan comentado “estar entre dos mundos” (*in-between*), sino también la exclusión concreta y cotidiana a la que se ven expuestas las figuras migrantes. Estas experiencias diarias de las protagonistas, a menudo poco espectaculares, pero igualmente decisivas, se transmiten narrativamente mediante el uso del recuerdo fragmentario y de la focalización interna. El racismo en la escena de Benetton no se nombra explícitamente, sino que se muestra a través de la reacción de los personajes, lo que permite al lector percibir la injusticia de forma inmediata.

Otro aspecto central en la construcción identitaria de las protagonistas es el regreso al país de origen, Marruecos. Aquí, el concepto de “patria” se contrapone a una sensación de extrañeza, como describe la protagonista en *El último patriarca*: “Todo me era familiar y a la vez desconocido” (EUP⁸, 252). En la confrontación con la antigua patria surgen así nuevos conflictos o se intensifican los ya existentes, lo que hace aún más visible la fragmentación de la identidad cultural. Este fenómeno puede observarse en las tres obras, aunque los vínculos con el país de origen son diferentes: en *El último patriarca*, el relato abarca la infancia de la protagonista en Marruecos, así como la emigración a España, su infancia y juventud allí, hasta su emancipación como joven adulta de su familia (véase los capítulos 4 y 5); en *El lunes nos querrán*, en cambio, la familia de la protagonista nunca viaja a Marruecos porque el padre había roto relaciones con su familia allí, por lo que la cuestión de sus raíces no resulta tan sencilla de responder para la protagonista: “Por eso, cuando a mí me hablaban de mi origen no sabía muy bien a qué se referían. Para mí el origen era ese barrio de pisos pequeños, el bochorno en verano que me hacía sudar incluso a medianoche, cuando seguía leyendo para estar fuera de allí” (LU, 59). Aunque esta protagonista no conoce realmente Marruecos, el país de origen determina en gran medida su vida. Para ella, sin embargo, su hogar es su barrio en una ciudad periférica de Barcelona, y aunque este se encuentra en España, ella no tiene las mismas libertades que muchas de sus compañeras de clase procedentes de la misma ciudad española. Además, mantiene también con este lugar una relación ambivalente, ya que intenta escapar de él, aquí de forma imaginaria a través de la lectura, como se analizará más adelante con mayor detalle.

⁸ En adelante, las referencias a *El último patriarca* se indicarán con la abreviatura EUP.

La trama de *La hija extranjera* transcurre igualmente desde el principio en Cataluña. No obstante, la protagonista mantiene un contacto más directo con su país de origen y viaja allí, especialmente en preparación para su matrimonio con su primo Driss. De regreso en Marruecos, debe comportarse de manera diferente que en España, entre otras razones porque su conducta repercute en la valoración social de su madre:

Lo espera todo el mundo y estas semanas de vacaciones serán semanas de disimular, de ser discreta y prudente, de recordar todas las normas que debe seguir una buena chica. De demostrar que mi madre, aun sola y en el extranjero, no ha consentido que me pierda, que me salga del camino. Yo me miro en este espejo pequeño [...] y no sé ver en él a alguien que no sea yo misma, la que lee a filósofos alemanes y novelas y piensa en una lengua que los que ahora me rodean ni han oído ni oirán nunca” (LHE, 40).

Para la protagonista, dos mundos chocan aquí: la mirada al espejo se convierte en símbolo de la división interior. Espacialmente, ella está en Marruecos, pero ya no se reconoce como parte de ese mundo; en su lugar, ve en sí misma a la joven que piensa en un idioma distinto y que nunca formará parte de la vida de sus familiares.

Al mirarme al espejo me veo lejos de aquí, yo sigo siendo la misma y por eso no me adapto, no me integro en la vida cotidiana del lugar por mucha qandura y muchos pañuelos que me ponga. Y, en cambio, esta familia es la mía y me quieren y me tratan como la más importante de sus invitadas (LHE, 41).

En este fragmento se acentúa la ambivalencia: aunque exteriormente – vestida con ropa tradicional y pañuelo – se adapta a su entorno, permanece la sensación de extrañeza. Asimismo, a pesar de la cálida acogida de la familia local, en la protagonista persiste la impresión de no pertenecer del todo a ese lugar. Esta tensión entre la familiaridad y la cercanía afectiva, por un lado, y la distancia social y cultural, por otro, refleja la condición contradictoria propia de una identidad marcada por la hibridez.

Como muestran las escenas analizadas, las protagonistas de las tres obras se mueven en un constante campo de tensión entre la cultura de origen y la cultura de acogida, atravesado por su experiencia migratoria. Su pertenencia cultural permanece ambivalente y la construcción de su identidad, fragmentada. Gracias a la instancia narrativa autodiegética con focalización interna, el lector accede de forma íntima al mundo interior de las protagonistas, lo que permite una comprensión emocional de sus vivencias. A través de las sensaciones corporales se percibe aún más el desgarró narrado. Esta tensión narrada refleja la noción de *transfuges* descrita por Leibovici (véase el capítulo 2.4): una identidad híbrida que se sitúa en un espacio intermedio no solo en el plano social, sino también en

el narrativo, donde la fragmentación, la alternancia de recuerdos y la perspectiva subjetiva reproducen en la forma del relato la misma ambivalencia que viven las protagonistas.

3.2 La relación entre madre e hija como expresión de la fragmentación cultural

El carácter híbrido de la construcción identitaria y, sobre todo, el conflicto derivado del espacio intermedio en el que se encuentran las protagonistas se manifiesta en *La hija extranjera* a través de la relación entre madre e hija, como ya han analizado varios autores, entre ellos Bourland Ross (2018). Este capítulo analiza dicha relación como un espacio de tensión afectiva, cultural y lingüística, en el que se cruzan el deseo de cercanía con la madre, la necesidad de emancipación y la fragmentación interna de la protagonista.

A lo largo de la trama se va revelando progresivamente el carácter de la madre de la protagonista. Desde el inicio de la narración, la unidad familiar está compuesta únicamente por madre e hija, y no es hasta más adelante, cuando la hija se casa con su primo, que se descubre que el padre abandonó a ambas varios años atrás. A medida que avanza la historia, se hace evidente el profundo afecto que la hija siente por su madre, aunque entre ambas no hay muestras de afecto (“Mi madre y yo no nos besamos nunca” (LHE, 18)). Sin embargo, la relación entre ellas está permeada por el conflicto interno de la hija, que busca emanciparse; es decir, vivir su vida según sus propios criterios y no según lo que le imponen la cultura y la religión: casarse con su primo para convertirse en lo que se considera una “buena esposa”. La tensión entre el amor hacia la madre y el deseo de autodeterminación no solo se evidencia en los acontecimientos y estados emocionales descritos, sino también en la estructura de la obra: esta comienza con el intento de la hija de abandonar a escondidas a su madre mientras duerme, pero finalmente no se atreve y regresa a casa sin que ella se entere. Termina, en cambio, con un verdadero acto de emancipación, en el que la hija abandona realmente a su madre y comienza una nueva vida en Barcelona (véase el capítulo 5.4). Este arco narrativo – del intento frustrado de huida al abandono definitivo – revela un proceso de negociación identitaria en el que el vínculo afectivo con la madre y las exigencias culturales se hallan en constante tensión. Así también lo constata Bourland Ross:

The protagonist's history with her single mother, their situation as Moroccan immigrants in Spain, and the often alluded-to religious background of the two women (and later the protagonist's husband) combine to illustrate how history, culture, and power interact to define the identity of the narrator (Bourland Ross 2018, 353-354).

A través del primer intento de dejar atrás a la madre e irse a vivir sola, se revelan las emociones ambivalentes de la protagonista en su proceso de pensamiento que finalmente la conduce a regresar a casa:

En este caso, justo encima del puente me asedió la estúpida idea de que, al planificar la huida de casa, de casa de mi madre, había cometido un gran error, un error imperdonable: había puesto en el pan la misma levadura de siempre, no había reducido la cantidad teniendo en cuenta que no volvería jamás a casa. Cuando tenemos que estar más horas fuera, ponemos menos para que la masa fermente más despacio, pero esta mañana yo había hecho como siempre, como si tuviera que volver a casa a mediodía. En esta espiral, me iba culpando de ese descuido, un descuido estúpido que haría que mi madre, al llegar a media tarde de trabajar, se encontrase con que la masa se había salido de la artesa (LHE, 25).

La espiral de pensamientos en la que cae la protagonista durante su huida revela varios aspectos: por un lado, pone de manifiesto la relación de complicidad que mantienen madre e hija al vivir juntas en un país ajeno a sus orígenes, con rutinas cotidianas significativas como la preparación del pan por la mañana. Por otro lado, aunque la protagonista reconoce que su preocupación por la posibilidad de que la masa pudiera derramarse es “*estúpida*” en el conjunto de las cosas – pues su desaparición sería evidentemente mucho más grave que la pérdida de una porción de masa –, lo califica de “*error imperdonable*”. A primera vista, la preocupación por la masa que se desborda parece una excusa para no dar el gran y temido paso de marcharse. Pero también cabe preguntarse hasta qué punto la escena imaginada, en la que la madre encuentra la masa así, funciona como metáfora del momento en que la madre llega a casa y descubre la ausencia de su hija, y que será precisamente eso lo “*imperdonable*”. Este reflejo testimonia el amor que la hija siente por su madre y basta para que finalmente abandone su plan y regrese a casa.

Bourland Ross subraya que “the narrator constructs her own identity through the stories of her past, mixed with those of her mother’s origins” (Bourland Ross 2018, 353) y hace referencia en este contexto a Stuart Hall y al intento de imponer una “*coherencia imaginaria*” sobre experiencias migratorias fragmentadas (Hall 1990, 224, citado en Bourland Ross 2018, 353).

Esto coincide con lo planteado en el marco teórico sobre el concepto que desarrolla Butler acerca del deseo de coherencia identitaria, que conduce a una performatividad a través de “corporeal signs and other discursive means” (Butler 2007, 185, véase capítulo 2.1), aunque dicha coherencia resulta inalcanzable (Butler 2005, 42).

La imposibilidad de una descripción coherente de la identidad se aprecia tanto en la escena descrita como en toda la relación entre madre e hija: el deseo de facilitarle la vida a la madre y, por ello, someterse a las expectativas y obligaciones cultural-religiosas codificadas, se enfrenta constantemente a la propia concepción de la libertad y del deseo. A su vez, la madre está influida por una normatividad performativa marcada cultural y genéricamente —aspecto que se analizará con más detalle en el capítulo 4 de este trabajo. Por ello, siempre ha intentado preparar a su hija para su papel de esposa y ama de casa:

El objetivo de esa educación ha sido siempre el mismo: que cuando me case, cuando esté en casa “de otros”, no puedan tener nunca ni una sola queja de mí, que no puedan decir que no soy lo bastante mujer, que soy una malcriada. Si mis futuros suegros hablan bien de mí será como si hablasen bien de ella (LHE, 43).

Por esa razón, la hija decide sacrificar sus propios deseos y conciliar con los de la madre. A pesar de esta decisión, hay una escena en la que la protagonista se imagina con esperanza que su madre podría adaptarse a su vida y no al revés. Cuando ambas viajan a Barcelona para arreglar los papeles de residencia, la hija sueña con vivir allí junto a su madre en el anonimato, de manera autónoma y sin el juicio ni el control del entorno cultural de origen.

Me pregunto: ¿Y por qué no? ¿Por qué no podemos vivir aquí, hacer lo que nos parezca y no tener que dar explicaciones a nadie? No tenerme que casar con nadie, ni seguir el camino que se supone que tengo trazado por un mandato más colectivo que divino” (LHE, 114).

Esta escena interrumpe el flujo cronológico de la narración: por un instante se produce una breve salida del presente narrado hacia una visión utópica. La protagonista se deja llevar por un optimismo fugaz e imagina cómo podría ser la vida en común allí.

Podría enseñarle a leer y así, algún día, después de muchos esfuerzos y mucha práctica, podría llegar a leer los libros que a mí me han marcado y por fin entendería mi mundo y vería que, en realidad, no es tan diferente del suyo (LHE, 115).

A través de la enumeración de las cosas que son importantes para la narradora se hace visible su deseo de llevar a la madre a ese mundo – un mundo que normalmente no puede compartir con ella, que la separa de su madre y por el cual, en última instancia, tendrá que abandonarla. El contraste entre esta proyección y el desarrollo real produce una ironía dramática: el lector sabe que esta esperanza no se cumplirá.

Este pasaje permite apreciar un paralelismo autoficcional con la propia vida de El Hachmi. En una entrevista le preguntaron si sus padres habían leído sus primeros textos

literarios (cuando aún estaba en el instituto). Ella respondió: “Mi madre no pudo porque es analfabeta. Si me leyera, creo que entendería bien lo que cuento y se identificaría con ello” (Ruiz Mantilla 2021). Del mismo modo, la protagonista imagina que su madre podría llegar a entenderla si lograra acceder precisamente a aquello que las separa, lo que sugiere una conexión entre la experiencia vital de la autora y la representación narrativa de la protagonista.

El ensueño de la protagonista se quiebra bruscamente y todo atisbo de optimismo se ve sofocado en el momento en que se da cuenta de que ni siquiera sabe cómo podría compartir estos sueños con su madre:

Estoy a punto de decirle: dejemos los papeles, olvidémonos de la Delegación del Gobierno, vayamos a pasear por estas calles amplias donde no nos conoce nadie y disfrutemos de la suerte de estar aquí. Solo de ponerme a pensarlo, yo misma freno en seco mi optimismo: ni siquiera sabría cómo explicarle todo eso en su lengua, no tengo la capacidad expresiva que tienen las mujeres de nuestro pueblo de origen, no sé transmitir maravilla o admiración, ni desazón o duda. No me hará falta buscar palabras. Cuando detengo mis pensamientos porque no sería capaz de dar con la traducción adecuada, la miro y descubro agobiada, perdida. Para ello los ruidos, los grandes edificios y estas calles están fuera de la proporción que le resulta cómoda, no puede ser como ella es. A mi madre la gran ciudad le desdibuja los contornos y hace que pierda por un momento su presencia regia. Me pregunta, ¿hacia dónde? ¿Tú sabes hacia dónde tenemos que ir? ¿Por qué no lo preguntas? (LHE, 115-116).

La alegría y el entusiasmo de la protagonista ceden ante la constatación de que no sabe cómo transmitirlos. La falta de vocabulario, especialmente en campos léxicos cargados de emociones como “maravilla”, “admiración”, “desazón” y “duda”, no solo señala una carencia lingüística, sino que revela sobre todo una alienación emocional y cultural. Ello indica que la protagonista también en el ámbito lingüístico se encuentra entre dos frentes: en la lengua de origen carece de las herramientas para una comunicación diferenciada e íntima, mientras que en la lengua de la sociedad de acogida dicha intimidad con la madre no es posible.

La escena está concebida espacialmente de modo que primero se construye un espacio imaginado, caracterizado por la amplitud y el anonimato (“vayamos a pasear por estas calles amplias donde no nos conoce nadie y disfrutemos de la suerte de estar aquí”), antes de que este se transforme, por el bullicio de la gran ciudad, en un espacio de desorientación y agitación. La mirada hacia la madre, que en este entorno parece completamente perdida, marca la ruptura definitiva del segmento ensoñador y devuelve tanto a la protagonista como a la narración a la realidad. Esta ruptura está además señalada

narratológicamente, ya que el monólogo interior queda abruptamente interrumpido por el discurso directo de la madre.

Cuando madre e hija llegan al edificio gubernamental, se encuentran con una larga fila de “[g]ente de todos los colores, que hablan en todos los idiomas, vestidos de todas las maneras posibles” (LHE, 116). El estado de ánimo de la protagonista alcanza en ese momento un punto álgido de negatividad (“tengo unos cambios de humor que no son normales” (*ibid.*)), y ella trata “de encontrar una explicación hormonal a este descenso abrupto de mi estado de ánimo” (*ibid.*):

De repente es como si la ciudad me hubiera expulsado hacia sus márgenes, los márgenes que suponen esta cola infinita donde mi madre y yo esperamos pacientemente entre desconocidos con quienes seguramente tengamos más en común que con los desconocidos que pasan por la otra acera de la avenida. Los policías que, a caballo, pasan junto a nosotros para controlar que nos coloquemos bien y que nos arrimemos a la pared hacen que me sienta más aún de un lugar que no es tierra para nadie que se considere persona (LHE, 116-117).

A nivel narrativo esta escena marca la caída definitiva: tras la ruptura entre el ensueño y la realidad de la gran ciudad, el presente concreto se configura ahora explícitamente como un espacio excluyente y degradante. Los policías a caballo pueden interpretarse como una metáfora del poder que visibiliza al mismo tiempo la jerarquía física y el control institucional. No solo la protagonista se siente marginada físicamente, sino también relegada a un lugar simbólico inexistente que describe como “*tierra para nadie*”.

La metáfora de los *márgenes* puede leerse como una manifestación espacial de la barrera lingüística previamente experimentada – en ambos casos, se sitúa “fuera”. La afirmación “*es tierra para nadie que se considere persona*” resume esta experiencia en un instante de deshumanización: la ciudad, que representa al sistema y a la sociedad de acogida, se convierte en un espacio hostil e indigno, una consecuencia de la realidad migratoria.

Resumiendo, se pueden destacar dos isotopías en la escena presente que se oponen. Por un lado, la isotopía de la gran ciudad como símbolo de educación y libertad, que se refleja en los términos “*leer*”, “*pasear*”, “*calles amplias*”, “*disfrutemos*”, “*suerte*”, “*maravilla*” y “*admiración*”. Incluso “*desazón*” y “*duda*” pueden integrarse en esta isotopía en tanto forman parte de una experiencia ambivalente de la libertad. Por el contrario, aparece una isotopía que representa el control y la restricción o exclusión, con términos como “*papeles*”, “*agobiada*”, “*perdida*”, “*ruidos*”, “*grandes edificios*”, “*expulsado*”, “*márgenes*”, “*cola infinita*”, “*policía*” y “*controlar*”. Mediante la

oposición de estas isotopías, se hace accesible al lector la ambivalencia y la sensación angustiosa de la situación.

En general, la lengua en *La hija extranjera* no solamente actúa como medio de narración, sino que funciona como un motivo en la construcción de la identidad híbrida. Bourland Ross destaca que “[t]he novel stands out in its production of the cultural identity of the protagonist for three reasons: her connection to her mother, her use of language, and her embodiment of change” (Bourland Ross 2018, 354). El enfrentamiento de la protagonista con lo que ella denomina “la lengua de mi madre” comienza ya al inicio de la obra, durante el primer intento de huida. A diferencia de su madre, domina a la perfección la lengua catalana, y este conflicto se convierte, a lo largo de la narración, en un elemento recurrente de las reflexiones de la narradora. Estas reflexiones, así como las dificultades de traducción que se han analizado anteriormente, no solo articulan este enfrentamiento en el contexto de la hibridez cultural, sino que también remiten a su propia relación con la madre, como apunta Bourland Ross: “Her word choice, her lexical struggle, serve not only to question cultural difference (a teapot for coffee?) but also her own relationship to her mother. Her fluency in the mother tongue both connects her to her mother and also creates distance as she can never fully understand a language that she has only heard through her mother” (Bourland Ross 2018, 357).

En este sentido, Paatz subraya asimismo que «[e]n ‘esta lengua’, refiriéndose al catalán, se nos presenta el monólogo interior de la narradora-hija, de modo que ‘esta lengua’ también es la vía que le ofrece una propuesta identitaria alternativa a la de su lengua materna. Así, es precisamente esta noción de ‘lengua materna’, en su sentido más literal, la lengua de la madre, la que apunta en el presente caso a la escisión que se produce en la relación entre madre e hija” (Paatz 2024, 270).

Ya desde las primeras páginas, el lector obtiene una primera visión de este conflicto interno y de las reflexiones de la protagonista, según las cuales, debido a las diferencias lingüísticas, nunca llegará a formar plenamente parte del mundo de su madre:

Ha apagado el fuego y ha mezclado los dos líquidos calientes dentro de la tetera del café. Tetera no es la palabra, cafetera tampoco. Por unos instantes me he quedado colgada en esa traducción: ¿Cómo tendría que llamar a la tetera de café? Zaghlash, abarrad, tan nitidamente diferentes en nuestra-su lengua, y yo no soy capaz de encontrar la correspondencia. De repente, este desajuste léxico, tan insignificante, tan banal, me ha hecho recordar cuán lejos estoy de ella, de su mundo, de su manera de ver y entender las cosas. Por más que traduzca, por más que intente verter las palabras de una lengua a otra, nunca lo conseguiré, siempre habrá diferencias. Pese a ello, traducir continúa siendo una

distracción dulce, una forma tangible al menos, de desear llevar a cabo este acercamiento de nuestras realidades, que me ha sido útil desde que vinimos aquí (LHE, 18).

Aquí se pone de manifiesto cómo la lengua puede funcionar como puente y frontera al mismo tiempo. Por un lado, la protagonista se siente excluida del mundo de su madre. Por otro, los intentos de traducción le parecen “*dulces*” y le permiten, al menos, acercarse a la madre. La protagonista misma tampoco nació en Cataluña (madre e hija emigraron a esta región cuando esta última era niña). No obstante, no se posiciona como “solo” marroquí – a diferencia de la madre, incluso piensa en catalán y denomina la lengua de origen aquí como “*nuestra-su*” lengua. En términos de Bhabha, este “*desajuste léxico*” puede leerse como una forma de “negociación del significado y de la representación” (Rutherford 1990, 211, trad. por K. E., véase capítulo 2.2). Un objeto cotidiano aparentemente simple se convierte así en un punto de fricción entre lenguas y mundos culturales: traducir no significa solo sustituir una palabra por otra, sino tratar con posibilidades de ordenar y representar su realidad.

Mediante el monólogo interior y la articulación concreta del pensamiento se da voz al conflicto interno de la protagonista. La escena se ralentiza ligeramente por la reflexión constante de la narradora. La distancia que la hija siente respecto a su madre contrasta la falta de distancia espacial entre ambas, ya que viven juntas en un apartamento muy pequeño y afrontan la vida como una unidad estrechamente vinculada por su experiencia migratoria compartida.

En esta línea, Paatz señala que “[...] ya el título de la novela suena paradójico: la narradora autodiegética es ‘la hija extranjera’, es decir, el parentesco más cercano que se puede imaginar, el que existe entre madre e hijo/a, se concibe como experiencia de alteridad. [...] La protagonista considera el catalán adquirido en la escuela como una frontera que divide las áreas de experiencias de las dos mujeres” (Paatz 2024, 270). La paradoja se hace aún más visible en la constatación de la hija de que, si huye y vive sola en la gran ciudad, aun así, nadie la entenderá:

Y, aunque hacía años que sabía hablar con los habitantes del lugar sin problemas, vi de repente que en la ciudad donde iba a vivir, donde quería ser yo sin tener que explicarme quién era, muy probablemente nadie me entendería. Solo por eso, por ese discurso interior tan absurdo que no contrasté con nadie, decidí bajar del tren y cambiar de andén para esperar el siguiente. Para volver a casa, me decía, que en la lengua de mi madre también quiere decir morirte (LHE, 26).

El doble significado de *volver a casa* como *morirte* en la lengua de la madre configura una ambivalencia semántica que funciona aquí también como anticipación narrativa. Esto sugiere que la protagonista pagará un precio a nivel psicológico al intentar cumplir las expectativas de la madre. La estación de tren y, más concretamente, el andén, pueden considerarse como un punto de decisión simbólico. También en este monólogo interior se pone de manifiesto una de las contradicciones inherentes al tercer espacio: Aunque la protagonista domina perfectamente la lengua de la sociedad de acogida y no tendría que explicarse ante nadie, teme aun así no ser comprendida. Su identidad sigue estando atravesada por referentes culturales y lingüísticos de la cultura de origen, que no pueden trasladarse plenamente a la lengua de la sociedad de acogida.

Bourland Ross sitúa asimismo el conflicto interno de la protagonista en el campo de tensiones entre lengua y pertenencia, confirmando así la importancia de la lengua en la construcción identitaria de la protagonista:

Her association of mother with language, the mother tongue, as well as her assimilation into Catalan culture and its language, clearly illustrate the struggle that the narrator faces. Only with the mother she can inhabit the space of dual language interaction. Her grasp of the Catalan language competes with her mother tongue, echoing her desire to both separate from her mother; living in the space of Spain, and to embrace the cultural heritage that accompanies her mother's Moroccan roots. [...]

The language dualism represented in the text symbolizes the narrator's struggle to define herself within two competing cultural situations (Bourland Ross 2018, 355; 356).

Sin embargo, la lengua catalana no constituye para la protagonista únicamente una frontera entre ella y su madre, sino también una herramienta de emancipación, como se analizará con mayor detalle más adelante. Asimismo, en relación con el trasfondo autobiográfico de El Hachmi, la lengua catalana desempeña un papel central, ya que “[t]he author's choice to write the novel in Catalan conveys a clear message of belonging to the Catalan culture in which she was raised” (Bourland Ross 2018, 355).

Lo que se experimenta en la lengua como una frontera entre madre e hija encuentra un correlato corporal de la protagonista con la metáfora de la *línea imaginaria*, que se describe como una escisión interna en la vivencia de la cercanía, la intimidad y el deseo. La primera aparición de esta línea corporal simbólica coincide con la primera mención de “A”, una figura de referencia y el primer amor (platónico) de la protagonista. “A” es la persona ante la cual se abre por primera vez, pero que rechaza la intensidad de sus sentimientos. La línea marca una frontera invisible en el cuerpo y se retoma

posteriormente en la narración en el contexto del deseo —o de su represión—, la intensidad emocional, el dolor y la sensación de desgarró. A través del monólogo interior sobre esta línea imaginaria en el cuerpo se pone de manifiesto cómo, también a nivel narrativo, se escenifican la hibridez y la fragmentación del proceso de construcción identitaria:

Yo me había abierto completamente, me había revelado ante él. En una sola imagen, era como si hubiera tenido siempre la piel completamente cerrada mediante una línea imaginaria, en medio del cuerpo, que me atravesara desde la frente a la vagina sin interrumpirse nunca; una línea de color marrón castaño, nítida y trémula que, como el río que hay cerca de casa de los abuelos, emergiera en determinados puntos, desde el ombligo al bajo vientre por ejemplo, para que yo la pudiera recorrer. [...] Solo una vez, solo una, he sentido que me la abría por el punto preciso y me la arrancaba: fue para enseñarle a A todo lo que escondía. Toma, mira, esto es lo que tengo, lo que soy, lo que querría ser, lo que me asusta, lo que me hace feliz, lo que lloro y lo que me añoro y lo que deseo. Todo está aquí dentro, tal como lo ves. Y él, que me quería, no me quiso así, con aquella intensidad insoportable, y yo, como si nada, volví a cerrarme la piel. Lo único que me quedó de aquello fue una imagen diferente de mi cuerpo que, además de la cicatriz que lo atravesaba, ya no supe ver nunca más sin esa herida profunda en medio de la cabeza (LHE, 27-29).

El lenguaje altamente figurativo en este pasaje se estructura a través de varias isotopías. En primer lugar, destaca una isotopía de la apertura y el cierre, con expresiones como “me había abierto”, “me había revelado”, “completamente cerrada”, “me la abría”, “me la arrancaba” y “cerrarme”, que se vincula con un campo semántico de la línea y la escisión, el cual marca el cuerpo como un espacio fragmentado (“línea”, “en medio”, “nítida”, “trémula”, “cicatriz”). La línea se describe mediante una comparación topográfica (“como el río que hay cerca de casa de los abuelos”). El recorrido de la línea imaginaria en el cuerpo se inscribe de manera figurativa en el cuerpo (“piel”, “cuerpo”, “frente”, “vagina”, “ombligo”). El hecho de que la protagonista tenga incluso una idea precisa del color de la línea muestra la intensidad de su carga simbólica. La apertura emocional hacia “A” se presenta como una exposición total de todo aquello que constituye el núcleo más íntimo de la protagonista: “lo que tengo, lo que soy, lo que querría ser, lo que me asusta, lo que me hace feliz, lo que lloro, lo que me añoro y lo que deseo”. La imagen de la cicatriz que permanece tras el cierre de la piel funciona como metáfora de la consecuencia que la protagonista extrae de esta experiencia emocionalmente dolorosa —abrirse implica volverse vulnerable, y la incompreensión del otro deja esta herida figurativa.

La *línea imaginaria* puede interpretarse también en el vínculo entre madre e hija. Constituye una expresión figurativa que simboliza la imposibilidad de una intimidad no

fracturada, condicionada por diferentes concepciones de vida, sentimientos de culpa y diferencias culturales. La línea encarna, de este modo, a nivel corporal, una ambivalencia similar a la que se escenifica en el plano lingüístico en la traducción incompleta del mundo de la madre. A través de la apertura y el cierre simbólico de la piel de la narradora, el desgarramiento interno se vuelve casi tangible y se configura como un motivo recurrente de la hibridez cultural.

El pasaje pone de relieve, una vez más, lo que ya se ha señalado a partir del ejemplo del sentido del olfato: la construcción identitaria fragmentada y la escisión interna no solo se experimentan a nivel emocional, cognitivo y lingüístico, sino que también se codifican corporalmente y se vuelven aprehensibles. El cuerpo se convierte aquí en un espacio metafórico en el que se escenifica la negociación entre cercanía y distancia, haciendo visible la fragmentación interna.

Esta perspectiva conduce al análisis siguiente: el cuerpo como lugar de conflicto, control y resistencia.

3.3 Cuerpo, control y resistencia

En las tres novelas, el cuerpo de las protagonistas ocupa un lugar central: en él se cruzan ideales de belleza, expectativas culturales, formas de control patriarcal y deseos de libertad. Esto se observa con especial claridad en *El lunes nos querrán*, donde el cuerpo aparece desde el inicio como un elemento clave para comprender la experiencia de la protagonista y su amiga íntima⁹. En este sentido, Balghzal sostiene:

[E]s el cuerpo la mejor metáfora para caracterizar los modos de gestación de la subjetividad transitoria desde la condición literaria. Es el diminuto espacio donde se diseñan las geografías en disputa que acechan la condición migrante. Precisamente es en el de las dos protagonistas, Naíma y su amiga íntima, donde se materializan las luchas que marcan la identidad fugitiva de dos mujeres condenadas a vivir en una múltiple estructura de poder. Las dos hacen de su cuerpo, el campo de batalla para recuperar su libertad y su identidad usurpadas. De modo que cuando recuperan el control de sus cuerpos, se sienten libres (Balghzal 2023, 10).

Siguiendo esta línea argumentativa, este capítulo analiza cómo las protagonistas intentan ajustarse a ideales socialmente configurados y controlar su propio cuerpo. Al mismo tiempo, se examina cómo ese mismo cuerpo puede convertirse tanto en un lugar de resistencia silenciosa como en una expresión de sobrecarga psíquica.

⁹ En este trabajo, la amiga de la protagonista será denominada “amiga íntima” siguiendo a Balghzal (2023) o “tú”, tal como aparece en la narración.

Como ya sugiere el título de la novela, el “lunes” constituye un motivo central que se retoma a lo largo de la narración en relación con el autocontrol y la esperanza asociada a un futuro mejor. Moszczyńska-Dürst, en su análisis de la novela, recurre a los conceptos de “*promise of happiness*”¹⁰ de Sara Ahmed y “*cruel optimism*”¹¹ de Lauren Berlant (Moszczyńska-Dürst 2022, 2, 9). Aquello que socialmente se presenta como “*good life*” – matrimonio, belleza, reconocimiento social – se revela en la novela como un ideal engañoso y destructivo:

Following Lauren Berlant's line of thought one might view this form of the body cult as a practice of "cruel optimism." It is based on the belief that adjustment to a conventional body image and conventional practices of living and being in the world would automatically secure one's happiness and a better, more prosperous life. Moreover, compulsory thinness would allow the protagonists to fulfill other promises of happiness associated with "cruel optimism" such as the ideals of class mobility and romantic love (Moszczyńska-Dürst 2022, 9).

Esta lógica se refleja en la evolución de la narradora autodiegética Naíma, para quien el lunes se convierte una y otra vez en la promesa de un nuevo comienzo en el que finalmente puede intentar ser más delgada, más feliz y más querida. La narradora reconstruye su propia experiencia de forma retrospectiva desde una posición extradiegética.

La importancia de este motivo queda establecida desde el inicio de la novela, pues constituye el punto de partida de la narración:

Lunes, lunes, lunes...

El lunes seremos otras. El lunes nos querrán.

No pararemos. Correremos por caminos de polvo y fango, saltaremos hasta tocar el techo de nuestras habitaciones, venceremos el hambre que atenaza nuestros vientres, dominaremos nuestros instintos más primarios. Seremos fuertes: nuestra voluntad será de hierro.

El lunes empezaremos una nueva vida, seremos como tenemos que ser y no como somos. Nos adaptaremos a la forma adecuada, meteremos a la fuerza nuestras carnes dentro del molde correcto, tiraremos a la basura lo que sobre y así tendremos éxito, un éxito seguro y definitivo. Obedeceremos a pies juntillas todas las normas, nos comportaremos como es debido y haremos todos los deberes: los

¹⁰ véase Moszczyńska-Dürst (2022, 12), quien explica, a partir de Ahmed (2010), que la felicidad funciona como una promesa normativa y como un conjunto de “*scripts*” vinculados a la “*good life*” (Berlant) y a la “*liveable life*” (Butler), contribuyendo así a consolidar determinadas relaciones de poder en la sociedad.

¹¹ “*“Cruel optimism” names a relation of attachment to compromised conditions of possibility whose realization is discovered either to be impossible, sheer fantasy, or too possible, and toxic*” (Berlant 2010, 94).

que nos han impuesto y los que nos hemos inventado nosotros mismas para ser incluso mejores de lo que nos piden.

El lunes estaremos más delgadas, seremos más esbeltas, más trabajadoras, más buenas chicas. Dejaremos de dudar, de perder el tiempo, de estar tristes, de tener miedo o pereza, de estar cansadas, de ser inconstantes y cambiantes. A partir del lunes, sin falta, lo haremos todo: ponernos a dieta, practicar ejercicio, tener la casa como los chorros del oro, aprovechar todo el tiempo, lograr que los niños vayan bien vestidos, estén bien alimentados y duerman las horas que tienen que dormir. Nos formaremos y vestiremos para conseguir los mejores trabajos y los mejores maridos. Nos arreglaremos y así dejaremos de parecer estropeadas. Estaremos de buen humor y jugaremos con los niños para que nos vean la felicidad reflejada en el rostro, y así el día de mañana ellos también serán felices. Tan felices como nosotras. Estudiaremos, nos esforzaremos, avanzaremos y alcanzaremos todos los objetivos que hasta ahora parecían imposibles.

El lunes encajaremos en todos los moldes que nos proponen. Los haremos compatibles aunque parezcan contradictorios. Así somos nosotras: flexibles y adaptables. Dejaremos de pelear, dejaremos de rebelarnos. Seremos como hay que ser, como Dios manda o como mandan el cine y la televisión, las canciones de amor y las revistas de moda, los libros feministas y los manuales de autoayuda. Y así... así nos querrán (LU, 9-10).

Este pasaje inicial tiene una función programática, ya que introduce desde el comienzo los temas centrales de la novela. La repetición de la palabra “*lunes*” funciona como una especie de invocación o mantra y subraya así la intensidad de este motivo temporal recurrente. El pasaje se desarrolla como una enumeración en tono de tirada, casi a modo de letanía, que comienza y se cierra con la promesa de que el lunes – una vez que todas las obligaciones y prácticas de optimización personal enumeradas hayan sido cumplidas de forma sistemática – finalmente se alcanzarán el amor y el reconocimiento.

A partir de la interacción de distintas isotopías se genera una clara tensión emocional. Por un lado, predominan expresiones vinculadas al control y a la disciplina corporal, como “*venceremos el hambre*”, “*dominaremos nuestros instintos*”, “*voluntad de hierro*”, “*molde correcto*” o “*encajaremos en todos los moldes*”. Por otro lado, aparece la isotopía de la felicidad y del reconocimiento, condensada, entre otras, en fórmulas como “*nueva vida*”, “*éxito seguro y definitivo*”, “*felicidad reflejada en el rostro*” y, sobre todo, “*así nos querrán*”. La tensión entre ambos campos semánticos muestra que el amor y la aceptación aparecen condicionados por la adaptación del cuerpo y de la conducta.

Esta tensión no solo afecta a la propia narradora, sino también al concepto de “nosotras”, es decir, al sujeto colectivo al que se dirige el discurso. El lenguaje es figurativo y se recurre a diversos recursos retóricos y estilísticos para configurar el monólogo, como

muestran los siguientes ejemplos: la metáfora “*camino de polvo y fango*” construye una imagen de las dificultades a las que se enfrentará ese “nosotras”. “*Saltaremos hasta tocar el techo de nuestras habitaciones*” constituye una hipérbole que enfatiza el esfuerzo requerido y la “*voluntad de hierro*” necesaria para alcanzar los objetivos. Especialmente significativa resulta la metáfora “*meteremos a la fuerza nuestras carnes dentro del molde correcto*”, que pone de manifiesto, por un lado, la conciencia de la narradora respecto a los estándares normativos que se le imponen socialmente y, por otro, su disposición a cumplirlos por todos los medios. Por su parte, la metáfora “*tiraremos a la basura lo que sobre*” alude a la eliminación de aquellas partes del yo que no se ajustan a ese molde, es decir, que no son conformes a la norma. La subordinación total a estas normas se expresa mediante la locución idiomática “*obedeceremos a pies juntillas todas las normas*”.

El pasaje revela, finalmente, quién determina estas normas. Por un lado, se identifica un imperativo de carácter religioso-cultural (“*como Dios manda*”), y por otro, se presenta una enumeración irónica y crítica de instancias normativas contradictorias: “*como mandan el cine y la televisión, las canciones de amor y las revistas de moda, los libros feministas y los manuales de autoayuda*”. Así, se hace visible la dualidad que surge de la interacción entre la cultura de origen, fuertemente marcada por la religión, y la cultura de acogida, en la que operan tendencias sociales y normas de belleza socialmente establecidas. La narradora articula esta tensión al contraponer las expectativas de ambos ámbitos en forma de antítesis:

A unos les gustábamos con la piel oscura, los otros nos preferían blancas. Unos querían que nos alejáramos del exceso corporal de nuestras madres, otros que fuéramos tan gordas como pudiéramos. La cuestión era ser como era debido, no como éramos (LU, 13).

Esta observación se ve reforzada también por Balghzal, quien señala que “[c]uriosamente tanto la sociedad de sus orígenes familiares como la de acogida son de igual sofocantes. [...] Aquí, igual que allí, el cuerpo de las dos protagonistas es sometido a otro proceso de encubrimiento con productos cosméticos u objeto de aplastamiento en nombre de imperativos y estándares de belleza. En ambos casos la libertad del cuerpo es aniquilada” (Balghzal 2023, 11).

Tras el intenso monólogo interior, las preguntas retóricas y la apelación directa a un *tú* todavía no identificado en este punto dejan claro que la narradora ya mira esa promesa del lunes desde una distancia crítica:

¿Cuántos años pasamos con el redoble de ese régimen marcial repicando en nuestras cabezas? ¿Cómo empezaron nuestros anhelos de perfección, la sumisión expresa a todos los dictados? No sé cómo funcionabas tú entonces, pero no había más que ver tu incesante actividad para saber que también vivías a toque de silbato, el silbato del “tengo que hacer más, tengo que ser más” (LU, 10).

La imagen del “régimen marcial” y la formulación de tener que hacer y ser más muestran hasta qué punto la búsqueda de perfección se ha interiorizado en la protagonista. No obstante, la narración evita convertir este proceso en un relato de superación o éxito, ya que el yo narrador pone en relieve las renunciaciones, contradicciones y tensiones que lo acompañan.

Desde una perspectiva narratológica, la narración en su conjunto se configura como una especie de carta dirigida a un “tú” que más adelante se identifica como la amiga íntima y la persona de referencia más importante de la protagonista cuyo nombre nunca se revela. El “nosotras” al que alude el monólogo inicial adquiere así una nueva dimensión: por un lado, incluye a la amiga íntima a la que va dirigido el texto. Por otro, puede extenderse a un colectivo femenino más amplio. Mediante el uso constante del lenguaje colectivo (*seremos, pararemos, correremos, saltaremos, venceremos...*), la experiencia individual se transforma en una experiencia compartida por mujeres en contextos patriarcales. La propia narradora confirma esta dimensión, cuando explica: “No lo haría, no hablaría de nosotras, si no fuera porque ahora me voy encontrando con chicas en todas partes que son como nosotras, chicas que me cuentan sus vidas que resultan dolorosamente parecidas a las nuestras” (LU, 16).

El discurso dirigido al “tú” se produce en muchas partes en forma de preguntas retóricas directas. Por eso, la narración no funciona como un monólogo cerrado, sino como una reconstrucción del pasado en diálogo con la amiga ausente. Ya desde el inicio, la narradora ofrece una breve explicación en presente de por qué esta otra persona es constantemente interpelada:

Esta es la historia de nuestros intentos fracasados de ser libres adaptándonos al entorno y de la huida definitiva cuando fuimos conscientes de la imposibilidad de conciliar todo. Y es el relato del vértigo que nos provocó la auténtica emancipación. También el de la soledad más absoluta y el desarraigo más descarnado.

Hoy, pasado el tiempo, necesito hablarte como te hablaba entonces, recuperar, aunque sea en folios en blanco, tu escucha atenta y receptiva para intentar comprender esos años de convulsiones cotidianas, la historia de nuestros cuerpos atrapados en conflictos que nos sobrepasaban, conflictos de orden

geográfico y temporal que nos resultaban imposibles de vislumbrar entonces. [...] Te escribo para recuperarte pero también para recuperar a la persona que fui (LU, 17).

Este pasaje presenta un carácter anticipatorio: el “tú” desempeña un papel central y, al mismo tiempo, queda claro que ya “no está”. De esta manera la narración genera una tensión latente – la sensación de que ha ocurrido algo grave – que solo se resuelve al final, cuando se revela que la amiga ha fallecido a causa de un accidente. Asimismo, el cuerpo vuelve a aparecer como un espacio central de los conflictos que marcan la experiencia migratoria y la búsqueda de identidad, como sugiere la expresión “*la historia de nuestros cuerpos atrapados en conflictos que nos sobrepasaban*”. La caracterización de la emancipación como “*vértigo*” pone de relieve la ambivalencia entre el deseo de libertad y el dolor que este proceso implica. La soledad y el desarraigo aparecen, por último, como el precio de esa libertad, lo que permite desenmascarar el constructo del “*lunes*” como solución a los conflictos de sus vidas.

Lejos de resolverse plenamente, estas tensiones acompañan a la protagonista desde etapas tempranas; ya a partir de los doce años la protagonista empieza a escribir listas cada vez que siente que pierde el control:

Cuando las fantasías, especialmente si eran sexuales, me saltaban de repente, yo intentaba pararlas como fuera, me esforzaba en hacerlas desaparecer. Entonces, para volver a la realidad, para ahuyentar una imaginación excitada, me ponía a confeccionar lista de todo lo que haría a partir del lunes: plannings, horarios, menús de dieta, número de series de abdominales, tiempo de estudio, de ejercicio, de dormir, de respirar (LU, 11).

Mediante la antítesis entre “*fantasías*” y “*realidad*”, la narradora muestra cómo intenta afrontar los aspectos que percibe como irreconciliables. Se revela así una ambivalencia interior: la sexualidad aparece como un deseo reprimido al que responde mediante el control del cuerpo. Las listas y el motivo del “*lunes*” son recursos narrativos iterativos que vuelven cada vez que la protagonista se enfrenta a normas de género de carácter social, religioso y sexista y, por tanto, a distintas formas de opresión. La experiencia migratoria y el estar “entre dos mundos” – o, en términos de Bhabha, en el *tercer espacio* – refuerzan este conflicto interno, como señala Moszczyńska-Dürst:

Since the construction of cognitive-emotional schemes related to the body happens involuntarily, i.e., it is not the result of free will or conscious consensus, young women suspended between two worlds experience their corporeality either as something potentially sinful and a constant temptation, or as monstrous and aberrant (Moszczyńska-Dürst 2022, 9).

En la vida cotidiana de la protagonista, esta dinámica se concreta tanto en prácticas físicas que ella misma se impone, sobre todo correr, como en ideales impuestos desde el exterior, transmitidos a través de las normas sociales y las imágenes de los medios de comunicación, en particular la publicidad. La idea de que la delgadez puede abrir el camino hacia una vida mejor se hace especialmente evidente cuando la madre de la protagonista se ve obligada a adelgazar por motivos de salud y la hija la apoya en este proceso, lo que les acerca más: “Si adelgaza, pensaba, volverá a verse joven, y supuse que si lucía joven, guapa y delgada, mi padre la querría y la trataría como es debido” (LU, 155). Más adelante, sin embargo, la narradora reconoce que se trata de una ilusión, poniendo así de relieve el carácter performativo – y a la vez fallido – de una norma de género patriarcal: “Tardé muchos años en verla como la mujer que era: inteligente, trabajadora, resistente y tan erosionada por la violencia de mi padre que no le quedaba otra salida que someterse a él” (*ibid.*).

También en *La hija extranjera*, la protagonista acaba percibiendo su cuerpo como uno de los pocos ámbitos sobre los que todavía puede ejercer cierto control. Tras casarse con su primo en contra de sus propios deseos y experimentar a partir de entonces distintas formas de opresión y restricción de su voluntad, comienza a rebelarse de forma silenciosa, en un primer momento a través de la ingesta de alimentos: “Sabía que cada pieza era una bomba calórica, y antes de la boda no habría comido nunca algo así, pero, desde que volvimos de allá abajo con mi marido-primo, no podía controlarme” (LHE, 172). Este comportamiento contrasta con la escena analizada en el capítulo 3.1, en la que la protagonista literalmente huye de lo que ella misma denomina “bombas de calorías” (LHE, 98). Ahora intenta reapropiarse de su cuerpo mediante el acto de comer a escondidas, precisamente porque se ve obligada a soportar cada noche las relaciones sexuales que se esperan de ella con su marido, a pesar del rechazo que le producen: “Ese dulzor repentino que me llegaba enseguida a la cabeza, el contraste de texturas, olvidar por completo la lengua de mi marido-primo dentro de mi boca y recuperar mi cuerpo para mí sola” (LHE, 174).

Al romper su regla autoimpuesta (comer algo dulce y, por tanto, infringir el mandato de la delgadez), la protagonista lleva a cabo un gesto de resistencia frente a las normas que ha interiorizado. Así, logra experimentar una sensación de autodeterminación, aunque solo momentáneamente. El dulzor en su boca cubre, tanto literal como metafóricamente, el sabor de la lengua de su marido y se convierte así en un acto mediante el cual intenta

reclamar su cuerpo para sí misma. Sin embargo, esta sensación de autodeterminación resulta efímera y no basta para una emancipación real y duradera, ya que, tras este pequeño acto rebelde, se ve invadida por sentimientos de culpa durante el resto del día. Desde el punto de vista narrativo, también en esta escena se recurre a impresiones sensoriales para hacer más tangibles las emociones internas de la protagonista.

Cuando la protagonista, presionada por su marido y su madre, accede finalmente a llevar el pañuelo tras varios intentos de resistirse, desarrolla una obsesión con su cabello. Ya no le basta con alisarlo, como hacía antes, sino que comienza a cortarlo y a teñirlo de distintos colores. Todo ello debe mantenerlo en secreto ante su madre y su marido, por lo que lleva el pañuelo también dentro de casa. Cuando finalmente la descubren, se corta el pelo por completo. El cuerpo – en concreto, la cabeza y el cabello – se convierten así, de manera aún más directa, en el escenario de la lucha por la autodeterminación. Como ya se ha expuesto en relación con la teoría de la performatividad de género de Judith Butler, es precisamente en los momentos en que los actos de género se interrumpen o se alteran cuando se revela que estas normas no tienen una base natural, sino que son construcciones culturales (Butler 2007, 191–192). El pañuelo puede leerse, por tanto, como una norma impuesta y codificada en términos de género, que la protagonista intenta subvertir simbólicamente al teñirse y cortarse el cabello. Sin embargo, no constituye tanto una expresión de emancipación como de desesperación, y, precisamente, no conduce a una liberación de la dominación conyugal y materna. Como Bourland Ross señala, con el corte completo del cabello, la narradora renuncia a su último signo visible de subversión; el cuerpo pierde así su restante potencial expresivo de resistencia: “Once discovered, however, she sacrifices both her control over her hair and over the use of the headscarf by completely cutting off her hair in order to rid herself of the signs of her mutiny” (Bourland Ross 2018, 362). Asimismo, la autora subraya que el corte del cabello proyecta una imagen de inestabilidad mental (*ibid.*), por lo tanto, la madre y el marido “decidieron que estaba trastocada y que tenía que marcharme hacia ‘allí abajo’ para curarme” (LHE, 217).

Si el cuerpo funciona como lugar de conflicto entre la búsqueda de libertad y las exigencias normativas, culturales y familiares, en cierto momento se convierte también en un espacio de sobrecarga, defensa y, finalmente, de quiebre psíquico. A través de esta problemática se hacen visibles la fragmentación y la ambivalencia de los distintos ámbitos de la experiencia de la protagonista y la escisión propia del espacio híbrido. En esta línea,

Bourland Ross sostiene: “With the introduction of mental illness into the storyline, the author points once again to the harm done through the process of assimilation and the discord caused between two battling lifestyles” (Bourland Ross 2018, 362). En última instancia, es este colapso mental el que lleva a la protagonista a reconocer que debe abandonar a su madre y a su marido si quiere alcanzar una verdadera libertad (véase capítulo 5.4).

En *El lunes nos querrán*, el intento de conseguir la emancipación a través del control del cuerpo también desemboca finalmente en un trastorno mental grave. Cuando el padre de la protagonista descubre su relación secreta con su novio Yamal, la encierra en su habitación y la amenaza con hacer comprobar médicamente si sigue siendo virgen. Como consecuencia, la protagonista deja de comer y es ingresada en el hospital en estado crítico, donde es tratada por un trastorno alimentario:

Yo le conté al psiquiatra que conmigo se estaban equivocando, que yo no tenía esa enfermedad, sino que me había rendido, que había tenido que rendirme. Que vivir era demasiado complicado, agotador, y yo había decidido dimitir. Sonrió cuando escuchó esa expresión: dimito de la vida (LU, 163).

Aquí también se hace visible cómo la protagonista recurre al cuerpo como último ámbito de acción posible. A través de la negación a alimentarse, el cuerpo se convierte en un medio de protesta frente a la violencia y el control paternos, pero pasa, al mismo tiempo, de ser un espacio de subversión a un lugar de enfermedad y defensa. La formulación “dimito de la vida” expresa una capitulación definitiva. Finalmente, la problemática corporal llega a un punto extremo: el control del cuerpo se transforma en una forma de autodestrucción¹². Al revelar los pensamientos más íntimos de la protagonista ante el psiquiatra, la resignación interna se articula en el modo del *telling*, haciendo así perceptible la dimensión, normalmente invisible, de la enfermedad.

Este estado interior de “*dimitir de la vida*”, entendido como una forma de desaparición o de borramiento, se materializa en la escritura de la protagonista: “Observó uno de mis

¹² Véase Bordo quien interpreta los trastornos alimentarios como una forma paradójica de protesta: las mujeres encarnan los ideales de belleza socialmente impuestos —como el del autocontrol— al mismo tiempo que socavan sus propias posibilidades de desarrollo vital en el proceso de adaptación: “Paradoxically – and often tragically – these pathologies of female protest [...] actually function as if in collusion with the cultural conditions that produce them. The same is true for more moderate expressions of the contemporary female obsession with slenderness. Women may feel themselves deeply attracted by the aura of freedom and independence suggested by the boyish body ideal of today. Yet, each hour, each minute spent in anxious pursuit of that ideal [...] is in fact time and energy taken from inner development and social achievement. As a feminist protest, the obsession with slenderness is hopelessly counterproductive” (Bordo 2004, 159-160).

cuadernos: la letra era minúscula. Se había ido volviendo cada vez más pequeña en los últimos tiempos. No escribía, lo único que hacía eran listas y más listas” (LU, 163).

El control del cuerpo se representa metafóricamente a través del control y la reducción del tamaño de la letra, como imagen de la autodevaluación. La letra funciona así como un reflejo del yo: la reducción de sí misma desemboca en una forma de resignación interna. Asimismo, resulta significativa la reiteración del motivo de las *listas*, resaltando el carácter obsesivo de esta práctica. Esto resulta especialmente evidente cuando, en la conversación con el psiquiatra, la letra vuelve a ampliarse y las listas dan paso a textos más elaborados que la protagonista empieza a escribir. De este modo, la escritura se convierte en una metáfora del empoderamiento – de la minimización de uno mismo a la (re)apropiación de la propia voz:

Cuanto más hablaba con él, menos comida dejaba en el plato. Me retiraron la sonda y por primera vez en mucho tiempo dejé el cuaderno de listas y empecé a escribir. Comencé a ver instantes, imágenes que me esforzaba por transformar en palabras. Y mi letra creció hasta tener un tamaño normal (LU, 164).

Los encuentros con el psiquiatra marcan, por tanto, una ruptura en las prácticas autodestructivas de autocontrol. Así se hace visible narrativamente lo que destaca Bordo: solo cuando se rompe la fijación en el control del cuerpo se abre un espacio para el desarrollo interior y – en el caso de la protagonista – para la recuperación de la agencia (Bordo 2004, 159-160).

4 Estructuras patriarcales en la familia, la cultura de origen y las relaciones de pareja

4.1 Dinámicas familiares en contextos patriarcales

La figura paterna desempeña un papel central en el desarrollo de las protagonistas y en la configuración de sus identidades como mujeres, hijas y sujetos autónomos. En las tres obras, tanto su presencia como su ausencia marcan las relaciones familiares y tienen un impacto significativo en sus vidas cotidianas y en sus procesos de socialización. Asimismo, la relación con el padre influye en gran medida en sus procesos de emancipación, ya que el padre aparece como una instancia de autoridad vinculada al control, al poder y a la violencia.

La violencia impredecible del padre contra sus hijos, su esposa o su propia familia de origen es un motivo predominante en *El último patriarca*. Ya antes del nacimiento de la

protagonista empieza esta espiral violenta y continúa hasta la ruptura con el padre. A pesar del desarrollo cronológico de los acontecimientos, es la propia protagonista quien narra todos los acontecimientos a partir de una posición aparentemente omnisciente. Sin embargo, aunque aparecen algunas escenas violentas descritas de forma detallada, la perspectiva narrativa no resulta del todo estable. Como destaca Tauchnitz, la claridad semántica del texto se ve socavada en el plano discursivo mediante técnicas narrativas como la denominada “*technique of created uncertainty*” al utilizar perspectivas relativistas e inestables así como elementos humorísticos (Tauchnitz 2023, 28). La inestabilidad resultante constituye un elemento más que subraya momentos de ambigüedad en la propia protagonista, ya que el lector no siempre puede discernir hasta qué punto los recuerdos, en particular aquellos en los que la protagonista no estuvo presente, corresponden a hechos reales o están moldeados por interpretaciones subjetivas. Esto puede generar un efecto de suspense en la lectura e introducir una incertidumbre emocional. Además, el tono casi humorístico o absurdo en algunas ocasiones contribuye a que la violencia se perciba aún más opresiva, precisamente porque parece quedar parcialmente banalizada.

En este contexto, Tauchnitz analiza el ejemplo de la escena titulada “*El extraño incidente del cuchillo a medianoche*” (EUP, 177) en la que el padre amenaza con un cuchillo a la madre. El hecho de que la protagonista repita varias veces que, antes de este episodio, la familia era feliz (hasta “el extraño incidente del cuchillo”) así como la denominación del incidente como “*extraño*” refuerza la ambigüedad ya mencionada. Finalmente, la protagonista se da cuenta de que el tiempo en el que la familia fue supuestamente “feliz” había sido en realidad muy breve y no, como ella creía entonces, una etapa prolongada. A partir de ello, Tauchnitz concluye que “not only is the remembering about the father's life scrutinized; the own perspective is also presented as not being trustworthy and, throughout the whole novel, this remembering act is constantly questioned. At the same time, the openly threatening allusion to a so far unknown episode with a knife is softened by repetition of the word ‘strange’. Thus, while the underlined oddity is somehow used to weaken the credibility of a past but persisting family luck, at the same moment, it intensifies the danger to make the reader understand it affectively by feeling a coming peril” (Tauchnitz 2023, 31).

Para ilustrar aún más el uso de la *technique of created uncertainty* cabe analizar otro ejemplo: la descripción de la primera escalada de violencia por parte del padre contra la madre, con la que estaba prometido en aquel momento.

En ello estaba cuando oyó a Mimoun detrás de ella diciendo: pero ¿yo qué te había dicho? ¿Qué te había dicho? ¿Es que mi palabra no vale para nada? Y madre ya tenía la cara sobre el trigo y él había agarrado la pieza de hierro que utilizaban para moler las especias y se sentaba encima de ella golpeándole las piernas. Madre no sabía gritar, y gritar la hubiera ayudado. Mimoun le pegaba cada vez más fuerte al ver que no le hacía daño. Cuanto más callaba ella, las lágrimas rodándole por el rostro, más rabia sentía él. Si tan sólo hubiera gritado un poco, él se habría sentido vencedor. Y si hubiera gritado, la abuela no habría tardado tanto en llegar hasta allí y en sacarle de encima a Mimoun. ¿Por qué no me llamabas, bendita? No entendía que aquella mujer aguantara los golpes en silencio y Mimoun no paraba de repetir que le tenía que hacer caso en todo lo que le dijera, en todo (EUP, 115-116).

Aunque hay cierta incertidumbre en cuanto a las circunstancias que rodean el episodio (“dicen que...”, “puede que...”, “quizá madre dijera...”), esta incertidumbre se reduce en el momento concreto de la violencia, que se describe con precisión y detalle. La reproducción del discurso directo crea una inmediatez que permite comprender mejor el momento de violencia. Esta inmediatez se ve reforzada por la descripción detallada del acto violento y de sus efectos (las lágrimas, los golpes, la posición de ambos personajes), de modo que la violencia no se explica, sino que se muestra. Al mismo tiempo, sin embargo, la ilusión de una reducción de distancia narrativa se rompe por la intervención interpretativa de la narradora (“gritar la hubiera ayudado”). La alternancia entre la representación directa de la escena y los comentarios de la narradora refleja así la ambivalencia entre cercanía y distancia con respecto a la violencia: por un lado, la violencia patriarcal se documenta y se hace visible; por otro, los comentarios y las reflexiones crean una cierta distancia que permite una forma de elaboración emocional sobre los acontecimientos. Esto se hace aún más evidente cuando el plano narrativo se desplaza al presente y la narradora tematiza el propio acto de narrar:

Madre se pasó no se sabe cuántos días con las piernas tan llenas de moratones que no podía ni caminar, ya ni se acuerda. Cuando me cuenta esta historia, yo siempre se las repaso con atención, para comprobar si todavía le queda alguna marca (EUP, 116).

Mediante la referencia al acto de contar, la escena de violencia se sitúa en el plano del recuerdo y, por lo tanto, se transforma en una forma de procesamiento narrativo de lo vivido. Al mismo tiempo, se abre una perspectiva sobre la relación madre-hija que trasciende el momento narrado. Así se anticipa la posterior ruptura con el padre, mientras

que la relación continuada entre madre e hija se hace evidente en el presente narrativo. Asimismo, se sugiere de dónde obtiene la narradora su conocimiento sobre los acontecimientos: la madre actúa como una de las fuentes de información de la narradora.

Mientras que al padre se le nombra siempre por su primer nombre, “Mimoun”, la madre suele aparecer designada como “madre”. De este modo, se subraya una diferencia significativa en la representación de ambas figuras parentales. Asimismo, como señala von Tschilchke, se establece una distancia frente a la figura de un patriarca verdaderamente respetado mediante el uso del nombre propio “Mimoun” en un tono que atenúa su autoridad (von Tschilchke 2022, 117). El autor destaca que “Najat El Hachmi betreibt in ihrem Roman eine spöttische Entmystifizierung der Figur des Patriarchen und der patriarchalischen Ordnung, die im Grund schon mit dem Titel selbst beginnt” (von Tschilchke 2022, 116).

En efecto, tanto la posición de poder como la posterior caída de la figura paterna se hacen visibles no solo en el título de la novela, sino también en su propia estructura narrativa. A pesar de la omnipresencia del personaje del padre, ya desde las primeras líneas de la narración se anticipa el declive y final de su autoridad. Esto se evidencia en la enumeración genealógica de los hombres que han encabezado la familia, una sucesión jerárquica en la que Mimoun aparece como *último* patriarca; el último eslabón de una línea destinada a extinguirse:

Ésta es la historia de Mimoun, hijo de Driouch, hijo de Allal, hijo de Mohamed, hijo de Muhand, hijo de Bouziane, al que nosotros simplemente llamaremos Mimoun. Es su historia y es la historia del último de los grandes patriarcas que forman la larga cadena de antepasados de los Driouch. Cada uno de ellos vivió, actuó e influyó en la vida de todos los que los rodearon con la firmeza de las grandes figuras bíblicas (EUP, 7).

Así, el anuncio del derrumbe del patriarca funciona como una prolepsis narrativa y aporta una dimensión simbólica a la narración, puesto que la caída de la figura paterna, ya perceptible desde el inicio, marca la ruptura con el sistema patriarcal también en el plano compositivo del texto. Tauchnitz subraya la referencia a la estructura genealógica bíblica y califica de “irónico” que, a través de ella, se anuncie el fin del reinado patriarcal de Mimoun (Tauchnitz 2023, 26). En este sentido, destaca que la perspectiva femenina adquiere importancia precisamente porque interrumpe una genealogía exclusivamente masculina y reescribe la historia familiar:

By evoking an exclusively masculine genealogy, the feminine perspective of the narrating daughter receives even more weight as it only seems to be a story about men. However, a woman is now speaking – a female subject who, though missing in this patriarchal enumeration, holds the power to (re)tell and build her family's story. The performatory potential – through speaking, she creates her father as a reduced version of himself – reveals the novel as a subversive enunciative space where the hegemonic „speaking about“ is reversed. But also, in the telling, the narrator distances herself from her role as a daughter by showing a noticeable lack of respect for her father and by renouncing the family's hierarchical order as she suggests simply calling him Mimoun. The end of the patriarchy is not just prospectively declared and developed throughout the novel; on the discursive level, it is already fulfilled in the opening sentence (ibid., 27).

Este potencial performativo, señalado por Tauchnitz, puede leerse a su vez a la luz de la teoría de Butler, según la cual la identidad no constituye una esencia previa, sino el resultado de prácticas sociales y discursivas reiteradas. Desde esta perspectiva, la narradora, mediante su relato y la forma en que denomina a su padre, reproduce su figura al mismo tiempo que interviene activamente en su construcción discursiva. De este modo, la autoridad patriarcal del padre deja de presentarse como un rasgo natural o inmutable, y pasa a entenderse como una construcción discursiva que la narradora cuestiona, desestabiliza y desmonta.

En la segunda parte de la novela, que comienza con el nacimiento de la protagonista, se produce un desplazamiento desde una narración de carácter heterodiegético hacia una voz autodiegética. Esto es significativo, ya que la protagonista pasa a ocupar progresivamente el lugar de sujeto de su propio relato y así el propio acto de narrar adquiere una dimensión de empoderamiento.

No obstante, el poder patriarcal del padre se escenifica a través de episodios de violencia extrema, algunos de los cuales llegan incluso a poner en peligro la vida. Los desencadenantes de esta violencia suelen parecer completamente arbitrarios, lo que la convierte en algo imprevisible y, por lo tanto, aún más amenazante:

Debía de ser ya muy tarde cuando todo iba tan bien. Yo ya no recuerdo qué me había preguntado padre o si había respondido con alguna impertinencia de esas que la mayoría de las veces él me toleraba porque era su niña preferida. Se me forma una nube sobre las palabras que salieron de mi boca, pero suerte tuve de madre, de sus reflejos y de que dijera deja en paz a la niña, ni te acerques a ella. Pégame a mí, si quieres, pero a ella ni te acerques. Lo primero que hizo no fue pegarme. Yo estaba al otro lado del comedor y él abrazado a su querida bombona de butano cuando dije o no dije nada. Padre tiene estas cosas. Si se enfada, te lanza lo primero que tiene a mano, y aquella noche cogió de repente el cuchillo de encima de la mesa y lo lanzó contra mí. Yo no lo vi venir, pero madre sí, e hizo una especie de placaje para protegerme y a la vez no recibir ella. Pero sí que recibió, un corte en el codo que le

dolería durante días y que consiguió salvarme el ojo, que es adonde se dirigía el cuchillo de mesa. No habría tenido bastante con la protección de las gafas. Padre aún cogió un vaso y dijo apártate, que se nota que no es hija mía, apártate que la mataré. Madre dijo va, hazlo si tienes cojones, pero a mí, no a ella, y él acabó haciendo añicos el vaso contra la pared. Provocando una lluvia de cristales (EUP, 205-206).

Aquí también se puede destacar en la narración una cierta incertidumbre (*“debía de ser...”*, *“yo ya no recuerdo”*, *“...cuando dije o no dije nada”*). Sin embargo, a diferencia del pasaje analizado anteriormente, se trata de un recuerdo reconstruido de la narradora. El acto de violencia en sí se reconstruye con precisión. Una vez más, se crea una sensación de inmediatez al acto mediante la reproducción del discurso directo (*“[...] deja en paz a la niña, ni te acerques a ella. Pégame a mí, si quieres, pero a ella ni te acerques.”* / *“[...] hazlo si tienes cojones, pero a mí, no a ella”*). Asimismo, la narradora recuerda algunos detalles concretos como la *“lluvia de cristales”* provocada por el vaso lanzado contra la pared. El comentario del comportamiento del padre (*“Padre tiene estas cosas. Si se enfada, te lanza lo primero que tiene a mano [...]”*) introduce además un desplazamiento hacia el presente narrativo y presenta la violencia paterna como un comportamiento habitual. El tono explicativo con el que se describe esta reacción contribuye así a una cierta banalización de la violencia repentina.

Al mismo tiempo, se hace énfasis en el carácter arbitrario de los desencadenantes de la violencia paterna al subrayar que la protagonista ni siquiera puede acordarse de si realmente llegó a decirle algo al padre. Si bien la madre no se defiende a sí misma cuando la violencia de su marido se vuelve contra ella (por ejemplo, cuando ni siquiera gritaba cuando la golpeaba en el pasaje anterior), no vacila en intervenir cuando se trata del bienestar de sus hijos e intenta proteger a su hija. La amante del padre, Rosa, que la narradora llama *“bombona de butano”*, porque *“era tan bajita y redonda”* (EUP, 198), no parece intervenir de ninguna manera tal como lo recuerda la protagonista.

Esta no es la única ocasión en la que la madre se enfrenta a su marido. Como el padre está teniendo una relación abierta con Rosa delante de su esposa e incluso se muda con ella a un piso en la misma casa en la que vive la familia, un día la madre le dice: *“o la dejas, o te dejo”* (EUP, 226). Mediante el personaje de Rosa se subraya aún más la ambigüedad del padre: Por ella, el padre obliga a toda la familia a celebrar la Navidad juntos (a pesar de que no se celebra en su religión) e incluso limpia el piso en el que van a mudarse juntos el padre y Rosa (EUP, 204), lo que normalmente sería inconcebible para un machista como Mimoun. Ingenschay lo destaca así:

El padre experimenta [sic] la vida de inmigrante como una situación ambigua: por un lado está dispuesto a asimilarse o adaptarse a la sociedad receptora catalana en la que logra cierto estado de bienestar; por otro lado queda dominado por el conservadurismo falocéntrico de su procedencia. [...] Así, el padre patriarca encarna una situación entre dos culturas, un “in-between”, de manera diferente, menos conflictiva que la hija (Ingenschay 2011, 63).

La propia hija tiene una relación ambivalente con Rosa. A pesar del tono despectivo con el que la describe (“Con tantas mujeres que hay en el mundo..., no era posible que hubiera decidido escoger a una tan horrorosa” (EUP, 198)), no está realmente segura de cómo debería sentirse hacia ella. Por un lado, no quiere dejar sola a su madre cuando el padre y Rosa la llevan con ellos de excursión. Por otro lado, le gusta montar en el coche de Rosa y disfruta de actividades como ir a comer un helado (*ibid.*). Además, Rosa a veces le ayuda indirectamente al señalarle al padre que no está bien obligar a la hija a hacer tantas tareas domésticas. Sin embargo, la ironía no pasa desapercibida para la protagonista: “Rosa sólo me compadecía, sin compadecerse de su propia situación” (EUP, 202). De hecho, la propia Rosa forma parte de la actitud sexista del padre, tal y como destaca von Tschilschke:

[...] Spanien bzw. Katalonien ist zwar das Land, das der Erzählerin ein neues Leben als emanzipierte Frau eröffnet, es ist aber auch das Land, in dem ihr Vater seinen von traditionellen Männlichkeitsvorstellungen geprägten Lebensstil nahezu ungehindert fortsetzen kann und in dem sich europäisch-christliche Frauen wie Mimouns Geliebte Rosa zum Unverständnis der Erzählerin bereitwillig von Männern ausnutzen lassen [...] (von Tschilschke 2022, 127-128).

En esta misma línea, Ricci argumenta:

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 (Ricci 2010, 83).

A pesar de algunos momentos de resistencia, la complicidad de las mujeres que rodean a Mimoun termina favoreciendo la perpetuación de las relaciones de poder que sustentan su comportamiento sexista y violenta, tal como argumenta von Tschilschke (2022, 118). Este comportamiento ya empieza cuando Mimoun, siendo aún un niño pequeño, asfixia a su hermano recién nacido con una almohada por celos (EUP, 22). En los años siguientes,

tanto su madre como sus hermanas justifican sus episodios de rabia y violencia, siempre refiriéndose a una bofetada que le propinó su padre cuando solo tenía seis meses y que aparentemente lo había traumatizado de una manera que explica su forma de actuar. Al excusar constantemente la conducta violenta de Mimoun debido a aquella bofetada, esta se normaliza o, al menos, no se enfrenta de manera suficiente:

La abuela siempre justificó el comportamiento poco usual de su hijo con esta historia. Siempre que Mimoun les provocaba algún quebradero de cabeza, ella volvía a contar lo mismo, pobre hijo mío. Sí, los sobresaltos se te meten muy dentro y se van transformando en la peor parte de todos nosotros, pero ya lo sabes, hija, que en el fondo tu padre es de buena pasta y nunca te haría daño. Es tan sólo eso, que los sustos nunca se le han ido del todo del cuerpo y eso lo ha hecho alguien diferente (EUP, 18).

Mediante la reproducción directa del lenguaje eufemístico de su abuela (“pobre hijo mío”, “de buena pasta”, “nunca te haría daño”) sin comentario o corrección por parte de la narradora, pero sí en el contexto de la narración completa de los actos de Mimoun, se desenmascara la trivialización de su comportamiento. Esta contradicción entre el discurso de los personajes y el contexto narrativo da lugar a una cierta ironía y a una tensión crítica que sugiere una forma de complicidad femenina.

Otro elemento de la complicidad femenina se observa cuando la madre culpa a otra mujer de la relación entre su marido y Rosa:

Madre sólo tenía una explicación para todo ello. Decía que la noche anterior a conocer la bombona de butano padre había sido invitado a casa de su primo, y su mujer, que se dedica por afición a separar matrimonios, seguro que le puso algo en la comida. Tu padre, con lo bendito que es, tan tonto, no se debió ni enterar. Pero nadie sabe qué le pasó por la cabeza esa noche para que apareciera tan tarde que ya no era de noche (EUP, 199).

Tanto en *El último patriarca* como en *El lunes nos querrán* los padres usan su propia definición de “honor” como instrumento de control sobre las mujeres en sus entornos. Esto también lo subraya von Tschiltschke en relación con *El último patriarca*: “Die meiste Angst hat Mimoun jedoch davor, seine Ehre zu verlieren, die von der Treue seiner Ehefrau und der Keuschheit seiner Tochter abhängt” (von Tschiltschke 2022, 122).

En *El lunes nos querrán* el padre se enfada y empieza a gritar al ver a una amiga de su hija subir a un coche en el que está un hombre:

Mi madre se atrevía a decir flojito: qué le importa a él, que era la hija de otros y que para qué se metía, pero entonces él elevaba el tono, porque decía que todas acabaríamos igual y que él antes muerto que vivir sin honor (LU, 92).

A través de las maneras de hablar opuestas (“*flojito*” vs. “*elevaba el tono*”) también se destaca la dinámica del poder en la familia. La escena construye el discurso del honor como una verdad indiscutible, ya que la voz del padre domina mediante la intensidad emocional de su discurso y la generalización moral, mientras que las voces alternativas quedan narrativamente debilitadas. El control del padre responde a una lógica patriarcal profundamente invasiva:

Esa era una de las fijaciones de mi padre: que la ropa que yo llevara no me marcara el culo. Yo no sabía de dónde había salido esa protuberancia monstruosa que había aparecido de repente justo cuando había cumplido doce años, por qué se me había hinchado más y más, pero sabía que esos bultos me habían cambiado la vida. Fue entonces cuando mi padre había empezado a fijarse en cómo me vestía, y yo no podía dejar de sentir unas enormes ganas de vomitar cada vez que pensaba en él mirándome el culo con unos ojos distintos de los ojos con los que me miraba cuando era pequeña y más y más plana por todas partes (LU, 45).

El hecho de que el cuerpo de la protagonista sea un problema porque tiene formas femeninas puede relacionarse con la performatividad del género según Butler. En primer lugar, la atribución de un significado femenino y negativo a las formas redondeadas de su cuerpo remite a una producción de sentido construida en la superficie del cuerpo. En segundo lugar, el control de este cuerpo por parte del padre subraya lo que dice Butler sobre los “[...] surface politics of the body, the gender border control that differentiates inner from outer, and so institutes the ‘integrity’ of the subject” (Butler 2007, 185, citado en el capítulo 2.1): la “integridad” de la protagonista se construye aquí mediante la exigencia de ocultar sus curvas y aparece así como el resultado de un proceso de regulación. El control ejercido por el padre sobre el cuerpo de la protagonista puede entenderse como una manifestación concreta de ese “*gender border control*” descrito por Butler. La manera de vestir, las miradas del padre y la prohibición de la visibilidad de las curvas participan en la construcción performativa de la feminidad. La propia protagonista también está condicionada culturalmente y utiliza la expresión “*protuberancia monstruosa*” que tiene una connotación fuertemente negativa. Esta autodescripción aparece marcada por el discurso patriarcal reproducido por el padre.

En *El último patriarca* el padre también sobrepasa los límites con su hija. Por un lado, como ya se ha constatado, se muestra extremadamente violento con su hija y el resto de su familia, por otro lado, la intensidad del vínculo afectivo que mantiene con ella desborda los límites normativos de una relación entre padre e hija.

Pero de todos modos nos quería, sobre todo a mí. Una maestra había preguntado qué es eso que tienes aquí y yo dije besos de padre, y ella, qué extraño, ¿tu padre te da besos que te dejan esta marca en las mejillas? Yo no veía nada extraño, simplemente era su forma de querer. [...] Sobre todo cuando se despedía, sentado en lo alto de la escalera, te cogía, te hacía sentar encima de sus piernas y te daba aquellos chupetones por todas partes, decía que no sabía pasar sin ellos, tanto era lo que me quería. Y unos besos sonaban como el golpe de una pelota de tenis. Después decía aquello de venga, hagamos como si fuésemos palomas. Va, yo seré vuestra madre, os daré la comida con el pico, abrid bien la boca, y daba aquellos besos tan húmedos sin sal (EUP, 216).

A través de esta descripción infantil y aparentemente ingenua de actos físicos claramente transgresores y potencialmente abusivos, se reproduce narrativamente por un lado el comportamiento ambivalente del padre y, por otro lado, la normalización de la transgresión patriarcal. Esto queda especialmente evidente en contraste con las descripciones de los actos de violencia extrema del padre. Mediante referencias a marcas en las mejillas, besos húmedos o el hecho de sentarla sobre sus piernas, el pasaje se construye desde una fuerte corporalidad. Aunque la protagonista no problematiza estos actos en su discurso, la memoria de las experiencias corporales revela más de lo que ella interpreta conscientemente. Además, la reacción de la profesora contrasta con la forma en que la protagonista recuerda conscientemente la situación (“Yo no veía nada extraño, simplemente era su forma de querer”).

No obstante, con el paso del tiempo, la protagonista se da cuenta progresivamente del carácter problemático del comportamiento del padre y comienza a odiarlo:

Lo evitaba siempre que podía, no toleraba su presencia, su forma de hablar, y odiaba que madre lo amara a pesar de todo. La barriga prominente, el peso que ganaba y ganaba, los pantalones que madre le tenía que acortar cada vez más [...]. Ya no sabía si era yo la que cambiaba o era que cada día lo soportaba menos. Puede que sea por la forma que tengo de ser, pero la cuestión es que me empezó a resultar insufrible. Él que me quería tanto y yo que me sentía tan mal por no poderlo querer, a pesar de que me esforzaba. ¿O ya no me quería? (EUP, 261-262).

A la luz de Butler, puede observarse que el rechazo creciente hacia el padre entra en conflicto con la imagen de la “hija cariñosa” que había aprendido a asumir. El sentimiento de tener que amar al padre surge como efecto del intento de sostener esta imagen. Sin embargo, a través del fracaso de esta repetición performativa se abre la posibilidad de subversión: “[...] comencé a pensar que ése no podía ser mi destino, ni nuestro destino ni el destino de nadie” (EUP, 262). Esta revelación marca un paso importante en la lucha de la protagonista por la autodeterminación y, finalmente, su emancipación respecto al padre.

Más allá de la violencia y del control ejercidos sobre las mujeres, las relaciones familiares representadas en las novelas reflejan las estructuras patriarcales mediante una distribución desigual de las responsabilidades dentro del ámbito familiar. En este sentido, las mujeres tienen que asumir todo tipo de tareas, incluidas aquellas atribuidas tradicionalmente a los hombres. Como se ha abordado anteriormente, este hecho se da tanto por la ausencia como por la presencia del padre en la vida cotidiana. La ausencia del padre, como se ve sobre todo en *La hija extranjera*, pero también en parte en *El último patriarca*, cuando el padre pasa algunos años solo en España antes de llevar a su familia con él, no significa la liberación del control patriarcal, sino que la carga recae sobre las mujeres. Paatz habla en este contexto de un “mundo al revés” y añade que “El Hachmi ha insistido con frecuencia en el hecho de que estos aparentes cambios de roles afectan sobre todo a las hijas migrantes en el momento de convertirse en mujeres casaderas, y también es un tema recurrente en sus novelas” (Paatz 2024, 271).

Narrativamente, esto se demuestra, por un lado, mediante técnicas de *showing*, por ejemplo, a través de la rutina diaria de madre e hija en *La hija extranjera*, así como descripciones de cuánto tienen que trabajar ambas para ganarse la vida; y, por otro lado, mediante *telling*, a través de reflexiones de la narradora como esta:

No es bueno que trabajes tanto, me ha dicho mi madre, porque a los hombres no les gusta que seas más que ellos, eso rompe los matrimonios. Yo no sé si soy más que mi marido-primo o no, pero sé que con lo que ganamos las dos no podemos permitirnos ningún extra, ningún capricho. Las amigas de mi madre hablan a menudo de lo que hacen con el dinero que ganan cuando trabajan unas horas: unas escaleras por aquí o una limpieza por allá. Ahorran y después se compran joyas o ropa que el sueldo de sus maridos no les permite. Trabajan para tener dinero ellas, no para aportarlo a la economía familiar. Iwa safi, dicen. Y quieren decir: Sí, claro, ¿encima que trabajo tengo que darle a él el dinero? ¡Ni que fuera tonta! Pero claro, ellas trabajan como un extra, es algo que hacen además de las tareas de casa, y si alguna trabaja tanto fuera que acaba descuidando su casa, enseguida su marido le recuerda cuál es su obligación principal y cuál es su lugar. Pero mi madre no ha trabajado nunca para pagarse ningún capricho, sino para que pudiéramos sobrevivir ella y yo (LHE, 185).

Este fragmento muestra hasta qué punto los valores patriarcales están inculcados en la madre. Aunque no hay presencia de un hombre en su vida cotidiana, la madre le transmite a la hija que se preocupe más por los frágiles sentimientos del hombre, cuando, irónicamente, es precisamente la inactividad y la falta de ayuda por parte de él lo que hace que la hija tenga que trabajar tanto. Además, se contraponen dos realidades opuestas: por un lado, la de las amigas de la madre, que trabajan para darse algunos caprichos, pero solo pueden hacerlo en la medida en que la casa y todo lo que se considera su deber como

mujer esté en orden; y, por otro, la de la madre, que siempre tenía que trabajar duro y que nunca podía permitirse nada.

En otro momento de la narración la protagonista formula este fenómeno de manera más explícita:

[...] y al recordar a mi madre yendo hacia todo el trabajo. Un trabajo que se le da muy bien, por más que haya sido su versatilidad la que nos ha salvado de la más absoluta miseria; como un hombre, dirían en nuestro pueblo de origen, como si eso fuera un gran halago (LHE, 100, énfasis de K. E.).

La afirmación “*como un hombre*” en este contexto señala que el trabajo masculino se valora más. La narradora desvela lo absurdo de esta valoración con su tono irónico (“*como si eso fuera un gran halago*”) y así se distancia de ella. La madre se encuentra constantemente en una cierta ambivalencia, ya que es su fuerza y su capacidad de actuar las que hacen que las dos mujeres sobrevivan – *sin padre*. No obstante, su diligencia solo se reconoce en el contexto de una cualidad que, en el patriarcado, se asocia con lo masculino.

En *El último patriarca*, la ausencia de facto del padre genera una reorganización de los roles familiares que afecta especialmente a la protagonista. El padre rehúye una y otra vez sus obligaciones familiares y se ausenta durante días y noches enteras. Como consecuencia, la carga mental recae en gran parte sobre la protagonista, ya que la madre no siempre es capaz de asumir la responsabilidad cuando se ve limitada por barreras lingüísticas y culturales. Esto se observa, por ejemplo, en una ocasión cuando el padre no vuelve a casa después de salir de fiesta y la madre envía a la hija temprano por la mañana a buscarlo por los bares del barrio. La protagonista cuenta este incidente en tono irónico, lo que revela su conciencia de lo incorrecto de la situación: “Las siete de la mañana de un día cualquiera era una buena hora para que una niña de ocho o nueve años fuera a buscar a su padre” (EUP, 194). En otro momento de la narración, cuando la madre rompe aguas y está a punto de dar a luz, es la hija una vez más la única persona que tiene que encargarse de la situación:

No sé cómo lo hice ni sé por qué otra vez madre no despertó a mis hermanos. Sólo yo debía hacerme cargo de todo. [...] Pero sólo estaba yo, y entonces empecé a tener una cierta idea de que la vida no era como debería ser o lo que se pudiera llegar a pensar a esa edad (EUP, 222).

En este momento también la protagonista toma conciencia de que la figura paterna es fundamentalmente irresponsable e incapaz o poco dispuesta a asumir su papel. Así, las relaciones familiares no solo condicionan la vida de las protagonistas, sino que también

se constituyen como el espacio en el que las protagonistas empiezan a reconocer las contradicciones del orden patriarcal.

Esta mirada sobre el ámbito familiar permite ampliar el análisis hacia las expectativas que determinan el lugar asignado a las mujeres.

4.2 La construcción performativa de la feminidad en la cultura de origen

La imagen de la mujer en la cultura de origen representada en las novelas está marcada por un orden de género normativo, legitimado por la tradición, la cultura o la religión¹³. Desde la concepción performativa del género desarrollada por Butler, esta imagen puede entenderse como una construcción que se produce mediante prácticas reiteradas que regulan la sexualidad, las relaciones afectivas y los comportamientos femeninos y producen así determinados modelos de feminidad.

En las obras, el ideal femenino se configura como el de una “buena ama de casa”, descrita en varias ocasiones como “*madresposa*”. Esta atribución (re)produce una identidad que se constituye mediante actos lingüísticos y culturalmente codificados. La feminidad queda así reducida al papel de madre y esposa y se presenta como una identidad aparentemente estable dentro del orden patriarcal.

Además, aparece una expresión específica en *La hija extranjera* para designar a las mujeres que no cumplen con esta expectativa normativa: “partidora de tareas”. Cuando algunas amigas de la madre están en casa de madre e hija, hablan sobre la futura boda de la protagonista con su primo Driss y sobre su deseo de seguir estudiando después del matrimonio:

Y mi madre, que no puede disimular la alegría: lo hemos acordado así con mi hermano, le he dicho que mi hija es muy inteligente y ha llevado siempre muy bien los estudios. No hay nada malo en estar casada y estudiar, me ha dicho él. Por supuesto que no, se ha apresurado a añadir una de ellas, estudiar o trabajar no es el problema, el problema es si la mujer se comporta como es debido o no. La que es una faq shger, una “partidora de tareas” lo es dentro y fuera de casa, y, si algo es tu hija, es tranquila y discreta (LHE, 36).

Este pasaje muestra que la construcción del ideal femenino también se produce a nivel lingüístico. El hecho de que exista incluso un término específico para una mujer que no se ajusta al comportamiento esperado pone de relieve el carácter normativo de esta

¹³ Esta observación se limita al análisis de la representación literaria en las novelas y no pretende emitir un juicio general sobre una religión en sí misma, sino examinar las configuraciones socioculturales específicas que en los textos se asocian con estructuras patriarcales.

imagen de lo que significa ser mujer. La exigencia de que una “*madresposa*” se comporte “*como es debido*” refleja nuevamente cómo determinados modelos de feminidad se presentan como algo normal y deseable, aunque en realidad responden a normas culturales y sociales. Incluso la aparente apertura de este sistema (“*no hay nada malo en estar casada y estudiar*”) queda relativizada inmediatamente por las condiciones impuestas a la mujer. Sin embargo, la reiteración de estas normas no solo aparece en las acciones de los personajes, sino también en la estructura discursiva de la novela mediante la reaparición de expresiones como “*partidora de tareas*”¹⁴, cuyo significado se va precisando progresivamente dentro del marco narrativo.

También en *El lunes nos querrán* puede observarse un mecanismo similar. A través de un análisis digital del texto, Moszczyńska-Dürst muestra que los términos más frecuentes en la novela son “madre”, “mujer(es)”, “casa”, “padre” y “hombre”. Esta concentración léxica pone de relieve hasta qué punto las relaciones de género estructuran la novela a nivel discursivo. Sin embargo, el análisis también revela términos como “libertad” y “amor” así como expresiones relacionadas con la educación y la lengua, lo que revela el anhelo de la narradora de emanciparse (Moszczyńska-Dürst 2022, 6). La autora subraya que “[t]he list of outcomes is directly related to the power relations and ideology codified in the novel. Indeed, what conditions the protagonist’s life to the greatest extent is her relationship with her mother and her father, as well as the maternal role that the family and society expect her to play and which, in the course of the narrative, seems to be her destiny; it is therefore not surprising that the concept of ‘mother’ is the word most frequently evoked in the text” (*ibid.*). En este sentido, señala que “[t]he power of citation is inscribed in the novel not only through the repetition of normative words and slogans but also through reiteration itself, explicitly evoked in the text as a mechanism of power” (*ibid.*, 7). Además, ofrece algunos ejemplos de la obra, de los que se cita aquí uno:

Trabajar era cosa de hombres, no se cansaba de repetir mi padre, y si una mujer se veía obligada a hacerlo era porque se trataba de una cualquiera o porque el marido o el padre no eran lo bastante hombres para mantenerla y la mandaban a casas de desconocidos (LU, 44-45; citado en Moszczyńska-Dürst 2022, 7; énfasis de Moszczyńska-Dürst).

¹⁴ Otro ejemplo: “Justo antes de atravesar la calle me he soltado el pelo por si acaso. Antes de salir de casa he dedicado un buen rato a peinarme. Mi madre y yo estamos de acuerdo en que así, bien liso, es como me queda mejor, pero a mí me gustaría llevarlo suelto, y ella siempre dice que eso es cosa de ‘partidoras de tareas’” (LHE, 63).

Para mostrar cómo las expectativas normativas determinan tanto el comportamiento de la madre como la educación de la hija, puede analizarse la escena siguiente:

En verano, ella y yo éramos más parecidas que nunca, encerradas las dos en ese minúsculo piso. Mi madre tenía la obligación de vigilarme, de no permitir que me saliera del camino recto, si yo transgredía alguna norma, ella sería la responsable por no haberme educado como Dios manda. Y tenía que enseñarme a ser una buena ama de casa. Cocinar y limpiar el día entero para que cuando viviera en la mía fuera competente en mis labores. A pesar de todo, quiero creer que se compadecía de mi enclaustramiento tanto como yo del suyo. Una compasión inútil, porque ninguna podía hacer nada para aliviar la situación de la otra (LU, 63).

La madre, que la narradora presenta a la vez como víctima (“éramos más parecidas que nunca, encerradas las dos” / “enclaustramiento”) actúa al mismo tiempo como reproductora del orden patriarcal (“tenía la obligación de vigilarme”). En realidad, la madre misma ha interiorizado las normas de género que reproduce, por lo que aparece como una figura ambivalente, atrapada en el mismo marco normativo que aparentemente contribuye a mantener. El hecho de que ella “sería la responsable” si la hija no llegara a convertirse en una “buena ama de casa” pone además de manifiesto un mecanismo de control y culpabilización. Asimismo, se incorpora un elemento religioso (“como Dios manda”) que actúa como justificación del orden normativo. A partir de la reflexión final (“quiero creer que se compadecía de mi enclaustramiento tanto como yo del suyo”) se crea una distancia entre la experiencia vivida y la mirada retrospectiva de la narradora. Con su conclusión de la situación (“Una compasión inútil, porque ninguna podía hacer nada para aliviar la situación de la otra”), la narradora reconoce el carácter opresivo de este sistema y sugiere que la madre no necesariamente habría elegido esta vida libremente.

En *La hija extranjera*, el matrimonio está rodeado de numerosas expectativas asociadas a la boda. Puede observarse aquí también cómo estas prácticas adquieren rasgos ritualizados en los que la feminidad se representa y se reafirma de manera normativa. No solo existen numerosos rituales vinculados al matrimonio y a la sexualidad que deben cumplirse para mantener el orden patriarcal, sino también una dimensión emocional normativa: las novias deben llorar antes de casarse. La protagonista reflexiona sobre este acto performativo mientras prepara el convite para la boda y siente una tristeza repentina: “Mejor, he pensado, así lloraré como corresponde a una novia, como debe ser” (LHE, 136, énfasis de K. E.). Este impulso le recuerda además que, cuando era niña, jugaba a

ser novia a escondidas, porque le daba vergüenza que alguien la viera y se burlara de ella o hablara sobre su futura boda.

En mi recuerdo está el tacto de aquel pañuelo semitransparente lleno de colores a través del cual yo miraba para poder llegar a mi esquina; una vez allí, levantaba el velo, y así el pañuelo se quedaba atado a mi frente y caía como una cabellera larga hacia atrás y yo, sentada en la esquina, intentaba llorar; porque en la esquina todas las novias lloran (LHE, 137, énfasis de K. E.).

Este recuerdo de su infancia pone de relieve que ya desde niña había aprendido cómo debía comportarse una mujer y qué actos e incluso emociones se esperaban de ella. Aunque la razón de los llantos de las novias era que antes tenían que abandonar la casa familiar y apenas podían volver a ver a sus padres, por lo que la situación de la protagonista sería diferente, el acto performativo de llorar está tan arraigado que tiene miedo de no poder hacerlo en el momento adecuado:

De todos modos, sigo pensando en lo de poder llorar o no, porque, aunque nuestras circunstancias sean muy diferentes de las que vivían las novias de antes, recuerdo que cuando jugaba tenía un miedo horrible a verme allí sentada, con el velo en la cara, y pensar que, al levantarlo, pareciera que quería abandonar la casa de mis padres, que no se me viera triste, que en realidad alguien pudiera pensar que me alegraba de casarme. Sería una gran vergüenza, no sabía muy bien por qué, pero tenía interiorizada la idea de que si te alegrabas de casarte es que eras una “partidora de tareas”. Exageraba el rictus simulando que mi desconsuelo era enorme, pero durante muchos años seguí teniendo el mismo miedo. Miedo a que descubrieran que, de hecho, tenía muchas ganas de ser mujer (LHE, 138).

Mediante esta retrospectiva a su infancia, la protagonista vincula su realidad presente con miedos antiguos. El yo adulto narra y al mismo tiempo reflexiona sobre su experiencia (“no sabía muy bien por qué, pero tenía interiorizada la idea de que si te alegrabas de casarte es que eras una ‘partidora de tareas’”). La toma de conciencia sobre el miedo interiorizado de parecer feliz solo se revela en el presente, cuando realmente se encuentra en la situación que había imaginado y representado en sus juegos de niña. Una vez más, la expresión estigmatizante “partidora de tareas” indica la consecuencia lingüística y social de no cumplir con una emoción normativa esperada. Así se observa de nuevo cómo la lengua actúa como vehículo de la norma. Asimismo, la puesta en escena de la tristeza (“Exageraba el rictus simulando que mi desconsuelo era enorme...”) demuestra el carácter performativo de las normas femeninas mediante la imitación, la repetición y la representación de comportamientos observados en su entorno. Finalmente, la formulación de la última expresión, “ganas de ser mujer”, implica el anhelo prohibido de una transición positiva o incluso placentera hacia la feminidad, que se opone al rol impuesto.

Una expectativa aún más estricta en la cultura de origen de la protagonista es que debe ser virgen antes de casarse y que debe mostrarse una “prueba” en forma de sangre en las sábanas después de la noche de bodas. Aunque la protagonista es de hecho virgen, tiene un miedo enorme de no poder cumplir tampoco esta norma:

Durante toda mi vida había creído que no era virgen. No porque hubiera tenido sexo con nadie, sino por todas las cosas contrarias a la preservación del himen que había hecho. Saltaba, recuerdo que saltaba con fuerza, con alegría [...]. Me pasaba la vida saltando, y mi madre siempre repetía lo mismo: a zamchunt, desgraciada solitaria, no salte que perderás tu qandura. Tardé años en descubrir que qandura no se refería al vestido, sino a algo que estaba dentro de mí y que debía guardar para cuando llegase el momento (LHE, 153).

Una vez más se pone de relieve el carácter repetitivo con el que las normas han sido inculcadas en la protagonista durante toda su vida (“*mi madre siempre repetía lo mismo*”). Aquí también la alegría, el sentimiento positivo, aparece como algo incorrecto dentro de su comportamiento. Se ve que tiene un efecto en ella, hasta el punto de creer que no era virgen. Bourland Ross constata que “[...] that fear, along with her research into a way to assure blood on her wedding day, underscore the idea that the hymen serves as more than just a membrane. Her fixation on being pure in order to uphold her mother’s good reputation reinforces the point that women must preserve ‘the public reputation of a family¹⁵’” (Bourland Ross 2018, 360). Bourland Ross recurre a Sadiqi para explicar que, en la cultura marroquí, “[v]irginity is so ‘sacred’ that it is not talked about in mixed groups. The taboo that surrounds virginity dramatizes its impact on girls and intensifies family and social control over girls and women. Mothers are held responsible for the ‘purity’ of their daughters and this is often used as a weapon by the husband to put pressure on his wife and make her as obedient as her daughters” (Sadiqi 2003, 81). Al exigir la prueba de mancha de sangre como prueba de honor, se contradice el tabú del sexo con su exhibición pública. De esto se da cuenta la protagonista también:

Reflexionaba sobre la enorme contradicción de una sociedad que, por un lado, considera el sexo un tema absolutamente tabú del cual nunca, bajo ningún concepto, se puede hablar en público, pero que, por otro, se presta a la obscenidad de una celebración en la que todo el mundo está pendiente del coito de los novios para, si se da la buena nueva de que la chica es una virgen inmaculada, festejarlo con una gran fiesta que incluye fuegos artificiales (LHE, 157).

Mediante sus reflexiones se revela hasta qué punto la protagonista ha interiorizado las normas que regulan la sexualidad femenina, reiteradas a lo largo de su vida mediante

¹⁵Sadiqi 2003, 60; citado en Bourland Ross 2018, 360.

advertencias constantes sobre la importancia de preservar la virginidad hasta el matrimonio. Al equiparar las relaciones sexuales con actividades cotidianas que supuestamente podrían provocar el desgarramiento del himen queda clara la magnitud de estas normas y la ansiedad que generan en torno al control del cuerpo femenino. Al mismo tiempo, la protagonista reconoce las contradicciones inherentes a estos discursos y problematiza las expectativas en las que se basan. De este modo, cuestiona retrospectivamente las mismas normas cuya transgresión temía durante su infancia y juventud.

Este aspecto también se tematiza en la primera parte de *El último patriarca*, que trata de la vida de Mimoun antes del nacimiento de la hija-narradora. En esta sección se describe la noche de bodas, en la que Mimoun debe demostrar la virginidad de su esposa, la madre de la protagonista:

¿Cómo empezar? ¿Cómo demostrar al mundo que él era lo bastante viril y su esposa lo bastante decente como para haber conservado el himen intacto? Debía de ser muy extraño que el sexo, tan privado y tabú que era en aquellos lugares, se hiciera tan público en ceremonias como éstas. Incluso Mimoun, que para esos asuntos no había tenido nunca dificultad alguna, empezó a temer un posible fracaso. No dejaba de pensar en las mujeres y en los hombres de las habitaciones de al lado que esperaban su veredicto. (EUP, 109).

También en este caso la narradora pone de manifiesto la contradicción entre el tabú y la presión social de la ceremonia de la noche de bodas. Mimoun no logra penetrar a su esposa debido a una disfunción eréctil, y cuando finalmente llega a realizar el coito, lo hace de forma violenta:

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 con la que crearía vínculos que nadie podría deshacer.

Ay, debió 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 (EUP, 111).

En este pasaje la narradora reconstruye lo ocurrido durante la noche de bodas y ofrece una visión de los mundos emocionales de los personajes de la escena. Sin embargo, existe cierta incertidumbre e incluso cierta interpretación sobre cómo ocurrieron exactamente los hechos, lo que se manifiesta a través de expresiones como “debía de ser”, “o sea que debió de...”, “debió gritar”. Una vez más, se crea así una reconstrucción narrativa de

carácter hipotético, que se aproxima a la perspectiva de los personajes, como se ha demostrado anteriormente.

Con sus narraciones explícitas sobre las noches de boda, El Hachmi aborda cómo el cuerpo femenino se convierte en un objeto de control social mediante este ritual. La virginidad funciona como símbolo de honor familiar y de orden moral. Ricci también señala “la contradicción existente entre el tabú y lo privado del coito con la ceremonia pública que se lleva a cabo la noche de bodas” (Ricci 2010, 76) y argumenta que en la obra “se observan representaciones de comportamientos masculinos análogos a los expresados en el discurso misógino decimonónico” (*ibid.*, 77), en el que la mujer es concebida como propiedad del hombre (*ibid.*).

La última frase del fragmento abordado (“*Sin saber que ese dolor dentro de la vagina sólo era el inicio del calvario que le esperaba*”) asume una función proleptica. Después de la boda, el comportamiento de Mimoun hacia su esposa se vuelve cada vez más violento. Así, la noche de bodas marca un punto de inflexión en la relación.

También en *La hija extranjera* hay un cambio de comportamiento de parte del marido después de casarse. En la obra, se destaca el hecho de que la protagonista supuestamente puede elegir a su marido, es lo que se dice la protagonista en un intento de convencerse a sí misma antes de llevar a cabo el matrimonio:

Mirándome al espejo me digo: no es tan grave, no es para tanto. No es una boda de conveniencia porque te lo han preguntado y has dicho que sí, que por qué no. En realidad te lo preguntan desde que eras una niña: le caías tan bien al hermano de tu madre, que desde que eras muy pequeña decidió que serías para su Driss, un chico que entonces ya debía de acercarse a la veintena. A ti Driss no te caía mal, lo encontrabas simpático, ¡lo conocías! ¿Qué más quieres? ¿Cuántas mujeres de tu pueblo han tenido ese privilegio, casarse con un hombre que conocían? Sus padres siempre te han tratado como una princesa, te regalaron un anillo de oro cuando naciste. [...] (LHE, 37).

A través de este discurso directo interior se muestra la intensidad con la que la protagonista tiene que convencerse de que está tomando la decisión correcta para su vida casándose con su primo. Este tipo de reproducción de pensamientos crea además una fuerte inmediatez narrativa. El inicio (“*no es tan grave, no es para tanto*”) parece un mantra que tiene que repetirse. Mediante la reflexión analéptica sobre cómo sus familiares siempre aludían a una futura boda entre los dos primos se revela hasta qué punto estas normas sociales sobre el matrimonio están arraigadas en su biografía. Aunque intenta persuadirse de que tenía libertad de elección, el pasaje revela en realidad lo contrario.

Finalmente, el espejo actúa como marco simbólico para una confrontación entre un “yo”, que intenta convencer a un “tú” inseguro y lo hace sentir culpable (“¿*Qué más quieres?*”); ambos son, por supuesto, ella misma, y así se muestra nuevamente su conflicto interior.

Sin embargo, una vez casados, su esposo se vuelve cada vez más controlador y exigente. Ya desde la propia noche de bodas, la protagonista se siente herida y distanciada de su propio cuerpo:

Y aquí estoy yo, tumbada junto a mi nuevo marido, apretando con fuerza los muslos, porque parece como si me hubieran agujerado y por ese agujero me pudiera escurrir como por un desagüe. Esa línea que me parte por la mitad, y que yo pensaba que tendría tan sepultada que no me volvería a molestar, resulta que ahora me late de nuevo, y la siento como si fuera un bulto sobre la piel: quema. [...] Pero no me muevo por miedo a despertar al hombre que duerme a mi lado, que ronca feliz después de haberse desfogado. Mi marido-primo, conocido-desconocido (LHE, 152).

Aquí reaparece la fuerte imagen metafórica de la línea que atraviesa el cuerpo, motivo ya analizado en el capítulo 3.2. Una vez más esta imagen simboliza la sensación de desgarramiento provocada por encontrarse en una situación que no coincide con lo que realmente quiere. Además, al hablar de que la línea “*quema*”, se intensifica la representación del cuerpo como espacio de incomodidad física, vulnerabilidad y dolor. La metáfora “*como si me hubieran agujerado... como por un desagüe*” evoca una sensación de vaciamiento, como si se le quitara una parte de sí misma. En contraste con su experiencia dolorosa, su marido “*ronca feliz después de haberse desfogado*”, lo que subraya la oposición entre el sufrimiento físico de la protagonista y la satisfacción del marido, sugiriendo así la soledad con la que ella vive esta experiencia. Esta ambivalencia entre cercanía y distancia con su nuevo marido se nombra explícitamente por la narradora al llamarlo “*marido-primo*”, denominación que utiliza a partir de este momento para referirse a él, y que explica aquí al afirmar que es un “*conocido-desconocido*” para ella. Joan Rodríguez también argumenta que “[e]l hecho de que la protagonista se refiera siempre a él como su “*cosí-marit*” evidencia la distancia desde la que la hija entiende esta relación. Este compuesto terminológico es relevante también porque ejemplifica el tipo de estrategias lingüísticas que El Hachmi emplea en sus novelas, estrategias que construyen la calidad literaria de sus textos y complementan y complejizan el contenido que exponen (Joan Rodríguez 2020, 51).

Después de analizar cómo el matrimonio, la virginidad y los rituales de boda y de la noche de bodas ponen en escena las normas patriarcales de manera concreta, cabe preguntarse si una elección de pareja aparentemente libre permite realmente romper con este orden.

Esta pregunta se abordará en el siguiente apartado a partir de las relaciones de pareja representadas en *El último patriarca* y *El lunes nos querrán*.

4.3 La relación de pareja elegida entre subversión y reproducción patriarcal

Las relaciones íntimas en las obras *El último patriarca* y *El lunes nos querrán* entre las protagonistas y sus novios (y más tarde maridos) aparecen inicialmente como una vía alternativa al control patriarcal por parte de sus padres y su entorno familiar y cultural. Sin embargo, las narraciones muestran que finalmente no se rompe el poder patriarcal, sino que se restablece bajo una nueva forma en las relaciones.

La subversión inicial mediante las relaciones amorosas se da porque los novios aparecen como alternativas a los modelos patriarcales representados por los padres. Al pedir la mano de la protagonista, el novio en *El último patriarca* promete que va a encontrar un trabajo y un piso y que está de acuerdo con que ella estudie, trabaje y salga y con que no sea “una esposa de las que se quedan en casa a limpiar y a cocinar” (EUP, 299). Debido a esas concesiones, la protagonista consiente en casarse con él: “Yo me sentí conmovida de que un hombre nacido en el mismo lugar que todos nosotros pudiera ser tan diferente de padre” (EUP, 299).

Sin embargo, a estas promesas no les siguen acciones, e incluso se reproducen dinámicas de engaño y abandono que recuerdan, aunque de otra forma, a las experiencias de la madre con el padre. Cuando la protagonista lo confronta, él se ve como la víctima de la situación y profundamente herido de su desconfianza. Aun así, la protagonista todavía cree que él es su única opción de emanciparse de su entorno opresivo: “[...] todavía me sentí más amenazada de perder cualquier puerta de salida, la única que pensaba que me quedaba, la que debía conciliar mis mundos” (*ibid.*, 313).

A pesar de todo, se casan y la noche de bodas incluso ofrece un momento de esperanza de un final feliz: “Aquella noche hubo ternura, no diré que no, y me dormí abrazada a él, ya no tenía nada que temer, ya era libre y viviría con quien me amaba” (*ibid.*, 323).

No obstante, el comportamiento de su marido acaba convirtiéndose cada vez más en uno similar al de su padre. La narradora marca el punto de cambio después de la boda en el plano discursivo:

La historia se podría acabar aquí, como en las películas americanas, fueron felices para siempre, pero no tenía que ser ni una película ni la historia de una relación amorosa, esto debía ser el relato de cómo

se perdió el patriarcado en la línea sucesoria de los Driouch y, más a grandes rasgos, de cómo el destino no debe de estar del todo escrito. Por eso esta historia continúa (EUP, 323-324).

Aquí, la narradora reflexiona sobre el significado del propio acto de narrar al determinar qué forma debe tomar su relato (*“la historia se podría acabar aquí...” / “pero no tenía que ser...” / “esto debía ser el relato de...”*). La boda y, por lo tanto, la relación de pareja, quedan así cuestionadas como solución liberadora y como final feliz de esta historia. En este sentido, Moszczyńska-Dürst señala que la narradora juega aquí con los tópicos de las comedias románticas y vincula la continuación del relato con la desmitificación del matrimonio burgués (Moszczyńska-Dürst 2012, 291).

Asimismo, se retoma la dimensión genealógica del patriarcado de los Driouch y el anuncio de su desaparición, anticipado desde el inicio de la narración. Para cumplir ese anuncio final, la historia debe necesariamente continuar. En este contexto, la afirmación de que *“el destino no debe de estar del todo escrito”* se alude una vez más a la posibilidad de una emancipación más profunda, cuya realización todavía permanece pendiente.

En *El lunes nos querrán*, la protagonista reflexiona, justo antes de narrar el primer encuentro con Yamal, sobre la proyección que había hecho sobre él. Esto crea una tensión narrativa, ya que desde el inicio queda claro que esta relación no tendrá un final feliz:

Ahora, cuando tengo que recordar aquellos tiempos, no puedo hacerlo sin notar un nudo en el estómago. Intento volver a sentir la alegría, la ilusión y la esperanza de entonces, pero cuando cierro los ojos y me traslado al principio de lo que sería un tiempo nuevo, el cuerpo se me rebela como si aún quisiera extirparse lo que vino después. Lo hablé mucho contigo en su día, me mortificaba por haberme dejado engañar por un espejismo, una imagen ideal de Yamal que, por otro lado, hubiera podido proyectar en cualquier otro hombre. [...] Y, porque tomé una decisión, durante mucho tiempo creí que tenía que asumir sus consecuencias (LU, 109).

La persistencia de una reacción física al volver al recuerdo de este episodio por parte de la narradora evidencia, por un lado, la centralidad del cuerpo que recorre la novela, y, por otro lado, la huella de la intensidad emocional de lo vivido. Las expresiones *“espejismos”* e *“imagen ideal”* confirman la proyección sobre Yamal. Sin embargo, esta no se dirige únicamente a él como individuo, sino también a la búsqueda de una vía de escape, que da origen a esta idealización (*“hubiera podido proyectar en cualquier otro hombre”*). Además, reaparece aquí la autoacusación de la protagonista, otro motivo recurrente en la narración. No obstante, la narración no solo pone de manifiesto esta proyección, sino que también comenta el proceso mediante el cual se construye:

Veía en él lo opuesto a mi padre: no hablaba nunca de religión, no le importaban ni el honor ni la reputación. Incluso detalles de lo más superficiales como que me contara lo que cocinaba, algo impensable en hombres de la generación de nuestros padres, me seducían. Eran indicios, nada más, informaciones puntuales que no demostraban su verdadero carácter, pero me bastaban, yo unía esos puntos para trazar un dibujo ideal, a la medida de lo que entonces necesitaba (LU, 121).

Después de constatar que Yamal era entonces para ella una figura opuesta al padre, enseguida relativiza esta imagen al explicar que solo eran “*detalles superficiales*”, “*indicios, nada más*” e “*informaciones puntuales*”. La formulación metafórica según la cual “*unía esos puntos para trazar un dibujo ideal*” evidencia la construcción de una imagen que respondía a lo que ella “*necesitaba*”. Por lo tanto, se trataba menos de Yamal como persona que de una necesidad propia. La relación se construye así sobre la base de una imagen anhelada. Tanto ella como su amiga íntima (“tú”) proyectan en sus parejas sus aspiraciones de modernidad y libertad:

Estábamos convencidas entonces, no nos cabía la menor duda de que todo era posible, de que progresábamos de verdad y que el progreso era irreversible. Seríamos nosotras las que conseguiríamos transformar el mundo cambiando nuestros destinos, haciendo compatibles las costumbres de nuestras familias con nuestros anhelos de modernidad. ¿Por qué no? Sí, nos enamoramos de Saíd y Yamal, pero también del futuro que con ellos esperábamos construir (LU, 122).

El lenguaje en este pasaje está marcado por una utopía de progreso: “*todo era posible*”, “*el progreso era irreversible*”, “*transformar el mundo*”, “*cambiando nuestros destinos*”, “*haciendo compatibles las costumbres [...] con nuestros anhelos de modernidad*”. Esta última formulación alude a la expectativa de que la relación pueda resolver la tensión entre las normas de origen y la autodeterminación moderna: la protagonista y su amiga no solo se enamoran de determinados hombres, sino también de una narrativa de futuro que hace parecer posible la conciliación de ambas dimensiones. En el plano narrativo, se establece una distancia entre la vivencia de aquel momento y la comprensión retrospectiva de la narradora.

Por un corto periodo, esa ilusión funciona y el matrimonio sí crea una cierta libertad en la vida de la protagonista:

Podía disponer de mi tiempo como quisiera, podía hacer lo que me diera la gana. Así era: lo que me diera la gana. Todo o nada. Y con Yamal a mi lado. Y tú más cerca que nunca, porque ya no tenía que pedir permiso para ir a verte. Después del primer paseo agarrando a mi flamante marido, lo siguiente que hice fue visitarte en el salón en el que trabajabas (LU, 174).

La breve euforia de esta nueva libertad se subraya mediante la repetición de “*lo que me diera la gana*”. Su libertad se vuelve muy concreta, sobre todo en la vida diaria: disponer de su tiempo, salir sin pedir permiso y, lo más importante para la protagonista, pasar tiempo con su amiga íntima. Sin embargo, se puede destacar una cierta ironía en la alegría ante estas libertades ya que están vinculadas precisamente al hecho de ser una mujer casada.

Balghzal subraya que el matrimonio funciona inicialmente como un “billete para liberarse de las ataduras” del barrio y de la familia, pues permite a la protagonista instalarse finalmente en Barcelona. Sin embargo, el matrimonio no constituye “el destino final de su odisea liberatoria”, ya que también se convierte en un instrumento de dominación patriarcal (Balghzal 2023, 13).

En este sentido, la ilusión se desvanece rápidamente. Su marido no participa en el cuidado del hijo recién nacido ni en las tareas del hogar, incumple sus promesas y comienza a dedicarse a la religión:

Le dio por ir a la mezquita, rezar y hablar de religión. [...] Y me soltaba sermones. Yo estaba agotada, lo único que quería era cerrar los ojos, ducharme sin estar pendiente del llanto del bebé, tener un rato para mí misma, y él me contaba que en el Corán estaban todos los descubrimientos científicos más avanzados. O me explicaba lo buena que era nuestra religión para las mujeres. No somos iguales, está equivocada esa idea y no es propia de nuestra tradición. El islam reconoce las diferencias, es mejor hablar de complementariedad. Esto yo lo escuchaba con un pañal sucio entre las manos. Él tenía que ser el cabeza de familia, el guía espiritual. Le recordé que no hacía ni dos días que se tomaba sus cervecitas en el bar (LU, 210).

Este es el momento que finalmente rompe con su ilusión de que Yamal es completamente diferente del padre, ya que adopta exactamente el lenguaje y comportamiento del sistema patriarcal. No solo cambia su postura frente a la religión, sino que usa el islam como legitimación de la jerarquía doméstica que acaba de establecer (“*cabeza de la familia*”, “*guía espiritual*”). Se presenta un fuerte contraste entre lo que hace él y lo que hace ella: el hombre produce un discurso religioso y abstracto mientras la mujer está ocupada por un “*pañal sucio*”, un objeto que simboliza el trabajo más banal y necesario, pero al mismo tiempo invisible. De esta manera, se evidencian dos realidades distintas sin necesidad de un comentario explícito, y la injusticia en la distribución de los roles se hace concreta y visible. Finalmente, la protagonista revela la hipocresía de Yamal al mencionar las “*cervecitas*” que tomaba su marido poco antes.

Cuando la protagonista finalmente quiere mudarse con su amiga a Barcelona para dejar atrás la relación fracasada y empezar de nuevo, se da cuenta de que Yamal se ha llevado todos sus ahorros. Una vez más, se evidencia la culpa internalizada de la protagonista:

Comí sin parar durante horas. Era mi castigo. Por haber confiado, por ingenua, por dejar que me engañaran. Por no ser digna de un amor verdadero por parte de un hombre que fuera incapaz de dejarme sin blanca (LU, 235).

Aquí se retoma el motivo de su relación ambivalente con su cuerpo y la comida, como se ha analizado en el capítulo 3.3. Dado que la protagonista se obsesiona con estar delgada, comer en exceso se ha convertido para ella en un castigo. A través de su lógica patriarcal internalizada, invierte la cuestión de la culpa. Además, no solo se acusa a sí misma, sino que también lo ve como evidencia de su propia insuficiencia (*“por no ser digna”*). La acumulación de sus supuestos errores en construcciones con „por” (*“por haber confiado / por ingenua / por dejar que me engañaran / por no ser digna”*) suena como una denuncia formulada y ejecutada por ella misma.

De lo expuesto se desprende que las relaciones de pareja no son suficientes para alcanzar la emancipación, aunque forman parte de este proceso. Para avanzar hacia una liberación más plena, las protagonistas tienen que encontrar otras vías, que se analizarán en los capítulos siguientes.

5 Procesos de emancipación

5.1 Sexualidad, deseo y autodeterminación corporal

El descubrimiento de la sexualidad y del deseo aparece como un elemento clave en el camino hacia una liberación tanto corporal como personal, ya que la transgresión de las normas impuestas abre un espacio de subversión que contribuye a una reapropiación del propio cuerpo. Esto se abordará a continuación a partir de *El último patriarca* y *El lunes nos querrán*.

La primera experiencia de deseo sexual de la protagonista en *El último patriarca* tiene lugar cuando su padre la lleva a un espectáculo de baile erótico en el que una mujer se desnuda completamente en escena. Este recuerdo es significativo, ya que aquí el deseo sexual aparece por primera vez como experiencia propia de la protagonista: “No sé si eran los focos los que hacían brillar las piernas de la chica o su piel aceitosa o la incógnita de si se desnudaría o no del todo, pero allí sentí por primera vez que algo se me removía en la entrepierna” (EUP, 209).

A continuación de esta afirmación, sigue una descripción detallada de cómo la bailarina se quita la ropa poco a poco y de la reacción del público. Cuando entra en escena un hombre a punto de quitarse la ropa, el padre se enfada y obliga a su hija a volver a casa. Ya en su cama, la protagonista tiene su primer orgasmo:

Yo me metí en la cama pensando que no era un hombre sin ropa o con los testículos enmallados lo que podía excitarme. Puede que ya tuviera edad para esas cosas, porque no pude evitar tocarme allá abajo y ahogar un débil gemido contra la almohada. Aunque había tenido mi primer orgasmo no había sido suficiente para liberarme del poltergeist (EUP, 210).

Este pasaje no solo evidencia una primera toma de conciencia sexual, sino también una reflexión sobre la naturaleza del deseo. Como muestra la protagonista, su excitación no surge de la presencia de un hombre, lo que cuestiona la idea de que el deseo femenino responda necesariamente a un esquema heteronormativo. El episodio de su primer orgasmo puede leerse como un acto de empoderamiento – actúa sola, en secreto y sin participación masculina. Sin embargo, esta experiencia no alcanza a liberarla del *poltergeist*, una imagen recurrente en la obra que puede leerse como símbolo de la energía interna encerrada y suprimida (placer, deseo, alegría) que no encuentra una vía de expresión. En otro momento de la narración la protagonista lo explica de la siguiente manera:

Para escapar del poltergeist, si no tienes una señora chillona y bajita como Tangina Barrons, debes reír mucho, hasta sentirte las costillas a punto de estallar; o debes llorar mucho, hasta sentir que te has vaciado, o debes tener un orgasmo, que, según como se mire, también es vaciarse. Yo todavía no sabía de eso, de tener orgasmos, a padre no le gustaba que nadie llorara y a madre no le gustaba que nadie riese. De manera que comencé a leer, palabra por palabra, aquel diccionario de la lengua catalana. Todos decían qué niña más inteligente, qué niña más estudiosa, pero sólo era para buscar una de las tres cosas (EUP, 185).

Mediante la referencia a la película *Poltergeist* (1982), en la que el personaje de Tangina Barrons expulsa a los malos espíritus de la casa, la protagonista presenta tres vías equivalentes de liberación: llorar, reír y tener un orgasmo. Para ella, las tres constituyen formas de *vaciarse*. Esta descripción subraya el carácter reprimido de sus emociones más íntimas, bloqueadas por las estructuras y expectativas impuestas por su entorno. Dado que estas vías no están realmente disponibles para ella en ese momento, la lectura aparece como una cuarta posibilidad. De este modo, la educación y la lectura no funcionan únicamente como opciones racionales para escapar de una situación de opresión concreta, sino también como formas de canalizar aquello que no puede expresar por otros medios, aspecto que se retomará en el capítulo 5.3.

En la narración del primer orgasmo El Hachmi construye una ironía que pone de manifiesto una paradoja: el padre que pretende controlar la sexualidad de su hija termina propiciando, precisamente a través de ese intento de control, una de sus primeras experiencias de intensa excitación. Al llevarla abruptamente de regreso a casa, se desplaza esa experiencia al ámbito privado (su cama), un espacio al que no tiene acceso ni conocimiento de lo que ocurre en él. Así, la experiencia de empoderamiento no surge a pesar del control patriarcal, sino a través de las condiciones que este mismo genera.

Sin embargo, lo que la protagonista puede experimentar de manera autodeterminada en la intimidad de su entorno privado se transforma cuando entra en juego la relación de pareja. En el marco de una relación que inicialmente parece ofrecer una vía de emancipación, como se ha expuesto en el capítulo anterior, afloran las expectativas sexuales del hombre, a las que la protagonista no logra negarse:

[...] todo era una especie de acabemos de una vez que me tendría que marchar. Pues ven, ven conmigo, y me besaba y yo no sabía dónde me llevaba. Un colchón doble con una manta de flores encima. No tardé mucho en verme tumbada, ¿por qué tenía que ir todo tan de prisa? Aún estaba pensando en eso cuando me encontré frente a él sólo con bragas y sujetador, rígida y no chorreando, como debería haber estado. Por qué no dije no, aún no, yo no quiero, no quiero esto. Quería demostrar que tenía tanta prisa

como él, que a pesar de la diferencia de edad, yo sabía muy bien lo que hacía. Yo no tenía ni idea (EUP, 298).

Al narrar el acontecimiento desde una perspectiva que por momentos parece distanciarla de su propio cuerpo (*“No tardé mucho en verme tumbada” / “me encontré frente a él”*), se subraya la falta de agencia de la narradora. Dentro del propio momento narrado la descripción de la situación se interrumpe con una interrogación interior de la protagonista en el momento vivido (*“por qué tenía que ir todo tan de prisa”*) que señala la falta de su voluntad ante este acto sexual. Además, se evidencia la pérdida de control y la velocidad de los actos mediante las formulaciones *“acabemos de una vez”, “no sabía dónde me llevaba”, “no tardé mucho”, “aún estaba pensando en eso cuando me encontré...”*. La descripción de su cuerpo (*“rígida y no chorreando, como debería haber estado”*) revela aún más la contradicción entre lo que siente realmente y lo que piensa que debería sentir. La acumulación de “no” en sus preguntas retrospectivas, formuladas desde la perspectiva del yo narrador, subraya que realmente quería negarse, pero no lo hizo y que además todavía intenta comprender por qué no pudo formular esa negativa. Desde esta perspectiva se da cuenta de que estaba imitando el papel de una mujer libre y experimentada. Así se demuestra cómo la libertad que esperaba alcanzar a través de esta relación vuelve a quedar atrapada en una lógica performativa.

El acto de subversión más radical se encuentra al final de la obra cuando la protagonista orquesta una escena en la que su padre presencia desde la ventana el acto de sexo anal entre ella y su tío. Su explicación para esta idea drástica es la siguiente:

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 (EUP, 336).

Así, la protagonista desenmascara la autoridad del padre y el carácter manipulador de su chantaje emocional al situarlo en una posición de impotencia. Introduce un tabú que desestabiliza su poder y vuelve contra él la propia lógica patriarcal que ha sostenido durante años. A partir de la teoría de Butler, este acto puede entenderse como una apropiación subversiva de las normas patriarcales: la protagonista moviliza precisamente aquellas normas que antes servían como instrumentos de control (sobre todo el control de la sexualidad femenina y la defensa del honor familiar) y las transgrede de manera deliberada. Así, convierte aquello que antes funcionaba como mecanismo para regularla

en una acción performativa y le da una nueva significación. De este modo, hace de su cuerpo una herramienta de emancipación frente a la autoridad paterna.

La elección del tío para consumir esta “*venganza en toda regla*”, como se titula el último capítulo de la novela, adquiere un significado particular, ya que se trata precisamente del tío con el que el padre ha humillado y oprimido a la madre durante años, acusándola reiteradamente y sin fundamento de haberlo engañado con él. Además, el carácter incestuoso de la relación convierte el acto en una transgresión aún más radical de las normas que estructuran el orden familiar y patriarcal. Cabe preguntarse si este acto constituye una liberación autodeterminada o hasta qué punto tiene una dimensión autodestructiva:

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 (EUP, 336-337).

La mezcla de dolor y placer en este fragmento no resuelve la tensión entre subversión y daño, sino que la intensifica. De esta manera, se evidencia que el cuerpo y la sexualidad también pueden tener un carácter destructivo. Así, la emancipación de la protagonista no se puede reducir a un acto de subversión final, sino que aparece como un camino complejo y ambivalente.

En este contexto, Ricci hace referencia a la figura del mito mexicano de la Malinche, comparando la traición de la hija contra su padre con la traición de la Malinche entregándose al conquistador. La diferencia importante, subraya Ricci, es que a diferencia de la Malinche la protagonista no puede quedarse embarazada debido al sexo anal. Se realiza así una transgresión sin consecuencia biológica (Ricci 2010, 85). De esta manera, la protagonista reafirma su control sobre su propio cuerpo.

Además, la escena recuerda un acontecimiento narrado en la primera parte de la novela, en el que el padre, siendo aún joven, es violado analmente por su propio tío. Ricci constata que “[e]sta 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” (Ricci 2010, 86). Ingenschay señala la similitud estilística entre los dos pasajes y subraya que el padre mismo es también víctima de su entorno patriarcal. Sin embargo, “Najat El Hachmi no abre el camino a un relativismo completo de valores o a una psicologización/victimización del patriarca” (Ingenschay 2011, 67). Según este autor, a

través del acto de venganza, se produce una “matanza simbólica” del patriarca mediante la cual la hija empieza a reescribir la historia de las mujeres, cumpliendo así con su anuncio de la introducción de la obra (*ibid.*).

Aunque el final radical de la obra se entiende como acto de empoderamiento por parte de la protagonista, sus experiencias sexuales oscilan entre el deseo verdadero, la imitación performativa de libertad y la subversión radical. En esta línea argumenta también von Tschiltschke:

[I]n Bezug auf das subversive Ende des Romans ist festzuhalten, dass es zwar zweifellos als ein Fanal weiblicher Selbstvergewisserung und sexueller Selbstermächtigung zu verstehen ist, gleichzeitig aber nicht unbedingt als in jeder Hinsicht feministisch korrekter Gegenentwurf zu einem auf der Unterordnung der Frau fußenden Patriarchat aufgefasst werden kann. Da die Erzählerin nun aber ganz klar ihren Onkel als Mittel zum Zweck gebraucht und ihren Vater zum hilflosen Zeugen seiner eigenen Erniedrigung degradiert, ist zumindest so viel sicher, dass das Prinzip patriarchal-souveräner Männlichkeit hier eine schwere Niederlage erfährt (von Tschiltschke 2022, 128).

En el plano estilístico, von Tschiltschke destaca el uso explícito del lenguaje sexual como un recurso narrativo característico de las obras de El Hachmi, que sitúa como parte esencial de una escritura femenina consciente y programática. Este “*dirty talking*” se manifiesta en la denominación concreta de prácticas y experiencias sexuales (von Tschiltschke 2022, 127).

En *El lunes nos querrán* el descubrimiento de la sexualidad constituye asimismo un elemento central en el proceso de emancipación de la protagonista. Como señala Balghzal, el sexo y, por extensión, el cuerpo, funcionan como un “instrumento para escapar” tanto de las limitaciones impuestas por su entorno, como del marco normativo patriarcal en el que se encuentra (Balghzal 2023, 12).

No obstante, este proceso dista de presentarse como lineal. Ya desde el primer beso, la narración introduce una ambivalencia que cuestiona las expectativas románticas de la protagonista. Lo que durante años había imaginado a partir de sus lecturas y fantasías, (“Había leído tanto sobre el primer beso, lo había soñado tanto al imaginar los encuentros con todos aquellos amores platónicos...” (LU, 112)), se convierte en una experiencia marcada por la incertidumbre, en donde no está segura de si realmente es aquello que desea:

Fue así, no me lo invento. Me invadió con su lengua y yo me quedé paralizada. Pensando: esto es, esto es lo que has deseado durante tanto tiempo. Si no te gusta, te aguantas, eres tú la que lo ha buscado. Le has llamado, has quedado con él, quieres gustarle. Te gusta gustarle, y el resultado de tu vanidad es

esta lengua que se desliza entrando en tu cuerpo por donde nunca nadie antes había entrado. ¿No era esto lo que querías? (LU, 113).

Este pasaje no presenta la experiencia con Yamal como un verdadero momento de autonomía sexual. Esto se manifiesta, por un lado, a través del uso de un lenguaje metafórico vinculado a la invasión (“*me invadió*” / “*esta lengua que se desliza entrando en tu cuerpo*”), y, por otro lado, mediante su pasividad corporal (“*me quedé paralizada*”). Así, la experiencia no corresponde al soñado momento romántico, sino que se convierte en una transgresión de límites. Sin embargo, la protagonista se acusa a sí misma, creyendo que tiene que aguantarlo porque lo había querido ella misma (“*te aguantas*”, “*eres tú la que lo ha buscado*”, “*quieres gustarle*”). La fragmentación entre el yo que vive la escena y entre la voz interna que acusa y pregunta, hace que su monólogo reproduzca una forma de disciplina interiorizada. La primera frase (“*Fue así, no me lo invento*”) puede indicar que la propia narradora tiene dificultades para comprender o asimilar la escena. Además, el deseo de ser amada (“*Te gusta gustarle*”) pesa más que su propio malestar corporal. La protagonista intenta convencerse racionalmente de que esto es lo que quiere:

No teníamos a nuestro alcance otras formas de relacionarnos con hombres, no podíamos escoger libremente como hacían las chicas de mi instituto, [...]. También por eso me convencí de que aquello era lo que quería: ser joven, libre y moderna, lo cual significaba que no podías hacerte la estrecha, y que te diera asco que metieran la lengua dentro de la boca antes de lo que esperabas era sin duda prueba de una mojigatería nada moderna, nada guay (LU, 114-115).

Balghzal lee el primer beso entre ella y su novio Yamal como “la muerte de una parte de su memoria herida” y afirma que este beso “se convierte en un momento para ejercer su libertad sobre su cuerpo y su vida como mujer” (Balghzal 2023, 12).

Si bien es cierto que el momento marca una transgresión importante del control patriarcal de la familia y el entorno, cabe añadir que esta nueva libertad no es únicamente autónoma, sino que también está marcada por un nuevo rol que tiene que cumplir: “*ser joven, libre y moderna*”. En este sentido, la libertad sexual misma se hace performativa, ya que la protagonista no solo actúa por su propio deseo, sino que intenta encarnar una imagen específica de libertad, modernidad y feminidad.

La primera vez que mantiene relaciones sexuales con Yamal, reaparecen las expectativas que había depositado en esta experiencia, y tras comprobar que no se cumplen, también acusaciones que dirige contra sí misma:

Puede que esperara que esa vez las cosas fueran como yo quería, que empezara despacio, con besos suaves y tranquilos, y luego fuéramos aumentando la intensidad al mismo ritmo. No sé por qué esperaba que fuera como no había sido nunca: atento, tierno, afectuoso. Cuando me venía este tipo de pensamiento me decía a mí misma: mira que eres tonta, romántica, tan empalagosa que das ganas de vomitar, tan antigua que te crees que el amor es como en los libros de poesía (LU, 127-128).

Aquí también desvaloriza su propio deseo de ternura, lentitud y atención al llamarse “tonta”, “romántica”, “empalagosa” y “antigua”, reproduciendo una vez más la imagen de una mujer moderna sexualmente disponible e indiferente. Además, reconoce el poder de acción masculino y el cuerpo femenino como objeto moldeable:

Me sorprendió, como me sorprendería siempre en tantos otros hombres, esa decisión, esa forma de tomar las riendas de la situación. Cogerte, ponerte en una determinada postura, que tu cuerpo fuera en sus manos algo manejable. ¿Quién les habrá enseñado a comportarse así? ¿Por qué me gusta la sensación de abandono, de rendición? [...] (LU, 128).

Esta escena se generaliza, ya que la narradora no solamente habla de Yamal, sino también de “tantos otros hombres”, y presenta así a los hombres como quienes estructuran la situación sexual. Su pregunta crítica – “¿Quién les habrá enseñado a comportarse así?” – pone de manifiesto que ella reconoce el comportamiento como un guion masculino aprendido. Sin embargo, no solo reconoce esta estructura problemática, sino que siente excitación ante ella. Su interrogación interna sobre por qué le gusta esta sensación encuentra una posible respuesta en otro pasaje de la obra, cuando la pareja tiene sexo regularmente según una dinámica de dominación masculina:

Me saltaba muchas clases para ir a casa de Yamal. No pensaba en otra cosa que no fuera volver a vivir esa sensación de rendición absoluta, de abandono. Cuando apretaba mi cabeza contra el cojín dejaba de pensar, dejaba atrás todas las angustias y ansiedades y me permitía disfrutar, porque no era yo la que decidía sentir placer, era él quien me obligaba. Como las putas, pensaba a veces, las putas no tienen sexo porque quieran, lo hacen porque las obligan a cambio de dinero, y seguro que pasaban por alto tonterías como el olor a grasa de motor o si el cliente les parecía agradable o no (LU, 137).

Aquí no se trata de una imitación de un rol del exterior, sino más bien de una lógica de sumisión interiorizada: el placer y la excitación vienen de la sumisión que le permite dejar de pensar y de dejar de controlar la situación. Por lo tanto, su excitación sexual solo es posible para ella cuando ocupa una posición pasiva (“me permitía disfrutar, porque no era yo la que decidía sentir placer”). Al compararse con una figura que supuestamente tampoco actúa por propia cuenta, legitima su deseo sexual. Al mismo tiempo, esta comparación muestra su internalización de una imagen patriarcalmente concebida de las

“putas” como mujeres sin deseo. Así, su autodeterminación sexual sigue siendo incompleta, ya que aún no se permite vivir su placer sexual como una decisión autónoma.

Brady y Tobin Stanley van un paso más allá al interpretar esta forma de sexualidad como una “reconfiguración” del “paradigma falocéntrico”: “No se había liberado del falocentrismo, sino que se había ligado a él más vigorosamente” (Brady y Tobin Stanley 2023).

Tras el fracaso de su matrimonio con Yamal, la relación con el español Javier abre un nuevo espacio en su experiencia sexual y en su relación con el deseo. Balghzal entiende la relación con Javier como “otro camino para explorar el cuerpo y la identidad” y subraya que esta experiencia transgrede “las fronteras endogámicas que la cultura de sus orígenes imponía a los individuos de la colectividad” (Balghzal 2023, 13). Al narrar sus experiencias con Javier, la protagonista describe su deseo como propio y pide lo que quiere:

Nada importaba ya, nada salvo escuchar mis carnes anhelantes, el frenesí de nuestros cuerpos. El mío al fin libre de todas las ataduras. No me guiaba más que por el dictado de mi propio deseo, perdí el pudor, dejé de preocuparme por lo que él pensaría de mí si quería adoptar una u otra postura, si me apetecía llenarme la boca con él. Cuando quería algo se lo pedía. Con él podía hacerlo, alguien como Javier nunca me tomaría por una puta por el simple hecho de gozar todo lo que quería (LU, 258).

En contraste con la escena del primer beso y del primer encuentro sexual, aquí es ella quien decide. Esto se ve también en la forma de narrar: ahora predominan las acciones formuladas desde ella misma. Su enfoque recae sobre su propio deseo: es su “dictado” y ya no se preocupa “por lo que él pensaría” de ella, lo que está en clara oposición a las escenas anteriores (“quieres gustarle”). Además, el término “puta” conserva aquí su carga estigmatizante, pero ya no aparece como autoacusación directa, sino como un juicio que la protagonista no tiene que temer de Javier.

Sin embargo, su desarrollo personal va más allá de sus experiencias sexuales. Por lo tanto, Javier no debe entenderse como “liberador”, sino como parte del contexto en el que se produce una nueva forma de autodeterminación corporal para la protagonista. Este contexto también se caracteriza por una distancia espacial y mental respecto al entorno de control anterior. Durante unas vacaciones con Javier, la nueva relación con su propio cuerpo se hace especialmente visible:

Me pasé casi todo el mes tendida sobre una gran roca, completamente desnuda. Sin estorbos, sin telas, sin encogerme ni esconderme. Incluso si aparecía alguien, no me importaba ya. Esa era yo, así era y

merecía salir a la luz del día con ese cuerpo tanto como cualquier otra persona en el mundo. No había nada ofensivo en mí. Nada peligroso. Sentía el sol inundándome el cuerpo entero, la carne extendida sobre la piedra caliente. (LU, 268).

Este pasaje evidencia un momento significativo dentro del proceso de liberación. La protagonista está sobre una roca, públicamente expuesta y desnuda. Hasta este punto, la narración se ha concentrado en gran medida en el control de su cuerpo, como se ha analizado. Aquí, sin embargo, no se encoge ni se esconde. Es más, llega a un punto en el que ya no le importa lo que piensen los demás, porque su cuerpo no aparece como una provocación ni como una amenaza, sino simplemente como parte de sí misma. No solamente se atreve a “salir a la luz del día con ese cuerpo” – lo “merecía”: no como una cuestión de permiso, sino de dignidad. Esta afirmación es muy importante en relación con sus inseguridades, su autocrítica y su lucha constante contra su propio cuerpo.

El momento narrado no presenta una liberación definitiva, pero sí muestra que la protagonista empieza a habitar su cuerpo de otra manera.

Así, aunque la sexualidad funciona inicialmente como una promesa de liberación, se evidencia una tensión entre emancipación y subordinación. En este sentido, constituye una etapa más dentro de un proceso de emancipación más amplio y contradictorio.

5.2 La amistad femenina como espacio de reconocimiento, solidaridad y resistencia

La amistad entre Naíma y su amiga íntima (“tú”) en *El lunes nos querrán* se configura como un espacio femenino que se opone al entorno patriarcal. En este espacio se ofrecen reconocimiento, protección y capacidad de acción conjunta.

Dado que toda la novela se configura como una carta dirigida al “tú”, no se trata simplemente de un relato de hechos pasados, sino de una reflexión profunda por parte de la protagonista. Desde esta perspectiva, Brady y Tobin Stanley interpretan la “interlocución oralizada” de la novela como un “espejo narrativo”: “al verse reflejada en su narrataria, su interlocutora, la narradora reflexiona sobre su lucha común por la autodefinición [...]” (Brady y Tobin Stanley 2023).

En este sentido, su amiga no solo la ayuda a enfrentarse a numerosos obstáculos, sino que también se presenta como una figura de posibilidad y esperanza:

Tu vida, o lo que yo interpretaba que era tu vida, me servía para ver representados en ella mis anhelos y deseos, los que no podía admitir con el pensamiento. No sé hasta qué punto era real la imagen que

me hice de ti, pero me sirvió para creer que mi existencia podía ser distinta, me abrió las puertas a la esperanza (LU, 76-77).

Al mirar atrás, la narradora sabe que la imagen que tenía de su amiga íntima era, en parte, una construcción propia. Esto resulta significativo porque, aunque “tú” era la persona más cercana a ella, la narradora reconoce que no puede estar segura de haberla comprendido del todo. Dado que su amiga está muerta, esta incertidumbre queda inscrita en la propia estructura de la novela: la protagonista nunca podrá obtener una respuesta definitiva ni ofrecer una imagen completamente objetiva, porque su recuerdo de “tú” está inseparablemente ligado a su propia historia.

La idea de que “tú” era, en parte, una imagen idealizada y construida, recuerda a la proyección sobre Yamal, abordada en el capítulo 4.3. Sin embargo, mientras Yamal aparece como una “puerta de salida”, “tú” le abre “las puertas a la esperanza”. Este cambio de lenguaje muestra que la relación con “tú” se presenta menos como una vía de escape concreta que como una apertura imaginativa y afectiva. La formulación “*los que no podía admitir con el pensamiento*” evidencia la existencia de deseos que todavía no puede formular conscientemente.

La esperanza que la amiga íntima representa para la protagonista no queda reducida a una idea abstracta de una vida diferente, sino que se concreta en una experiencia afectiva y corporal. Esto queda especialmente claro en una escena en los probadores:

Me mirabas de arriba abajo y decías: estás espectacular, lo único que tienes que hacer es sacarte un poco de partido. [...] Me observabas a mí tal como era, como diciéndome que no había nada malo en mí, que ser agradable a la vista no era ningún delito. [...] Y en la intimidad de los probadores me sentí amada por primera vez (LU, 79-80).

La mirada “*de arriba abajo*” podría sugerir una evaluación del cuerpo, pero en esta escena no se presenta como una mirada que valora o critica, sino como una mirada de reconocimiento. De este modo, no confirma la vergüenza interiorizada de la protagonista, sino que la interrumpe (“*no había nada malo en mí*”). Además, a través de esta mirada, puede imaginar por primera vez que su cuerpo no es algo defectuoso, peligroso o culpable y que ser vista ya no aparece como una falta, sino como una posibilidad de afirmación (“*ser agradable a la vista no era ningún delito*”). Lo que aquí aparece todavía mediado por la mirada de “tú” se convertirá más tarde en una afirmación propia durante las vacaciones con Javier, como ya se ha señalado (“*No había nada ofensivo en mí*” (LU, 269, véase el capítulo 5.1)).

El hecho de que la protagonista se sienta amada por primera vez marca un momento significativo en la narración. En primer lugar, porque ese reconocimiento no procede de la familia ni de una relación de pareja, sino de la amiga íntima. En segundo lugar, porque, en el plano narrativo, este momento se sitúa en un espacio intermedio – los probadores – que es a la vez público, íntimo y protegido, y no en una gran escena romántica o sexual. En este sentido, la amistad adquiere una función emancipadora, ya que permite a la protagonista percibirse a sí misma de otra manera.

El carácter solidario del vínculo entre ambas mujeres se evidencia también en la forma en que comparten los altibajos de la vida, especialmente sus desafíos:

Los maridos que no se ocupaban de la casa, los jefes que intentaban pagarnos lo mínimo, las tiendas que nos vendían ropa que se deshacía después del primer lavado, los dueños de los pisos que nos subían el alquiler, la publicidad que creaba necesidades que no teníamos, todos sacaban provecho de nuestro esfuerzo. Trabajábamos sin parar, hacíamos horas extras y seguíamos convencidas de que pronto podríamos dejar esa vida (LU, 227).

La acumulación de los distintos agentes de opresión (“los maridos”, “los jefes”, “las tiendas”, “los dueños”, “la publicidad”) muestra que la explotación de las mujeres no procede de un único actor, sino de un entramado más amplio. La enumeración avanza desde el ámbito más privado (los maridos) hasta formas más públicas y abstractas de explotación (la publicidad), subrayando así el carácter estructural de la opresión y el papel que desempeñan tanto el sexismo como el capitalismo. A esto se suma, sin comentario ni corrección por parte de la narradora, la convicción de entonces: “*seguíamos convencidas de que pronto podríamos dejar esa vida*”. Es precisamente esta distancia entre la expectativa y la realidad la que pone de relieve la paradoja sin necesidad de una explicación explícita.

Sin embargo, esta convicción acaba dando paso a una conciencia más clara de la realidad. En este proceso, la importancia de la solidaridad entre las dos mujeres como espacio de comprensión y apoyo se hace aún más evidente:

Sí, al fin vimos la vida exactamente como era y dejamos de creer en ideales. Ese aterrizaje en la realidad fue mucho más llevadero contigo, por eso luego me resultaría tan difícil no tenerte, porque eras la única persona que podía comprender todo lo que nos atravesaba a ambas: el machismo, el racismo, proceder de un barrio como el nuestro, las múltiples presiones que atenazaban nuestros cuerpos y nuestras vidas. A ti no tenía que explicártelo. Contigo podía ser sin tener que definirme (LU, 228).

La desilusión se describe aquí mediante una metáfora – un “*aterrizaje*” – lo que pone de manifiesto la intensidad de esta toma de conciencia. Sin embargo, con “tú” a su lado, este

aterrizaje resulta más fácil de sobrellevar. La amistad ofrece a la protagonista la posibilidad de existir en medio de todas estas dificultades sin tener que explicarse ni definirse constantemente frente a las expectativas ajenas (*“Contigo podía ser sin tener que definirme”*). La complicidad entre ambas se fortalece también a través de su capacidad de actuar juntas en momentos decisivos. Así ocurre, por ejemplo, cuando Yamal deja a la protagonista sola y sin dinero, y las dos mujeres se trasladan juntas a Barcelona, sin maridos: “No importa, me dijiste. Tengo dinero para las dos, nos vamos a ir, no te preocupes” (LU, 237).

No obstante, la importancia de este vínculo no se limita al apoyo mutuo frente a las dificultades cotidianas, sino que adquiere progresivamente una dimensión afectiva más compleja. En este sentido, la manera de narrar y de dirigirse al “tú” a lo largo de la obra invita a una lectura de la relación entre ambas que va más allá de una amistad convencional: el vínculo parece desbordar categorías fijas como la amistad, el amor o el deseo, sin que la narradora llegue a definirlo de manera concluyente. Al relatar su primer encuentro, la protagonista describe una “atracción repentina [...], un impulso físico que escapaba a la voluntad o a la razón” y afirma haber sentido “una goma elástica que tiraba de la una hacia la otra” (LU, 29-30). Esta metáfora reaparece más adelante, cuando pasa tiempo con otra amiga, Sam: “Yo la apreciaba y disfrutaba de su compañía, pero lo que sentía con ella no tenía nada que ver con lo que sentía contigo. No notaba esa goma elástica que me tiraba hacia ti, una complicidad que hasta entonces no había tenido con nadie” (LU, 73).

La imagen de la goma hace tangible una fuerza de atracción afectiva que la narradora asocia exclusivamente con “tú”, y no con otras amistades. Esta conexión se manifiesta también en la proximidad física entre ambas:

Me dieron ganas de abrazarte allí mismo. Te sentía más cerca de lo que había estado jamás a nadie, con la goma elástica que me tiraba fuerte hacia ti. Como estábamos sentadas de lado, podía notar el calor de tu muslo junto al mío, y de vez en cuando tu brazo y el mío se rozaban ligeramente. Miraba tus labios cuando hablabas todas nuestras lenguas sabiendo, como sabías, que podías ir cambiando de una a otra tantas veces como quisieras porque yo podía entenderlas todas (LU, 101).

De este modo, reaparece el motivo de la “goma” que une a ambas, aunque ahora el vínculo adquiere una dimensión más concreta a través de la proximidad de los cuerpos. Además, vuelve a surgir la idea de no haber experimentado nunca antes algo semejante con otra persona. La cercanía emocional se refleja también en la posibilidad de comunicarse a través de varias lenguas compartidas, lo que puede interpretarse como una expresión

simbólica de una comprensión profunda entre las dos. La descripción detallada de esta proximidad corporal no necesariamente debe leerse en clave sexual, pero sí introduce una sensualidad latente, reforzada por la atención dirigida a los labios. Esto puede interpretarse como un indicio de deseo hacia la amiga que desborda los límites de una amistad puramente platónica, sin que el texto lo nombre de forma explícita.

A través de estas alusiones a una atracción intensa, la relación entre ambas adquiere un carácter casi enigmático y genera cierta expectativa acerca de si esta tensión llegará a resolverse. Como señala Moszczyńska-Dürst, la tensión erótica entre las dos mujeres no se resuelve hasta casi el final de la novela (Moszczyńska-Dürst 2022, 10). La autora cita a Simonis para indicar que El Hachmi reproduce aquí una estrategia presente en las novelas españolas de la transición y la postransición, entendida por Simonis como una “resistencia a nombrar al sujeto lesbiano” (Simonis 2009, 196; citado en Moszczyńska-Dürst 2022, 10). Este momento, en el que la tensión erótica se resuelve parcialmente, se materializa en un beso entre las dos mujeres, que se produce en presencia de Javier:

Él hablaba y hablaba sin parar como si nos estuviera dando una clase. Hasta que me cansé de escucharlo y lo besé. Te miraba a ti mientras lo hacía. [...] Ven, te dijo, y tú moviste la cabeza soltando una risa nerviosa. Entonces fui yo la que te miré y te dije: ven. Por favor. Te acercaste titubeante, dejaste que Javier guiara tu mano hasta mi pecho. Al rozarme creí que iba a desvanecerme, que mi piel, mi carne, mis huesos se desharían hasta convertirse en líquido, un río que se escurriría entre vuestras manos y desaparecería para siempre jamás. Pero no me desvanecí. Te acercaste más aún. Primero probaste mi pezón y luego lo soltaste para besarme, al fin (LU, 281).

En un primer momento, Javier domina la situación comunicativa, ya que “*hablaba y hablaba sin parar*”. Mediante un beso la narradora interrumpe este flujo verbal, transformando así la dinámica de la escena, que pasa del discurso al cuerpo. Sin embargo, Javier no aparece como el verdadero centro afectivo del momento, ya que, mientras lo besa, la narradora mira a su amiga. Solo cuando la protagonista le invita directamente a participar, “tú” se acerca y deja que Javier guíe su mano. De este modo, Javier sigue desempeñando un papel dentro de la escena, pero el centro narrativo se desplaza progresivamente de él hacia la relación entre las dos mujeres. Las metáforas corporales intensas (“*convertirse en líquido*” / “*un río que se escurriría*”) expresan la fuerza de la experiencia. El “*al fin*” final no se refiere por tanto solo a que la amiga íntima se atreve a actuar después de unos instantes de vacilación (“*titubeante*” / “*te acercaste más aún*”), sino que también marca el punto culminante de una tensión afectiva que se ha ido construyendo a lo largo de la novela.

Balghzal lee la metáfora de “convertirse en líquido” y de “un río que se escurriría” como una imagen de fusión que abarca el cuerpo, el amor, el sexo, la identidad transitoria de la protagonista, así como las culturas y las identidades consolidadas (Balghzal 2023, 14). Esta lectura permite comprender el encuentro sexual como un momento en el que se difuminan las fronteras entre cuerpo, deseo e identidad cultural.

Sin embargo, esta fusión no conduce a una definición clara del vínculo, sino que mantiene la resistencia a nombrar explícitamente su dimensión lesbiana y contribuye al deterioro de la relación entre ambas mujeres, como sostiene Moszczyńska-Dürst: “Afterwards, neither protagonist dares mention their shared sexual experience and the potential love narrative acquires melodramatic dimensions with the death of the character in a traffic accident” (Moszczyńska-Dürst 2022, 10).

Solo retrospectivamente y cuando ya es demasiado tarde, la narradora confirma que no solo se trataba de una atracción erótica, sino de una forma de amor:

Si pudiera volver atrás, no lo dudaría ni un instante: te habría dicho que te quería y que también quería que tú me amaras. Que eras la única persona en el mundo por quien me había sentido bien tratada, bien mirada, querida tal como era. ¿Tú también te sentiste amada por mí o estaba yo tan concentrada en mi falta de amor propio que no supe ofrecer la generosidad que comportara el verdadero amor? ¿Se puede amar cuando no te han amado nunca como es debido? (LU, 289).

En el plano narrativo, esta resistencia a nombrar el vínculo se mantiene hasta el último momento. Aunque la narradora, desde su perspectiva retrospectiva, finalmente dice directamente que quería a su amiga íntima, es en forma del condicional compuesto (“te habría dicho”). De este modo, se enuncia lo que habría podido ser, pero no fue. Además, se cierra el círculo con la escena analizada en los probadores, ya que, en su reflexión del vínculo, resuena la misma experiencia en aquella escena (“me sentí amada por primera vez”): “Que eras la única persona en el mundo por quien me había sentido bien tratada, bien mirada, querida tal como era”. Sin embargo, la relación afectiva queda marcada por la ambivalencia hasta el final, ya que la narradora no está segura de si era realmente capaz de amar. Así, lo que permanece abierto no es la existencia del amor, sino la posibilidad de nombrarlo, de que sea correspondido y de que pueda vivirse de forma estable.

Esta imposibilidad de realizar plenamente el vínculo afectivo permite entender por qué Moszczyńska-Dürst relaciona el desenlace de la novela con los “unhappy archives” de Sara Ahmed (2010) (véase capítulo 3.3) y sostiene que la narradora “embodies three

paradigmatic figures of subversive unhappiness, i.e., the ‘feminist killjoy’, the ‘melancholic migrant’ and the ‘unhappy queer’” (Moszczyńska-Dürst 2022, 11).

Aunque la experiencia sexual termina complicando la relación entre ambas, el beso también puede leerse como un gesto subversivo, porque visibiliza un deseo que se sitúa fuera de expectativas patriarcales y heteronormativas. Además, la escena permite pensar el cuerpo no solo como objeto de control, evaluación y disciplina, sino también como espacio de experiencia, placer y cercanía.

Finalmente, el vínculo entre Naíma y “tú” puede verse como una de las vías más importantes de emancipación, ya que permite a las dos mujeres afrontar la vida y una realidad difícil, marcada, como se ha analizado en este trabajo, por la experiencia de vivir “entre dos mundos” debido a la migración. Moszczyńska-Dürst coincide con este análisis: “Sisterhood and affective bonds between women are inscribed in the analyzed text as the best strategy to deal with patriarchal imposition” (Moszczyńska-Dürst 2022, 10).

5.3 Educación, lengua y escritura

La educación y, sobre todo, la lectura y la escritura desempeñan un papel particularmente significativo en el proceso de liberación, ya que constituyen una vía de emancipación más duradera al ofrecer un espacio de reflexión, elaboración y empoderamiento narrativo (véase también el capítulo 4.1 sobre el potencial performativo en la narración de *El último patriarca*). En esta línea, Joan Rodríguez sostiene que “[l]a autora puebla sus relatos de personajes que se relacionan con la escritura tratándola no sólo como fuente de conocimiento, sino también como opción vital” (Joan Rodríguez 2020, 46).

En las tres obras analizadas, la importancia de la lengua no solo se tematiza en la narración, sino que también se refleja en la propia estructura de las novelas. En *El último patriarca*, la protagonista empieza a leer el diccionario de la lengua catalana, “para escapar del *poltergeist*” (EUP, 185, véase capítulo 5.1). Este hecho no queda reducido a una simple mención, ya que, desde este momento, cada capítulo, hasta llegar a la letra “Z”, concluye con entradas del diccionario, que se convierte así en un elemento estructurante de la obra. Crameri señala que, dado que los padres de la protagonista no hablan catalán, “it is therefore in some senses a language of her own, giving her access to a world that is hidden from them” (Crameri 2017, 509). De este modo, el catalán pasa a representar para ella la escuela, las amistades, la lectura y sus propios intentos de

escritura, lo que le permite procesar sus experiencias traumáticas a través de la ficción (*ibid.*, 510).

Aunque no es fácil convencer al padre de que la protagonista continúe sus estudios después de la escuela obligatoria, finalmente se consigue, y como ella misma constata, “yo había roto leyes no escritas [...]” (EUP, 277). De este modo, la educación aparece como una ruptura con las normas implícitas que regulan el comportamiento esperado de una hija. La escuela no solo le ofrece formación, sino que también constituye el espacio donde encuentra a sus dos mejores amigas.

Cuando el padre intenta ejercer un control cada vez mayor sobre ella, particularmente sobre su forma de vestir, la escritura aparece como una forma de descarga emocional: “Escribía mucho en aquellas páginas que me había regalado la maestra [...], escribía cien veces me quiero morir, me quiero morir, me quiero morir... pero no era cierto” (EUP, 291). Sin embargo, el pasaje no se limita a presentar la escritura como expresión de sufrimiento, sino que sitúa a la protagonista dentro de un universo literario más amplio: “Suerte tuve de *Espejo roto*, de *Ariadna en el laberinto grotesco*, de las memorias de Tísner, de Faulkner, de Goethe, de todas las lecturas que pasaban por mis manos” (*ibid.*).

La mención de *Espejo roto* (*Mirall trencat*)¹⁶ (1974) de la autora catalana Mercè Rodoreda resulta especialmente significativa, ya que puede leerse como una forma de anticipación narrativa. Como sostiene Crameri, es precisamente esta obra la que proporciona a la protagonista la idea para su acto de subversión más radical: la relación sexual con su tío (Crameri 2017, 515). Según esta autora, este acto de venganza pone fin al *poltergeist*: “For the protagonist, this finally results in the orgasm that rids her of ‘the poltergeist’: that is, the damaging psychological influence of her father” (*ibid.*).

La enumeración de estas obras y autores pone de relieve que, cuanto más intenta el padre controlar su cuerpo y su ropa, mayor importancia adquieren la educación, la escritura y la literatura como espacios desde los que la protagonista puede sustraerse parcialmente a este control. Esta función se vuelve especialmente relevante cuando la lectura del diccionario alcanza sus límites como recurso de liberación: “Que el diccionario ya se me acababa y yo aún tenía que crecer del todo, pero me resistía y pensaba que todo era una fase, que aquella obsesión que tenía por mí misma pronto se me pasaría” (EUP, 291).

¹⁶ Cabe señalar que las tres novelas contienen numerosas referencias literarias e intertextuales que podrían ser objeto de un análisis propio, lo que excede el marco de este capítulo.

Ricci señala que este libro en blanco que le regaló la maestra, “será su primera arma” para enfrentarse, a través de la escritura, a los desafíos que se le imponen y “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” (Ricci 2010, 83).

En *La hija extranjera*, la escritura y la literatura asimismo desempeñan un papel fundamental. Por un lado, también tienen efectos terapéuticos y emancipadores; por otro, funcionan como una frontera afectiva e identitaria entre madre e hija (véase el capítulo 3.2). Así, en su intento de cumplir los deseos de la madre, la protagonista llega a pensar que debe renunciar al mundo de las palabras: “Cuanto más me aleje de las palabras más podré parecerme a mi madre” (LHE, 178). Sin embargo, le resulta muy difícil “dejar atrás las palabras, las hermosas, las exactas, las poéticas, las que significan muchas cosas a la vez, las que quieren decir lo que no dicen, las que otras personas vienen utilizando desde hace miles de años, las que ya, hace siglos, decían lo que dicen ahora” (*ibid.*). Esta descripción apasionada muestra la importancia que la lectura y la escritura tienen para la protagonista, así como el vínculo afectivo que mantiene con la lengua. Se evidencia no sólo su amor por las palabras, sino también su capacidad para manejarlas, pues la propia enumeración adquiere un tono poético.

Esta relación afectiva con la lengua adquiere una dimensión aún más evidente cuando las palabras dejan de ser únicamente el refugio y comienzan a poner en peligro el proyecto de vida que la protagonista intenta asumir. Cuando empieza su nuevo trabajo de mediadora y pasa a trabajar en el mismo edificio en el que está la biblioteca, esta amenaza se hace tangible:

[...] pero cuando estoy dentro y me llega ese olor a humedad de las casas viejas de esta ciudad, a piedra antigua, todas aquellas palabras amenazan con regresar repentinamente a mi memoria, amenazan con desbordarme, con abrirme completamente la línea vertical y hacer que sea también por fuera lo que soy por dentro (LHE, 180).

Aquí se evidencia, una vez más, que la lengua no funciona únicamente como medio de comunicación, sino también como una experiencia corporal y afectiva para la protagonista. Esto se manifiesta, en primer lugar, en las impresiones sensoriales descritas con gran precisión y, en segundo lugar, mediante la reaparición de la metáfora de la “*línea vertical*” (“línea imaginaria”, véase capítulos 3.2 y 4.2). Esta vez no son solo los olores los que amenazan con “desbordarla”, sino también las propias palabras, es decir, aquello que permanece en su memoria y que no puede controlar por completo.

La afirmación de que las palabras podrían “*hacer que sea también por fuera lo que soy por dentro*” resulta muy significativa, ya que revela que, aunque lo intenta sinceramente, no quiere ni puede identificarse con una vida destinada a ser “*madresposa*”.

La tensión entre alejamiento y permanencia de la lengua materna se vuelve especialmente visible al final de la novela. Cuando la narradora ya vive separada de la madre, escuchar a unas mujeres que hablan la lengua de su madre en el autobús desencadena una reacción emocional intensa:

Me reía, me reía por dentro con una alegría que tenía que contener y deseaba con todas mis fuerzas que aquellas mujeres no bajasen nunca del autobús, que no volvieran a dejarme sin la lengua de mi madre, pensaba que quería poder ser de ellas sin tener que renunciar a nada, poder ser de mi madre sin tener que convertirme en algo diferente de lo que soy. Mi alegría se transformó en un sollozo desconsolado cuando las mujeres bajaron, [...]. Seguí llorando y caminando, caminando y llorando hasta que llegué a mi habitación, y no pude parar de llorar hasta unas horas después (LHE, 234-235).

La reacción de la protagonista muestra que la lengua no desaparece con la separación física de la madre, sino que permanece como una pertenencia afectiva. No obstante, anhela que esta pertenencia sea menos excluyente. Ya no quiere elegir entre la madre y sí misma, sino encontrar un espacio en el que ambas puedan existir. Es precisamente en ese contexto donde la escritura aparece como una posible vía de conciliación. Por eso decide escribir:

Iba a escribir la historia de mi madre para recuperarla, para recordarla, para hacerle justicia y porque todas esas cosas que yo pensaba que había olvidado, todo lo que tenía que ver con ella, lo llevaba en realidad dentro sin saber dónde. Escribiría su historia, y así podría ser yo sin ser para ella, pero también ser yo sin ser contra ella (LHE, 235).

En este pasaje, que constituye el cierre de la novela, la protagonista articula la paradoja central de su emancipación: durante mucho tiempo intenta “*ser para ella*”, es decir, llevar una vida que corresponda a las expectativas de la madre – este intento fracasa. Después, busca “*ser contra ella*” como forma de liberarse de esa presión. Finalmente, a través de la escritura, se abre una tercera posibilidad: “*ser yo sin ser contra ella*”. Así, el yo no se define ni por la conformidad ni por el rechazo. La libertad no consiste, por consiguiente, en olvidar a la madre, sino en reconocer que sigue formando parte de ella sin dejarse definir por ella. La escritura ocupa un lugar central en este proceso, pues le permite “*recuperarla*”, “*recordarla*”, y “*hacerle justicia*”, funcionando así como medio de recuerdo, recuperación y emancipación.

El final de la novela puede entenderse inicialmente como una estructura circular: la protagonista anuncia la escritura de una historia que parece remitir al propio texto que acabamos de leer. Esta lectura encuentra apoyo en Joan Rodríguez, quien considera que la protagonista accede a su propio deseo “mediante la escritura” y que el resultado de este proceso es “el texto que leemos” (Joan Rodríguez 2020, 50). No obstante, esta interpretación puede matizarse. Paatz señala que “[e]videntemente, el juego metaliterario se materializa en otro mundo de ficción: *Mare de llet i mel* (*Madre de leche y miel*, 2018), la siguiente novela de El Hachmi, consiste precisamente en el relato en primera persona de una madre rifeña que emigra sola con su hija” (Paatz 2024, 274). Así, el cierre no debe entenderse únicamente como una estructura circular, sino también como una apertura hacia una nueva narración de la historia materna.

En *El lunes nos querrán* la dimensión metaliteraria es más evidente, ya que la novela se narra por completo en forma de carta dirigida a la amiga íntima, como ya se ha analizado. En este sentido, la escritura desempeña un papel estructurador de la narración.

Desde el principio queda claro que uno de los objetivos de la protagonista es escribir una novela:

Obsesionada con un autocontrol imposible, convencida de que era la única forma de alcanzar todos mis objetivos: sacar las mejores notas, tener un cuerpo normal y no aquella confusión de carnes casi monstruosas, aprender inglés, ganar dinero, escribir una novela, leer todos los libros y salir del agujero en el que nos había tocado vivir para viajar y conocer algo más que nuestro barrio vertical de piso de techo bajo (LU, 24).

Este pasaje revela que la educación y la literatura están presentes desde el inicio, pero que la protagonista se encuentra todavía al comienzo de un proceso que solo más tarde desembocará en formas de emancipación. La enumeración de objetivos aparentemente equivalentes evidencia que todavía no puede distinguir entre aquellos que responden a normas internalizadas – que, como se ha mostrado en este trabajo, terminan revelándose contraproducentes – y aquellos que pueden conducir a una vida autodeterminada y libre. Esta diferencia también se observa en que, cuando se enfrenta a una opresión especialmente intensa y su salud mental se deteriora, la escritura productiva da lugar a listas y viceversa (véase el capítulo 3.3).

No obstante, la protagonista ya percibe los efectos positivos que tenía la lectura en su vida: “[...] sentirme parte de un mundo que nada tenía que ver con el nuestro, tan pequeño, ponerme en la piel de la protagonista de pequeñas y grandes aventuras, me

permitía ensayar cómo vivir” (LU, 28). La literatura actúa así como forma de evasión frente al día a día en un entorno muy restrictivo y, al mismo tiempo, abre una puerta a un mundo más amplio.

Más tarde, el foco se desplaza hacia la escritura, que se convierte en un proceso de “[u]na autodefensa, un escudo, una venganza” (LU, 241) cada vez que recibe una negativa durante su búsqueda de trabajo. De esta manera, funciona como una estrategia concreta frente al desamparo y sustituye así, poco a poco, a las prácticas corporales destructivas. Balghzal, siguiendo a Butler, concibe el lenguaje y el discurso literario como “una estrategia de visibilización de las formas de dominación que se ejercen sobre la condición migrante generalmente y sobre la mujer más específicamente” (Balghzal 2023, 17). Desde esta perspectiva, la escritura no solo permite resistir a la opresión, sino también hacer visibles los mecanismos que la producen.

Sin embargo, la escritura no solo tiene un carácter terapéutico y subversivo, sino que adquiere una forma material concreta:

Mandé el manuscrito y al cabo de unas semanas me convocaron a una reunión. Para firmar el contrato, dijeron. Tardé en comprenderlo. Pero ¿lo vais a publicar? Sí, claro, nos ha gustado mucho. Saltamos de alegría cuando te lo conté, saltamos sin parar. Eso era dinero, seguro que era dinero (LU, 251).

La publicación de sus textos significa dinero, y el dinero contribuye a su independencia. Así, uno de sus primeros objetivos queda cumplido. Por primera vez, la escritura deja de ser únicamente una práctica íntima para convertirse también en una fuente de autonomía material. No obstante, su reacción muestra que se trataba de algo que le parecía difícilmente alcanzable. Otro aspecto importante es que puede compartir este momento con “tú” y, como esta también la había ayudado económicamente antes, esta vez es ella quien puede comprar muebles para su piso compartido (LU, 253).

Al final de la novela, la función de la escritura se amplía hacia una dimensión retrospectiva, testimonial y ordenadora. Si anteriormente la escritura aparecía vinculada a la resistencia y a la autonomía, ahora adquiere además una función de elaboración del duelo. Después de perder a su amiga íntima, la protagonista cae en una tristeza profunda, hasta que decide volver a hablar con el mismo psiquiatra que la atendió cuando estaba en el hospital: “El psiquiatra me sugirió que te escribiera, que te mandara una carta. Y eso hice” (LU, 298). De este modo, se nombra explícitamente el momento en que la escritura de la carta determina la forma que adopta toda la novela y, por tanto, se confirma su carácter metaliterario. Sin embargo, no solo se trata de contar su historia, sino de

procesarla: “[...] voy comprendiéndolo todo, voy poniendo orden [...]” (*ibid.*). La escritura ayuda así a dar sentido retrospectivamente a lo ocurrido, sin que sea posible cambiar el pasado: “[...] dejarlo todo escrito aquí ha aliviado mi rabia, mi tristeza, mi sensación de impotencia. Nada de lo que cuento sirve para cambiar el pasado, pero sí para que quede constancia de lo ocurrido” (LU, 298). De esta manera, el acto de escribir hace posible un cierto alivio emocional, al documentar, testimoniar y, finalmente, visibilizar lo vivido.

Consideradas en conjunto, la literatura en las tres obras no funciona únicamente como tema, sino también como estrategia narrativa de emancipación. En *El último patriarca*, el diccionario, las lecturas y la escritura ofrecen un espacio propio frente al control paterno. En *La hija extranjera*, la decisión de escribir la historia de la madre permite transformar una relación marcada por la dependencia y la ruptura en una forma de memoria y coexistencia. Finalmente, en *El lunes nos querrán*, la carta a la amiga íntima no constituye una simple confesión privada, sino una forma de memoria, testimonio y reelaboración narrativa del dolor. Como se ha mostrado en el marco teórico, este acto puede vincularse con la función política y feminista que Moszczyńska-Dürst atribuye a la autoficción en la novela (véase el capítulo 2.4). En una entrevista, la propia El Hachmi afirma que “la escritura [le] ha servido para curar heridas y sobrevivir” (Ruiz Mantilla 2021). Esto no debe entenderse como una identificación directa entre autora y narradora, pero sí subraya el vínculo entre experiencia vivida, ficcionalización y elaboración narrativa de lo sufrido.

5.4 El precio de la libertad: Separación y autodefinición

A lo largo de este trabajo, se ha mostrado que la búsqueda de emancipación de las protagonistas constituye un proceso que no puede reducirse a un único momento decisivo ni culmina en una liberación definitiva. En las obras aparecen momentos importantes que pueden considerarse puntos culminantes de este proceso; sin embargo, suelen ir acompañados de la pérdida de pertenencia, de relaciones y también de ciertas ilusiones.

La conquista de una vida autodeterminada exige, en los tres casos, procesos de separación hacia la familia y de la pareja. Esta separación se desarrolla gradualmente hasta desembocar en una ruptura definitiva que se articula narrativamente a través de la lengua, los gestos corporales y la distancia espacial.

En *El último patriarca* la separación comienza con la salida de la casa paterna, pero adquiere su forma más radical en el acto de venganza ya mediante el que el poder del padre queda desenmascarado, como se ha analizado.

Antes de ello, sin embargo, la novela presenta una experiencia de libertad cuando, después de que su marido se haya ido definitivamente, la protagonista vive por primera vez sola. La liberación no se define aquí como un gesto extraordinario, sino como la simple posibilidad de decidir incluso sobre los aspectos más banales de la vida:

Y yo que a partir de entonces me sentaría como quisiera, comería como quisiera, cocinaría sólo si me apetecía, limpiaría sólo si me daba la gana, trabajaría en lo que quisiera y estudiaría lo que quisiera. Sólo eso. Aquel día no hice nada más, pero eso era la libertad. Decidir, decidir, decidir (EUP, 330).

La repetición de las formulaciones “*como quisiera*” y “*decidir*” subraya lo que realmente significa la libertad para la narradora. La distancia espacial – “[...] era la primera vez en mi vida que estaba sola, físicamente [...]” (EUP, 330) – evidencia que su autonomía comienza en primer lugar como una recuperación del control sobre su propio espacio. Es en esta separación espacial donde finalmente puede llevar una vida autodeterminada hasta en las decisiones más pequeñas.

Sin embargo, esta libertad sigue siendo frágil. El padre no la deja en paz ni siquiera cuando ya vive en su propio piso y, por ello, realiza su acto de venganza. Desde esta perspectiva, dicho acto no es el punto de partida de su libertad, sino una respuesta extrema ante una emancipación ya iniciada, pero todavía amenazada por la persistencia del poder paterno.

En *La hija extranjera*, el proceso de la separación tampoco empieza con el acto de abandonar el hogar, sino que se manifiesta mucho antes, como se ha abordado, a través de la rebelión interna de la protagonista, pero también en el plano lingüístico. Así, la denominación de su marido evoluciona progresivamente: la narradora deja de referirse a él únicamente como “marido-primo” y pasa a nombrarlo primero por su nombre propio, Driss (LHE, 190), y más tarde como “primo” y “marido postizo” (LHE, 195). Este desplazamiento lingüístico introduce una distancia simbólica que refleja una transformación más profunda. A través de él, se muestra que la protagonista ya no acepta la lógica patriarcal de su matrimonio y que empieza a definir la relación en sus propios términos.

Aunque la emancipación comprende distintas etapas, existen algunos momentos clave para la separación. Durante el viaje a Marruecos, al que el marido y la madre llevan a la narradora para “curarla” de su aparente posesión (LHE, 214; véase el capítulo 3.3), esta decide “en la frontera” que tiene que separarse de ambos: “[...] allí, vestida con una chilaba oscura y un pañuelo oscuro, y más lejos que nunca de quererme, me dije que basta, que ya era suficiente, que ya era hora de marcharse” (LHE, 213).

En el viaje de vuelta tiene “un momento de lucidez”: “[...] todos mis pensamientos se condensaron en una sola idea, una idea clara y nítida: más vale estar sola que loca” (LHE, 222). Esta formulación revela que la protagonista ya comprende que su liberación no conducirá a un final plenamente armónico: implicará la soledad como precio de una libertad que no solo desea, sino que también necesita debido al peligro grave del deterioro de su salud mental: “[...] allí mismo supe que ni todo el amor que sentía por mi madre haría que ese peligro se acabara” (LHE, 222). La importancia de esta formulación va más allá de la decisión que la protagonista toma de separarse. Bourland Ross señala que “*más vale estar sola que loca*” posee también una dimensión lingüística, ya que funciona como una variación del dicho “más vale estar sola que mal acompañada” y que así “the narrator substitutes the word crazy for the expression poorly accompanied, suggesting that her mother and her husband are poor company for her as a woman” (Bourland Ross 2018, 362). Por lo tanto, la reformulación del refrán permite expresar que la soledad aparece como una alternativa dolorosa, pero necesaria, para preservar la integridad de la narradora.

Si bien no puede realizar su plan de marcharse al llegar a casa porque se queda embarazada de forma involuntaria, su momento de lucidez sigue presente durante todo el embarazo:

Con gran nitidez, veía el eslogan que yo misma me había metido en la cabeza y que rescataba cada vez que mis propios pensamientos amenazaban con acobardarme, como la primera vez que intenté marcharme: Más vale sola que loca (LHE, 226).

Al repetirse este mantra, se evidencia también en el plano narrativo la urgencia de la separación. Además, la propia narradora remite al primer intento fallido de huida con el que se abre la novela. Así, se prepara el cierre del arco narrativo ya señalado en el capítulo 3.2: del primer intento fallido de huida a la separación definitiva.

Aunque el embarazo retrasa temporalmente esta decisión, ya no logra revertirla. Pocos días después de dar a luz, la protagonista se va y deja a su hijo con su madre:

No sé cómo se dice en la lengua de mi madre la palabra “prenda”, no le encuentro correspondencia, pero le dejo este hijo en prenda. Ya no la dejo sola. Cuando tienes hijos pequeños, dice ella siempre, nunca te falta la compañía (LHE, 230).

Este pasaje es el último momento de la narración antes del epílogo. También aquí, en un episodio que puede leerse como un acto de empoderamiento, se mantiene la ambivalencia de la lengua materna: la dificultad para encontrar una traducción de la palabra “prenda” pone de relieve una vez más la tensión lingüística e identitaria que atraviesa toda la novela. Por ello, no se trata de un conflicto interno que se resuelve definitivamente, sino de uno que permanece y se reelabora a través de la narración. En este punto, el arco narrativo queda cerrado: esta vez, la protagonista sí se va, pero deja algo de sí misma – su hijo – como “prenda”. El “ya no” marca así la distancia entre el comienzo y el final de la novela: los sentimientos de culpa que al inicio hacían imposible la huida han perdido fuerza y ya no impiden la separación.

En el epílogo se profundiza en el precio de su nueva libertad, que se manifiesta ante todo en la pérdida del vínculo con la madre. Para enfrentarse a esta pérdida, la protagonista intenta reprimir todo: “Para no recordar nunca a mi madre, fui prohibiéndome todo lo que pudiese hacerme pensar en ella” (LHE, 231-232). Por eso, no recuerda casi nada de aquel tiempo (*ibid.*). Sin embargo, este intento de olvido no borra por completo la experiencia de emancipación. La narración deja claro que su nueva libertad abre para la protagonista la posibilidad de una vida más feliz y autodeterminada. De hecho, son precisamente los momentos asociados a esta libertad los que permanecen en su memoria: “Me recuerdo caminando, eso sí, caminando sin parar por unas calles enormes, tan largas que nunca se acababan, feliz de saberme al fin en la ciudad infinita” (LHE, 232).

La memoria así aparece como selectiva: mientras gran parte de ese periodo se olvida, persisten experiencias vinculadas a la autonomía recién conquistada. También recuerda el regreso a la lectura: “Volví a leer, primero con un cierto miedo y después con una voracidad insaciable, cualquier cosa que me apeteciese, sin ningún orden, sin un objetivo” (LHE, 233).

Junto con la recuperación de la lectura, la narración también presenta una reapropiación progresiva del propio cuerpo. Un momento muy significativo es aquel en que le vuelve a crecer el pelo:

El pelo que me creció después de cortármelo corto fue el primer pelo del todo mío que tuve en mi vida. Como mi madre me ponía henna desde que tuve meses, no había sabido nunca de qué color exacto lo

tenía. Tampoco sabía cómo era mi rizo natural, si ondulado o más rebelde, porque también desde pequeña mi madre me peinaba a conciencia con aceite de oliva. Cuando me fue creciendo, descubrí unos rizos de esos que llaman rebeldes, indomables, y yo me reía por dentro, porque si algo había sido mi pelo era domable y bien domable. Como ahora lo llevo así, sin tratar de ninguna forma, parezco más marroquí que nunca (LHE, 233).

De esta manera, su pelo muestra que la protagonista ya no experimenta su origen como algo definido desde fuera, sino como algo de lo que puede apropiarse: por primera vez puede hacer con su pelo lo que quiera, y es precisamente este hecho el que hace que parezca “*más marroquí que nunca*”. Esta vez, sin embargo, esta pertenencia visual es el resultado de su propia decisión. El tono irónico de que este pelo natural sea “*rebelde*” e “*indomable*” pero que aun así haya sido durante años “*domable y bien domable*” puede leerse como una metáfora de su propia trayectoria: ella también posee un potencial de resistencia que, durante mucho tiempo, quedó contenido y moldeado por las expectativas de su entorno.

En *El lunes nos querrán*, en cambio, no se narra una única separación como acto de emancipación central, sino que la salida de la casa paterna, el fracaso del matrimonio y la posterior convivencia con la amiga íntima forman parte de un recorrido más amplio. Un momento importante de ruptura dentro de este proceso aparece cuando Yamal está en su nueva fase religiosa (que se ha analizado en el capítulo 4.3) y la protagonista se ve en el espejo:

La que me miraba desde el otro lado del espejo era mi madre, no yo. Ni mis sueños, ni mis anhelos, ni mi independencia ni mi libertad. Ni leer, ni estudiar, ni escribir. Entonces abrí la boca y dije: Basta. Al principio vacilando, luego cada vez con más fuerza hasta que lo grité: ¡Basta! ¡Basta! ¡Basta! (LU, 211).

A través de este pasaje se muestra con claridad lo que se ha abordado anteriormente: la relación con Yamal constituye una etapa en el proceso de emancipación, pero acaba reproduciendo nuevas formas de limitación. Por ello, la escena funciona como una toma de conciencia importante que interrumpe el marco normativo que se ha instaurado en el matrimonio. Lo que está en juego no es únicamente la relación de pareja, sino también la continuidad de su proyecto vital. Por lo tanto, se trata de una amenaza para lo que realmente es importante para la protagonista: sus deseos, su proyecto de vida y las actividades que dan sentido a su búsqueda de autonomía – leer, estudiar y escribir –, elementos que también son fundamentales para su emancipación. Al gritar repetidamente “*¡Basta!*”, se produce así una ruptura discursiva con esa dinámica restrictiva.

Como la novela está concebida en forma de una carta larga a la amiga íntima, su carácter retrospectivo es especialmente marcado. Al “hablar sin parar” (LU, 296) con el psiquiatra después de perder a “tú”, la protagonista reconoce, reconstruyendo los últimos años de su amiga, que algunas formas de su aparente libertad resultaban problemáticas:

Cuando empecé a contarle tu historia, el modo en que te habías comportado en los últimos tiempos, desde que habíamos llegado a Barcelona y habías empezado a liarte con desconocidos arriesgando la vida, cuando dije en voz alta lo que habías estado haciendo me di cuenta: aquello no era libertad ni nada que se le pareciera, todo lo contrario, era un modo de castigarte por el fracaso de tus dos matrimonios (LU, 296).

Así, la narración desplaza la cuestión de la emancipación: la libertad no consiste únicamente en romper con normas restrictivas, sino también en reconocer cuándo actos aparentemente autodeterminados siguen estando marcados por experiencias traumáticas y por sentimientos de culpa.

Por ello, esta revisión retrospectiva también afecta a la forma en la que la narradora comprende su relación con “tú” y a la función emancipadora de la amistad. Si bien la amiga representa para la narradora un espacio de apoyo, reconocimiento y complicidad, como ya se ha analizado, la narración impide idealizar esta relación como una solución absoluta. La propia narradora reconoce retrospectivamente que la amistad no pudo soportar todo el peso de las heridas acumuladas:

Nos liberamos de muchas opresiones pero no supimos deshacernos del masoquismo que a nuestras madres les había servido para sobrevivir. A ti te provocó la confusión que te llevó a la muerte, ahora lo veo claro. No dejo de pensar que si me hubiera dado cuenta de esto entonces tal vez hubiera podido salvarte. Pudimos agarrarnos la una a la otra, ese fue nuestro único consuelo, pero nuestra amistad no bastó, no fue suficiente para aguantar tantas embestidas. Y venimos arrastrando la herida desde hace siglos (LU, 297-298).

En este sentido, la amistad aparece como una experiencia necesaria, pero no suficiente. Balghzal amplía esto en el marco de las identidades transitorias: se trata de “entidades confeccionadas desde el cuerpo mutilado” y de “una herida constante que prolonga otras heredadas de entornos familiares o de la naturaleza genérica de las dos mujeres”. En consecuencia, “[m]ás que libertad final se trata de un continuo andar y de un interminable trabajo de romper cadenas y círculos”, por lo que “[l]as identidades fugitivas son heridas que supuran continuamente” (Balghzal 2023, 14).

Desde esta perspectiva, la emancipación no aparece como una superación definitiva del sufrimiento, sino como un proceso que convive con heridas que permanecen abiertas.

A partir de esta toma de conciencia, la narradora revisa la idea de libertad, así como también su propia responsabilidad en la relación con su amiga íntima. El reconocimiento del dolor de “tú” se transforma en una confrontación con la culpa:

Le hablé de ti, pero por mucho que lo hiciera no conseguía desprenderme de la culpa. No solo no había atendido tu dolor; es que creía que te había empujado a algo que no pudiste soportar; me había aprovechado de ti. Primero de tu entusiasmo jovial, de tu pragmatismo y tu capacidad de decisión. Luego de tu compañía leal. ¿Qué había hecho yo por ti? Nada, absolutamente nada. ¿Por qué seguía yo viva? ¿Por qué merecía vivir mientras que tú te habías quedado tendida sobre el asfalto para siempre? (LU, 298).

De esta manera, la narradora reconoce que su búsqueda de salida y emancipación estuvo vinculada a una cierta ceguera ante el sufrimiento de “tú”. Esta ceguera no aparece como una forma de indiferencia consciente, pero sí puede interpretarse en relación con su propia necesidad de avanzar. La aparente fortaleza de su amiga funcionó como un apoyo fundamental para la protagonista, pero, al mismo tiempo, dificultó que reconociera la fragilidad que aquella ocultaba. La reflexión retrospectiva modifica así la comprensión que la narradora tiene tanto de su propia trayectoria como de la de su amiga. Así, la emancipación queda profundamente relativizada: no se afirma que la protagonista hubiera podido evitar la muerte de “tú”, aunque esa posibilidad se formule desde la culpa, pero sí se muestra que solo después del accidente comprende la dimensión destructiva de unas prácticas que en su momento no supo interpretar. La libertad aparece así atravesada por una culpa que surge precisamente de la mirada retrospectiva.

Finalmente, aunque para su amiga íntima es demasiado tarde, se evidencia que la protagonista sí alcanza una forma de claridad. No solo reconoce el carácter destructivo de ciertas estrategias anteriores para afrontar el sufrimiento, sino que también sigue el consejo del psiquiatra y retoma así un recurso ya central en su proceso de emancipación: escribir la historia de “tú” (véase el capítulo 5.3).

Por lo tanto, tanto en *La hija extranjera* como en *El lunes nos querrán*, la escritura aparece como el último gesto de la emancipación. No obstante, esta no anula la pérdida, lo que subraya un aspecto central: la libertad no funciona como una solución total, sino que también tiene un coste. En otras palabras, la escritura, no elimina heridas, pero permite darles forma y situarlas dentro de un relato.

En este sentido, los finales de las obras confirman lo planteado en el capítulo 2.4: la liberación no lleva ni a un final feliz definitivo ni a la superación completa del

sufrimiento, sino a la posibilidad de narrar la propia trayectoria y de seguir construyendo una forma propia de existencia.

Al fin y al cabo, El Hachmi cuenta las historias de mujeres que quieren existir sin tener que cumplir normas patriarcales, expectativas familiares ni caminos predefinidos. Precisamente desde esta perspectiva debe entenderse el cierre de *El lunes nos querrán*, que cuestiona las categorías con las que habitualmente se interpretan estas experiencias:

La verdad profunda de nuestra historia era mucho más simple de lo que imaginábamos. No tenía que ver con el choque de culturas, con la integración, ni con estar entre dos mundos ni ninguna de las cosas que nos han ocupado tanto tiempo. Lo único que queríamos era ser amadas. (LU, 298)

La narradora desplaza así el foco desde esos marcos interpretativos hacia una necesidad más inmediata: ser amadas sin tener que explicarse. Desde la perspectiva de este trabajo, ello no significa que estas lecturas sean irrelevantes, sino que, para la propia narradora, no ofrecen una respuesta concreta a su vida, a su sufrimiento ni a sus necesidades afectivas.

En este sentido, Balghzal vincula el final de la novela con “tres pilares de la condición transitoria: el cuerpo (el sexo), el amor y la lengua” y con una “eterna búsqueda de reconocimiento de su *liminarietà*” (Balghzal 2023, 9, énfasis de Balghzal): “Toda la obra se convierte en un ejercicio de búsqueda de sentido a esta existencia líquida para ‘ser amadas’” (*ibid.*, 10). Por lo tanto, el deseo de “*ser amadas*” también es un deseo de reconocimiento de una existencia que no quiere tener que justificarse constantemente.

Este anhelo se condensa en las últimas frases de la obra:

Tal como éramos, sin más. Sin tener que recortarnos ni adaptarnos ni someternos. Ni tapadas ni hambrientas ni perforadas por mil agujas ni embadurnadas de cremas ni embutidas en telas. Solo con nuestros cuerpos, que somos nosotras, con nuestros pensamientos y nuestras emociones y nuestras heridas, las cicatrizadas y las abiertas. Nada más (LU, 299).

La enumeración final reúne mucho de los elementos que han atravesado las tres novelas: el control sobre el cuerpo, las exigencias normativas, las heridas heredadas y la búsqueda de una existencia propia. Por ello, el cierre no formula una promesa de felicidad plena sino reclama el derecho a la posibilidad de existir sin renunciaciones impuestas y sin la necesidad constante de justificarse hacia los demás.

“*Nada más*”.

6 Conclusión

Partiendo de la pregunta principal de este trabajo acerca de cómo se emancipan las protagonistas frente a una condición migratoria marcada por conflictos identitarios híbridos y estructuras patriarcales, puede concluirse que la emancipación no se configura como un camino lineal ni como un acto único de liberación, sino que se desarrolla como un proceso conflictivo y gradual. Este proceso se lleva a cabo a través de conflictos familiares y sociales, procesos de separación, negociación personal y reapropiación. Por lo tanto, la libertad alcanzada no significa necesariamente un final feliz pleno, y, además, tiene un precio.

La emancipación y su proceso se desarrolla en el contexto de una identidad atravesada por múltiples formas de pertenencia y exclusión.

En las tres obras, se presentan protagonistas-narradoras cuyas existencias se configuran a partir de una hibridez cultural y que se encuentran, por lo tanto, “entre dos mundos”. En este espacio ambivalente, que puede asociarse con el “tercer espacio” formulado por Bhabha, se negocian sus identidades, analizadas en este trabajo como fragmentadas, así como los conflictos internos que surgen de no pertenecer plenamente a ninguno de los dos ámbitos. Sin embargo, este espacio intermedio no se representa como un lugar armónico de conciliación, sino como un ámbito atravesado por tensiones, exclusiones y contradicciones. El Hachmi aborda estos conflictos de una manera que, si bien produce un desgarramiento interno, también abre un espacio para la búsqueda de un proyecto de vida propio. Al narrar las experiencias de estas jóvenes mujeres desde una perspectiva íntima y subjetiva, la autora confiere a sus historias un tono honesto y una gran intensidad emocional, que permite al lector acercarse a la tensión constante de la condición migratoria.

Las dinámicas familiares constituyen el ámbito donde las expectativas y normas patriarcales se reproducen y refuerzan con mayor intensidad. En *La hija extranjera* es la relación entre madre e hija la que no solo representa la hibridez cultural e identitaria, sino también el espacio en el que el amor por la madre lleva a la protagonista a intentar cumplir con estas normas y expectativas. En *El último patriarca* y *El lunes nos querrán* son sobre todo los padres quienes imponen y llevan a cabo la opresión a través de las normas patriarcales.

Estas normas se concretan en las narraciones en rituales y expectativas alrededor del matrimonio, la sexualidad y el comportamiento en el hogar y fuera de él. Sin embargo, no solo se ven impuestas por la familia, sino también por el entorno cultural y social de las protagonistas en ambas culturas. Así, *El Hachmi* evita una oposición simplificadora entre cultura de origen y sociedad de acogida, ya que ambas aparecen como espacios capaces de producir normas, exclusiones y formas de control.

A la luz de la teoría de la performatividad de género de Judith Butler se ha podido explicar que la imagen normativa de la mujer en los contextos analizados se construye mediante prácticas y discursos impuestos, reforzados y reiterados, y que no surge de una esencia natural. Estas normas se inscriben en el cuerpo, en la sexualidad, en las relaciones afectivas y en los comportamientos cotidianos. Debido a su carácter performativo, las normas no son estables, sino que precisamente su repetición abre la posibilidad de subversión. La emancipación de las protagonistas se vincula, por lo tanto, con la interrupción, desviación o reapropiación de aquellas prácticas que antes habían funcionado como mecanismos de control.

El cuerpo y la lengua desempeñan un papel central en el desarrollo de las novelas. En un primer momento, ambos se presentan como espacios sobre los que se ejerce un control externo. Sobre el cuerpo se imponen normas que buscan regular la sexualidad, la vergüenza y el pudor, la virginidad, la belleza y la delgadez. A través de la lengua, a su vez, se regulan la pertenencia y la exclusión, la distancia familiar, la instrumentalización por parte de la sociedad, pero también el acceso a la educación. Sin embargo, a lo largo de los procesos de emancipación estos ámbitos se convierten progresivamente en espacios de reapropiación: el cuerpo se vincula con la autodeterminación sexual, el deseo, la posibilidad de vivir sola y la decisión autónoma sobre el propio espacio físico; la lengua, por su parte, se relaciona con la lectura como forma de evasión, la educación como posibilidad de liberación frente a un entorno restrictivo y la escritura como herramienta de elaboración, memoria y autodefinición.

Esta dinámica de transformación se manifiesta de manera distinta en cada una de las tres novelas.

En *El último patriarca*, la protagonista busca liberarse de la autoridad del padre, aunque inicialmente intenta hacerlo a través de una relación afectiva que termina reproduciendo restricciones patriarcales similares a las de su entorno familiar. El acto final de venganza subvierte las normas patriarcales impuestas sobre ella, al volverlas contra el padre y su

autoridad. Aunque este gesto no puede considerarse como un acto pleno de emancipación, sí constituye una liberación frente a la opresión y el control paternos.

Paralelamente, la lengua, la lectura y la escritura funcionan en esta trayectoria como espacios de distanciamiento respecto del ámbito familiar y como recursos que acercan a la protagonista a una vida más acorde con sus propias aspiraciones.

En *La hija extranjera*, la emancipación se articula sobre todo como separación del hogar familiar y, con ello, de la madre. Esta separación resulta particularmente dolorosa porque la madre no representa únicamente la transmisión de normas culturales y patriarcales, sino también el amor, el origen y la pertenencia. La marcha de la casa se cristaliza así como la única solución para emanciparse de un entorno restrictivo configurado por expectativas y normas que no coinciden con el propio proyecto de vida de la protagonista. Las palabras (la lengua, la lectura, y la escritura) adquieren en esta narración un significado especial, ya que no solo sirven como elementos que hacen más llevaderos los conflictos internos, sino que también se revelan como un factor de separación del mundo de su origen y, por tanto, de la madre. Al fin y al cabo, es la escritura la que permite elaborar lo vivido, el intento de ajustarse a este mundo y, sobre todo, la relación con su madre.

En *El lunes nos querrán*, la emancipación se presenta a través de una confrontación con distintos modelos de libertad. En primer lugar, aparecen la delgadez, la belleza y, por consiguiente, el deseo de ser deseada como promesas de una vida mejor. Sin embargo, estos recursos se revelan finalmente como destructivos o insuficientes. Frente a ellos, la lectura, la educación, la amistad femenina y la escritura se configuran como vías más productivas para enfrentarse a una existencia marcada por el control, las normas y las adversidades.

Al igual que en las otras novelas, es la escritura la que constituye la herramienta necesaria para sobrellevar la muerte de la amiga íntima y dar sentido a lo vivido. Así, el vínculo entre la protagonista y su amiga íntima ofrece apoyo, reconocimiento y comprensión, mientras que la escritura permite procesar retrospectivamente la pérdida, la culpa y el camino hacia la libertad.

La comparación de las tres obras muestra, por tanto, que la emancipación adopta formas distintas. En *El último patriarca* se vincula principalmente con la ruptura del poder paterno; en *La hija extranjera*, con la separación dolorosa de la madre. Y, por último, en

El lunes nos querrán, con la amistad, la desilusión ante falsos modelos de libertad y la elaboración retrospectiva mediante la escritura. A pesar de estas diferencias, las tres narraciones coinciden en representar la libertad como un proceso incompleto, ambivalente y atravesado por pérdidas. Las protagonistas no alcanzan una identidad completamente estable ni una reconciliación definitiva con los espacios de los que proceden, pero sí conquistan la posibilidad de definir su vida desde una posición más autónoma.

Finalmente son precisamente los mismos ámbitos que condicionan los marcos normativos que se imponen a las protagonistas – la lengua y el cuerpo – aquellos de los que deben reapropiarse. Por ello, puede concluirse que la emancipación no se narra como el objetivo de alcanzar una identidad completamente estable, sino como la posibilidad de encontrar una voz propia y de reapropiarse del propio cuerpo a pesar de la hibridez identitaria, las pérdidas y los sufrimientos que atraviesan. De este modo, la libertad tiene un precio, pero también abre un espacio para la autodefinición.

7 Bibliografía

- Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Balghzal, Ahmed. “Identidades transitorias en El lunes nos querrán de Najat El Hachmi”. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam* 72 (2023): 3-22.
- Berlant, Lauren. “Cruel Optimism”. En: Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (eds.). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010. 93-117.
- Bhabha, Homi K. “Cultural Diversity and Cultural Differences”. En: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (eds.). *The Post-Colonial Studies Reader*. Londres/Nueva York: Routledge, 1994. 206–209.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres/Nueva York: Routledge, 2006 [1994].
- Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Bourland Ross, Catherine. “Left Behind: Cultural Assimilation and the Mother/Daughter Relationship in Najat El Hachmi’s *La hija extranjera* (2015)”. *Hispanófila* 183(1) (2018): 351-365.
- Brady, Jennifer/Tobin Stanley, Maureen. “Espacios y espejos: La autodefinición femenina en *El lunes nos querrán* de Najat el Hachmi / Spaces and Mirrors: Female Self-Definition in Najat El Hachmi’s *El lunes nos querrán*”. *Hispanic Studies Review* 7(1) (2023). <https://hispanicstudiesreview.cofc.edu/article/57643-espacios-y-espejos-la-autodefinicion-femenina-en-_el-lunes-nos-querran_-de-najat-el-hachmi-spaces-and-mirrors-female-self-definition-in-najat-el-h> (consultado el 20.06.2026).
- Butler, Judith. *Giving an Account of Oneself*. Nueva York: Fordham University Press, 2005.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres/Nueva York: Routledge, 2007 [1990].
- Casas, Ana. “El falso solipsismo de la autoficción”. En: Ana Casas y Anna Forné (eds.). *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2022. 11-29.
- Codina Solà, Núria. “Najat El Hachmi: crítica social, género y transculturalidad”. *Iberoromania* 73(1) (2012): 196-206.

- Crameri, Kathryn. "Searching for Orgasms in the Dictionary: Language, Literature and Emotion in *L'últim patriarca* by Najat El Hachmi". *Hispanic Research Journal* 18(6) (2017): 507-519.
- El Aissati, Abderrahman. "A Socio-Historical Perspective on the Amazigh (Berber) Cultural Movement in North Africa". *Afrika Focus* 18(1-2) (2005): 59-72.
- El Hachmi, Najat. *El lunes nos querrán*. Barcelona: Editorial Planeta, 2022 [2021].
- El Hachmi, Najat. *El último patriarca*. Trad. por Rosa María Prats. Barcelona: Editorial Planeta, 2008.
- El Hachmi, Najat. *La hija extranjera*. Trad. por Rosa María Prats. Barcelona: Editorial Planeta, 2021 [2015].
- El Hachmi, Najat. "Tantas formas de racismo". *El País* (17.06.2020). <<https://elpais.com/opinion/2020-06-16/tantas-formas-de-racismo.html>> (consultado el 20.06.2026).
- Geli, Carles. "La novela comprometida y feminista de Najat El Hachmi gana el premio Nadal". *El País* (06.01.2021). <<https://elpais.com/cultura/2021-01-06/la-novela-comprometida-y-feminista-de-najat-el-hachmi-gana-el-premio-nadal.html>> (consultado el 20.06.2026).
- Gronemann, Johanna. "Najat El Hachmi". En: Thomas Klinkert (ed.). *Gegenwartsliteratur aus Spanien*. Múnich: edition text+kritik, 2021. 57-85.
- Hall, Stuart. *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Trad. por Ulrich Mehlem et al. Hamburgo: Argument Verlag, 1994.
- Ingenschay, Dieter. "Migraciones e identidades en *L'últim patriarca* de Najat El Hachmi". *Iberoromania* 71-72 (2011): 57-70.
- Instituto Nacional de Estadística (INE). *Población residente por fecha, sexo, grupo de edad y nacionalidad*. 2025. <<https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=56936>> (consultado el 20.06.2026).
- Joan Rodríguez, Meritxell. "Transitando el Mediterráneo: etiquetas literarias y subjetividades híbridas en la tríada migratoria de Najat El Hachmi". *Transmodernity* 9(4) (2020): 45-67.
- Leibovici, Martine. "Le 'Verstehen' narratif du transfuge: Incursions chez Richard Wright, Albert Memmi et Assia Djebar". *Tumultes* 36 (2011): 91-109.
- Leibrandt, Isabella. "Espacios intermedios e identidades híbridas en la literatura de migración". *Espéculo* 56 (2016): 17-27.

- Molero de la Iglesia, Alicia. "Autoficción y enunciación autobiográfica". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 9 (2000): 531-550.
- Montaner Bueno, Andrés/Encabo Fernández, Eduardo. "Reflexiones sobre la construcción de la identidad cultural a partir del estudio de la novela *La hija extranjera* de Najat el Hachmi: implicaciones sociales y educativas". *Espéculo* 56 (2016): 159-174.
- Moszczyńska-Dürst, Katarzyna. "Amor, género y orden social en *El último patriarca* y *La cazadora de cuerpos*". *Sociocriticism* 27(1-2) (2012): 279-301.
- Moszczyńska-Dürst, Katarzyna. "Figures of Exclusion and Embodied Life-Narratives in Najat El Hachmi's *El lunes nos querrán*". *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 76(1) (2022): 1-15.
- Observatorio Permanente de la Inmigración (Ministerio de Inclusión, Seguridad Social y Migraciones). *Flujo de autorizaciones de residencia concedidas a extranjeros*. 2025.
<https://www.inclusion.gob.es/web/opi/estadisticas/catalogo/flujo_documentacion?tab=ultimos-datos> (consultado el 20.06.2026).
- Paatz, Annette. "Desfamiliarización y empoderamiento en *La hija extranjera* (2015), de Najat El Hachmi". *Iberoromania* 100 (2024): 268-278.
- Pomar-Amer, Miquel. "Voices Emerging from the Border. A Reading of the Autobiographies by Najat El Hachmi and Saïd El Kadaoui as Political Interventions". *Planeta Literatura. Journal of Global Literary Studies* 1 (2014): 33-52.
- Ricci, Cristián H. "Identidad, lengua y nación en la literatura amazigh-catalana". *Aljamía. Revista de la Consejería de Educación en Marruecos* 22 (2011): 79-94.
- Ricci, Cristián H. "L'últim patriarca de Najat El Hachmi y el forjamiento de una identidad amazigh-catalana". *Journal of Spanish Cultural Studies* 11(1) (2010): 71-91.
- Ruiz Mantilla, Jesús. "Najat el Hachmi: 'Un velo es una prisión ambulante'". *El País* (20.08.2021). <<https://elpais.com/revista-de-verano/2021-08-20/najat-el-hachmi-un-velo-es-una-prision-ambulante.html>> (consultado el 20.06.2026).
- Rutherford, Jonathan. "Interview with Homi Bhabha: The Third Space". En: Jonathan Rutherford (ed.). *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence & Wishart, 1990. 207-221.
- Sadiqi, Fatima. *Women, Gender and Language in Morocco*. Leiden: Brill, 2003.

- Tauchnitz, Juliane. "Stranding in the 'Promised Land'. Female Perspectives and Perspectives on Females within *Hispano-Moroccan Literature*". En: Julia Borst, Stephanie Neu-Wendel y Juliane Tauchnitz (eds.). *Women's Perspectives on (Post)Migration. Between Literature, Arts and Activism – Between Africa and Europe*. Baden-Baden: Georg Olms Verlag, 2023. 19-36.
- von Tschilschke, Christian. "Die Erosion des Patriarchats im interkulturellen Kontakt: Najat El Hachmis Roman *L'últim patriarca* (2008)". En: Lars Henk, Marie Schröer y Gregor Schuhen (eds.). *Prekäre Männlichkeiten: Klassenkämpfe, soziale Ungleichheit und Abstiegsnarrative in Literatur und Film*. Bielefeld: transcript, 2022. 113-128.
- Vidal Claramonte, Carmen África. *Traducción y literatura translingüe. Voces latinas en Estados Unidos*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2021.

8 Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit drei Werken der marokkanisch-spanischen Autorin Najat El Hachmi: *El último patriarca*, *La hija extranjera* und *El lunes nos querrán*. Anhand einer textnahen, theoriegeleiteten literaturwissenschaftlichen Analyse werden die Emanzipationsprozesse der Protagonistinnen untersucht. Aufgrund ihrer Positionierung „zwischen“ zwei Kulturen, der marokkanischen Herkunftskultur und der spanischen Aufnahmegesellschaft, lassen sich die Texte in einem theoretischen Raum hybrider Identitäten verorten, der mit Homi K. Bhabhas Konzept des „Dritten Raums“ (*Third Space*) verbunden ist. Anhand von Judith Butlers Theorie der Geschlechterperformativität wird analysiert, wie den jungen Frauen patriarchale Normen auferlegt werden und wie deren Subversion Möglichkeiten der Befreiung von verschiedenen Formen der Unterdrückung eröffnet.

El presente trabajo se ocupa de tres obras de la autora marroquí-española Najat El Hachmi: *El último patriarca*, *La hija extranjera* y *El lunes nos querrán*. A partir de un análisis literario cercano al texto y fundamentado en la teoría, se examinan los procesos de emancipación de las protagonistas. Debido a su posición “entre” dos culturas, la cultura marroquí de origen y la sociedad española de acogida, los textos pueden situarse en un espacio teórico de identidades híbridas, vinculado con el concepto del “Tercer Espacio” (*Third Space*) de Homi K. Bhabha. A partir de la teoría de la performatividad de género de Judith Butler, se analiza cómo se imponen normas patriarcales a las mujeres jóvenes y cómo su subversión abre posibilidades de liberación frente a diversas formas de opresión.

The present thesis examines three works by the Moroccan-Spanish author Najat El Hachmi: *El último patriarca*, *La hija extranjera*, and *El lunes nos querrán*. Through a close, theory-based literary analysis, it investigates the protagonists' processes of emancipation. Because they are positioned “between” two cultures, the Moroccan culture of origin and the Spanish host society, the texts can be situated within a theoretical space of hybrid identities, linked to Homi K. Bhabha's concept of the “Third Space”. Drawing on Judith Butler's theory of gender performativity, the thesis analyses how patriarchal norms are imposed on the young women and how their subversion opens up possibilities of liberation from various forms of oppression.