

El *Bildungsroman* femenino catalano-marroquí en *El último patriarca* (2008)

YORKI ENCALADA EGÚSQUIZA, OBERLIN COLLEGE

Al siglo XX se le ha conocido como “the age of migration” debido al incremento de la migración a nivel mundial (Frank 110). El siglo XXI no es ajeno a este fenómeno, ya que el número de migrantes sigue incrementado rápidamente. En España, por ejemplo, el número de inmigrantes aumentó de 365,376 en el año 1971 a 1,969,270 en el 2001, y luego a 5,995,962 en el 2008, haciendo de los inmigrantes el 13% de la población total en dicho año (Pereda 96).¹ Este aumento explica el gradual avance del tema de la migración en la literatura española desde la década del 90, especialmente por parte de escritores marroquíes, quienes suelen presentar temas en torno al viaje migratorio y al desarrollo de identidades fronterizas (Rueda 15). Una de las voces más recientes en este grupo de escritores es la amazigh²-catalano-marroquí Najat El Hachmi, quien en su novela de formación *El último patriarca* (2008) desarrolla estos temas, resaltando la lucha de la protagonista por liberarse del yugo patriarcal mientras forma una identidad transnacional. Con estas ideas en mente, este ensayo propone que *El último patriarca* ilustra la construcción de la identidad de la protagonista como un *Bildungsroman* femenino, el cual toma elementos tanto de la novela de formación femenina catalana como de la marroquí para crear así un *Bildungsroman* transnacional que no deja de ser también catalán.

Alejandro Portes define el transnacionalismo como las actividades y las interacciones que unen tanto a personas como a instituciones a lo largo de fronteras nacionales. Estas actividades e interacciones no están limitadas a proyectos económicos, sino que también incluyen iniciativas políticas, culturales y religiosas (464). El último patriarca, aparte de presentar una historia de migración desde

¹ Para el año 2019, el número total de inmigrantes disminuyó a 5,023,279, conformando aproximadamente el 11% de la población española (Instituto). Este descenso se debe a la crisis económica española actual que obliga a muchos inmigrantes a inmigrar a un tercer país o retornar a sus países de origen (Bermudez 84).

² Los amazighen, cuya lengua se conoce como tamazight y data del siglo II DC, también se conocen como bereberes. En África, ellos se encuentran esparcidos en la región del Magbre, el norte de África, y en la actualidad representan más del 40% de la población total de Marruecos. Los amazighen fueron colonizados en la edad antigua por egipcios, griegos, romanos y árabes, y en siglo XVIII fueron conquistados por españoles, portugueses y turcos (Ricci 71).

Marruecos hasta Cataluña, también es una novela de formación que busca reconocer una identidad catalana influenciada por elementos culturales marroco-musulmanes e hispano-catalanes, lo cual sugiere que las interacciones culturales de los personajes trascienden fronteras nacionales, y se ubican tanto en Marruecos como en Cataluña. El Hachmi, como escritora fronteriza, acepta lo que el escritor Ahmed El Gamoun llama “el reto de la mundialización,” ya que con su obra proclama que “el valor de una cultura depende del grado de ósmosis, de interacción y de diálogo que entabla con otras culturas” (153). De esta manera, este postulado sugiere que el *Bildungsroman* que El Hachmi presenta no puede desarrollarse sin elementos transnacionales ni transculturales que lo definan.

En 1906, Wilhelm Dilthey ofreció una definición del *Bildungsroman* tradicional, la cual es la más aceptada por la crítica contemporánea: “a young man who enters into life in a blissful state of ignorance, seeks related souls, experiences friendships and love, struggles with the hard realities of the world and thus armed with a variety of experiences, matures, finds himself and his mission in the world” (Hardin xiv). Esta definición se centra en la idea alemana clásica del *Bildung*, “una educación dirigida exclusivamente al joven para que pueda integrarse a la sociedad burguesa” (Lutes 5). De todo esto, surge la interrogativa: ¿Podía la mujer integrarse a la sociedad burguesa como lo hacía el sujeto masculino? En los siglos XVIII y XIX esto no era posible, pues la protagonista generalmente se casaba y moría joven, como en *Anna Karenina* (1878) y *Madame Bovary* (1857) (Felski 124).

El siglo XX ofrece más oportunidades para las mujeres, lo que posibilita el surgimiento de una ficción narrativa que se opone a la idea del matrimonio o la muerte como las únicas vías de aprendizaje.³ De esta manera, Rita Felski define el *Bildungsroman* femenino como el género que “depicts the experiences of a woman who undergoes difficult but necessary steps for her maturation. Her journey, unlike the traditional *Bildungsroman*, does not signify a surrender of ideals and recognition of limitations, but rather it constitutes the precondition for oppositional activity and engagement (135-8). La protagonista de *El último patriarca* no se somete ni a las convenciones sociales catalanas ni a las marroco-musulmanas; todo lo contrario, ella las cuestiona constantemente y busca librarse de ellas. En las siguientes líneas se dará un breve resumen de esta novela, para luego analizar los elementos de las

³ Elizabeth Abel propone que en el siglo XX el *Bildungsroman* femenino ha trazado una trayectoria “from the world within to the world without, from introspection to activity (13). El *Bildungsroman* femenino florece en este siglo, a diferencia del *Bildungsroman* tradicional que “survives only as a parody, or in the form of a purely inward development which renounces all social activity” (Felski 133).

novelas de formación femenina catalanas y marroquíes que forman el *Bildungsroman* en esta obra.

Najat El Hachmi ganó el premio de las letras catalanas Ramon Llull en el 2008 con *El último patriarca*. Esta novela está dividida en dos partes. La primera narra la vida de Mimoun Driuch, el patriarca, desde su nacimiento en el Rif, norte de Marruecos, hasta su segunda migración a Cataluña. El protagonista de esta parte es Mimoun, quien desde su niñez deshonra las normas musulmanas y se aprovecha de su posición masculina para imponer su autoridad sobre las mujeres de su familia. En esta parte, la narración transcurre mayormente en Marruecos, y está llena de elementos exóticos rifeños e historias fantásticas. La segunda parte relata la historia de la voz narrativa de toda la novela, quien es la tercera y única hija de Mimoun, desde su llegada a Cataluña, con su madre y hermanos, hasta su victoria definitiva sobre el yugo patriarcal. Si bien en la segunda parte la narradora se convierte en la protagonista de la historia, su nombre nunca es revelado, y la figura de Mimoun es omnipresente en todo momento.

Olga Bezhanova, en *Growing Up in an Inhospitable World: Female Bildungsroman in Spain* (2014), identifica 3 tendencias del *Bildungsroman* femenino español de la segunda mitad del siglo XX. El *Bildungsroman* circular, en el cual las protagonistas impiden su propio desarrollo y se infantilizan, como en las novelas de Almudena Grande y Espido Freire. El *Bildungsroman* reminisciente, en el cual se narra las historias de protagonistas que vivieron durante la Guerra Civil o el periodo post-guerra, y sin embargo no sufren opresión por su condición de mujeres, sino que reciben apoyo constante. Finalmente, el *Bildungsroman* colectivo cuenta tanto con narradores masculinos como femeninos, ya que busca eliminar las diferencias entre las novelas de formación masculinas y femeninas, sugiriendo que el éxito o el fracaso del desarrollo de la protagonista no está dictado por su género (9-23). A continuación, se analizará *El último patriarca* en base a estas tres tendencias del *Bildungsroman* femenino español.

La protagonista de *El último patriarca* no impide su propio desarrollo ni se infantiliza; no obstante, Mimoun constantemente intenta frenar el desarrollo de su hija. Él le prohíbe salir, hablar con hombres, y hasta piensa prohibirle asistir al instituto. La protagonista narra cómo ir al instituto no depende ni de su comportamiento ni de sus buenas notas, sino de su padre, quien al igual que muchos otros jefes de familia marroquíes decidían que sus hijas “desaparecieran del escenario escolar,” para casarlas y relegarlas a servir a sus esposos (275). A pesar de esto, la protagonista logra ir al instituto, y hasta desea estudiar medicina en el

futuro, con lo cual demuestra que infantilizarse e impedir su desarrollo no es el futuro que ella ve para sí misma, indicando así que este *Bildungsroman* no es circular.

Debido a algunas referencias que la protagonista hace sobre la novela *La casa en Mango Street* (1984), el tiempo de la narración de *El último patriarca* coincide con los mediados de la década de los 80 y el comienzo de los 90, y no con la Guerra Civil ni el periodo postguerra – ni siquiera hay mención de estos dos eventos en esta obra. Además, la protagonista sufre opresión por su condición tanto como mujer y como inmigrante. Por ejemplo, ella critica al sistema educativo español diciendo: “A los tontos les tocaría ir a hacer formación profesional. Allí es donde tendría que haber ido a parar, como el resto de los míos, de los que eran como yo [...]” (277). Este manifiesto sugiere que su padre y el patriarcado no son los únicos obstáculos en su desarrollo, sino que el sistema educativo español también busca la manera de frenar el progreso de los hijos de inmigrantes, clasificándolos como “tontos” por no tener el mismo origen nacional y cultural que el resto de españoles. Claramente la protagonista no recibe apoyo ni de su familia ni del sistema educativo que debería velar por su bienestar profesional. Por lo tanto, esta novela no comulga con el *Bildungsroman* reminiscente.

El último patriarca carece de una voz narrativa masculina, y tanto el aparente inicial fracaso como la victoria definitiva de la protagonista sobre la armadura patriarcal en el último capítulo de la novela están dictados por su condición de mujer. Como mujer marroquí controlada por su padre autoritario, ella ve que la única forma de escapar del yugo patriarcal es casándose; sin embargo, su matrimonio no le trae felicidad pues su esposo también desea controlarla. El matrimonio como desenlace de la novela de formación femenina es una característica común de la literatura europea en los siglos XVIII y XIX (Felski 124). La inequidad de género durante estos dos siglos explica por qué el matrimonio como desenlace estaba asociado directamente al género de la protagonista. No obstante, la situación de las mujeres mejora en los siglos XX y XXI, y por eso, luego de casarse, la protagonista afirma que su vida “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 [...] Por eso esta historia continúa” (324). Con más libertad para vencer al patriarcado, la protagonista deja a su esposo, y más adelante se vale de su sensualidad y cuerpo femenino para acostarse con su tío y silenciar a su padre (335-7). Esta acción final demuestra que el éxito de la protagonista está determinado claramente por su género, por lo que este *Bildungsroman* no es de tipo colectivo. Luego de analizar los tres tipos de *Bildungsroman* femenino español que Bezhanova

identifica, se puede inferir que *El último patriarca* no se ubica dentro de ninguna de estas tres tendencias.

Bezhanova también arguye que el *Bildungsroman* femenino español del siglo XXI “is developing in different, and sometimes even contradictory, directions.” Por un lado, ejemplos como Inés y la alegría (2010), de Almudena Grande, muestran a una protagonista que se independiza del patriarcado y se embarca en un viaje de desarrollo personal. Por otro lado, ejemplos como *Soria Moria* (2007), de Espido Freire, llevan al lector de regreso a la España de los comienzos del siglo XX, en donde la protagonista pierde su agencia y es forzada a un matrimonio por conveniencia (210-2). Estas contradicciones indican que el *Bildungsroman* femenino español como género literario no puede encasillarse dentro de parámetros fijos porque permite diferentes tipos de protagonistas y telones de fondo. Considerando que la idea tradicional que se tenía sobre la mujer recién empieza a ser cuestionada en el ocaso del franquismo,⁴ entonces se puede deducir que las escritoras de novelas de formación femenina en España buscan recuperar esos años perdidos, y por eso sus *Bildungsromane* difieren entre sí. Estas premisas, y el hecho de que *El último patriarca* haya sido escrito originalmente en catalán, y no en castellano, sugieren un análisis del *Bildungsroman* femenino catalán a partir de los años 60 para entender mejor esta novela.

A lo largo de *El último patriarca* existe intertextualidad con otros textos en tramas relacionadas al *Bildungsroman* femenino, siendo algunos de ellos: la película *Poltergeist* (1982) (180), la novela *La casa en Mango Street* (1984) de Sandra Cisneros (234), la película *El color púrpura* (1985) (274), y la novela *La plaza del Diamante* (1962) de Mercè Rodoreda (336). De estos, *La plaza del Diamante* es el único texto catalán de esta lista, e interesantemente es un *Bildungsroman* femenino escrito por una catalana a comienzos de los años 60. Para Campoy-Cubillo la obra de Rodoreda es una de las más influyentes en la obra de El Hachmi, porque esta última afirma que Rodoreda es el “espejo donde me miro” (144). Rodoreda fue una escritora exitosa en la España de los años 30; sin embargo, durante el franquismo tuvo que exiliarse en Francia y Suiza por más de 20 años. En 1962, cuando todavía estaba en exilio, publicó *La plaza del Diamante*, la cual se conoce como una de las mejores novelas escritas en catalán, tanto así que hasta Gabriel García Márquez la consideró “la novela más bella que se ha publicado en España luego de la Guerra Civil” (Nichols 406). La novelista catalana Carmen Riera explica que la importancia

⁴ Díez Fuentes considera que la tardía e insipiente industrialización de España en el siglo XIX, el conservadurismo católico y el gobierno franquista contribuyen a que la idea tradicional que se tenía sobre la mujer no sea cuestionada hasta los años 60 (23-4).

de Rodoreda radica en que ella crea la novela catalana moderna, por lo que se le conoce como “la más importante de los escritores [catalanes]” (Everly 19). De este modo, en los siguientes párrafos se procederá a analizar algunos elementos del *Bildungsroman* presentes en *La plaza del Diamante*, y cómo algunos de estos se manifiestan en *El último patriarca*. Además, en este mismo análisis se incluirá una comparación con las manifestaciones de dichos elementos en algunas novelas de formación femenina árabe-marroquíes. Es importante indicar que hasta el momento no hay estudios que definan ni las características del *Bildungsroman* femenino catalán ni las del marroquí de los siglos XX y/o XXI; por lo que recurrir a *La plaza del Diamante* y a algunas novelas de formación femenina norafricanas, debido a sus influencias en *El último patriarca*, resulta lo más apropiado.

La plaza del Diamante fue escrita originalmente en catalán bajo el título de *La plaça del Diamant*, y la protagonista, Natàlia, es también su narradora. En el periodo postguerra, el nuevo régimen impuso la castellanización de Cataluña, prohibiendo así el uso del catalán en la esfera pública (Espadaler 186). En el exilio, Rodoreda escribió *La plaza del Diamante*, y se propuso que uno de sus objetivos al regresar a España sería seguir escribiendo en catalán para honrar esta lengua (Nichols 406). Si el *Bildungsroman* femenino busca liberarse del discurso patriarcal, entonces es entendible que Rodoreda emplee una lengua de poco prestigio en esa época para mostrar su rechazo al patriarcado franquista que imponía el uso del castellano. El hecho que una mujer escriba una novela de formación femenina durante esta época ya de por sí es ir en contra de la ideología franquista patriarcal, por lo que el escribir esta historia en catalán resalta esta oposición.

De la misma manera, la novela *El último patriarca* también fue escrita originalmente en catalán bajo el título de *L'últim patriarca*. Se sabe que esta novela se publicó simultáneamente en castellano, catalán y francés, y que la narradora es capaz de comunicarse en catalán, tamazight y castellano. ¿Entonces por qué la novela se narra en catalán y no en otra lengua? La historia no puede narrarse en la lengua materna de la narradora, tamazight, porque ella carece del vocabulario necesario para poder expresarse en esa lengua como lo haría una mujer adulta. Por ejemplo, la narradora comparte que no puede traducir correctamente las indicaciones de una comadrona para su madre por desconocer el vocabulario en tamazight asociado con la sexualidad femenina (220).

La mayoría de novelistas marroquíes, argelinas y tunecinas del siglo XX escriben en francés o en árabe, y ambas lenguas son partes importantes de su identidad. Por ejemplo, la escritora marroquí Rajea Benchemsi afirma que el francés habita dentro

de ella, otorgándole la facilidad de expresar la poesía de su alma (Diaconoff 8-11). De la misma manera, muchos autores marroquíes en España escriben en castellano porque esta lengua es parte de su identidad fronteriza. No obstante, algunas escritoras catalano-marroquíes como Najat El Hachmi y Laila Karrouch escriben en catalán y no en castellano, porque con esa lengua reivindican su catalanidad (Rueda 104). Al igual que El Hachmi, la protagonista de su novela también se siente catalana, y por eso narra su historia en esta lengua. Además, la protagonista se educó en catalán, y esa es la lengua en la que mejor se desenvuelve, lo cual se refleja en toda la narración.⁵ El hecho que la narradora relate su historia en catalán es tan significativo como en el caso de *La plaza del Diamante*, porque así como Natàlia, la narradora de *El último patriarca* también emplea esta lengua para identificarse como catalana. A diferencia de Natàlia, la narradora también usa el catalán para declarar su hibridez cultural.

A primera vista se puede pensar que en *El último patriarca* hay una sola voz narrativa omnisciente, como en *La plaza del Diamante*, pues casi toda la historia está narrada en primera persona; sin embargo, a veces la narradora describe los hechos usando frases como: “así me lo contaron,” “lo recuerdo más o menos de esa manera” o “como no recuerdo más detalles, no tendré más remedio que recurrir a la ficción.” Estas frases exponen que la narradora no es omnisciente y que su historia es ambigua. Además, en la primera parte de la novela, ella afirma que *El último patriarca* no es su historia, sino la de Mimoun, y esta “es la única verdad que os queremos contar” (6-7). El uso de la primera persona en plural y de frases que ponen en duda su omnisciencia sugiere la existencia de más voces narrativas detrás de la voz principal, por lo que ella no es la única fuente de información. A lo largo de la novela se ve que muchas historias, y silencios también, provienen de las tías, la abuela y la madre de la protagonista, con lo cual se infiere que la voz narrativa principal es una amalgama de varias voces femeninas, tanto catalanas como imazighen.

Tradicionalmente se cree que las mujeres musulmanas viven en un estado de pasividad y silencio. Sin embargo, las voces femeninas musulmanas en la literatura tienen una historia que se remonta a las poetisas árabe-andaluzas de la edad media (Diaconoff 4). Si bien se asume que el poder del habla de las mujeres musulmanas ha sido confiscado por sus padres, hermanos y esposos, las escritoras marroquíes escriben para recuperarlo, y por eso ellas incorporan “a myriad of female

⁵ La narradora llega a España a los 8 años, y directamente se establece en Barcelona, en una época en la que expresarse en catalán en público ya no estaba prohibido.

storytellers in their texts, simultaneously underscoring the ways women have spoken and the power of their speech on listeners and in memory” (Diaconoff 14 y 65). El Hachmi se sirve de este recurso narrativo en su novela para enaltecer a todas aquellas narradoras marroquíes que no pueden expresarse públicamente. La protagonista es la receptora primaria de las historias de las mujeres de su familia, y por eso conoce sus verdades, las cuales emplea para defenderlas del sexismo y el abuso patriarcal, como por ejemplo cuando confronta a Mimoun por acusar erróneamente a su madre de adúltera. Con esta verdad, la protagonista destruye la historia de adulterio que su padre inventó para excusar sus propias infidelidades y su mal comportamiento (332). Esto demuestra que las voces femeninas no solo crean un contradiscurso que se opone al discurso tradicional patriarcal, sino que también triunfan sobre dicho discurso, acercando a la protagonista a su propia liberación.

La plaza del Diamante presenta elementos de la novela de formación femenina del siglo XVIII y XIX, como el matrimonio infeliz. Natàlia, al comienzo de la novela, conoce a Quimet, de quien depende económica y sexualmente durante su vida conyugal. Natàlia no puede separarse de Quimet, hasta que él va a la guerra y muere. En su viudez pasa penurias que la ponen al borde de la muerte, hasta que Toni la salva y se casa con ella. Este segundo matrimonio cambia su situación económica y emocional, convirtiéndola en una señora respetable. Si bien al final Natàlia se reconoce como una mujer en control de su propia vida, este reconocimiento no habría sido posible sin el apoyo de Toni, pues sin él, y sin su estatus social, Natàlia probablemente se habría suicidado. Además, si Quimet no hubiera ido a la guerra, Natàlia probablemente habría seguido sufriendo como un personaje femenino de una novela del siglo XIX. Lo significativo de estos dos compromisos es que Natàlia no deja de depender de un hombre, y que el matrimonio puede tanto abrirle como cerrarle las puertas hacia la libertad.

La protagonista de *El último patriarca* se casa solamente una vez, con un marroquí a quien cree su salvador, y de quien luego se independiza (292). Su esposo trata de controlarla sutilmente, adoptando actitudes del patriarca, como cuando la ceba constantemente y le pide que salga a la calle “un poco más tapadita” (225-8). Ella opina que “depender de alguien no era seguro,” y por eso admite que su historia “[no] se podría acabar [...] como en las películas americanas [porque es] el relato de cómo se perdió el patriarcado” (324). Ella, cansada del control patriarcal, deja a su esposo, y comienza a vivir sola y a disfrutar de su libertad por primera vez en su vida, pues ahora ella puede “hacer lo que se proponga” (330-6). De este modo, aunque la protagonista de *El último patriarca* inicialmente percibe a su esposo como

su salvador, de la misma manera como Natàlia ve a sus dos esposos, ella no necesita a un hombre que la salve, y por eso abandona su matrimonio. Luego de enterarse de la separación de su hija, Mimoun está dispuesto a perdonarla y le pide que regrese a casa, pero la protagonista no acepta que otro hombre la salve, mucho menos si este hombre es su padre (338). A diferencia de Natàlia, la hija del patriarca puede tomar agencia sobre su propia vida sin volver a depender ni económica ni afectivamente de otro hombre.

La figura ausente de la madre es otra característica común en ambas novelas. Natàlia perdió a su madre durante su niñez, y lamenta constantemente el no tenerla al lado para que le aconseje, dejando al descubierto una sensación de abandono (Glenn 66). Rita Felski reconoce la importancia de otros personajes femeninos en las novelas de formación femeninas porque afirma que otras mujeres contribuyen con su sabiduría y proveen “a mirror in which the protagonist discovers herself, finding her own female identity reflected” (132). A falta de una madre, Natàlia recurre a Enriqueta, una mujer adulta que trata de escucharla y orientarla. Sin embargo, Enriqueta no es un modelo femenino positivo, ya que le aconseja casarse con Quimet, y luego con Toni, por interés, reforzando así la falsa idea del matrimonio como el único escape al que una mujer puede aspirar (32).

A diferencia de la madre de Natàlia, la madre de la protagonista de *El último patriarca* está presente en toda la novela; sin embargo, ella es una mujer sumisa, sometida a los abusos físicos y verbales de Mimoun, y también está resignada a las múltiples infidelidades de su esposo. La madre, como las otras mujeres de la familia en esta novela, sufre a manos del patriarcado, y no puede presentarse ante su hija como un modelo a seguir. Esta representación de la mujer magrebí no es totalmente cierta. Nieves Paradela, en “Nuevas cuestiones sobre el discurso feminista árabe” (1999), esclarece que desde finales del siglo XIX hasta la actualidad muchas mujeres magrebíes han gozado de independencia económica, acceso a la educación, y libre decisión para escoger un cónyuge (36-8). No obstante, en las regiones rurales marroquíes las mujeres todavía son víctimas del patriarcado, gozan de menos protecciones legales que los hombres de acuerdo al Código Familiar del 2004, en muchos casos carecen de protecciones laborales, etc. (Diaconoff 5). El hecho que la madre de la protagonista y las otras mujeres de la familia todavía estén oprimidas sugiere que esta novela denuncia directamente la cultura patriarcal marroquí, la cual en muchos casos todavía oprime a las mujeres tanto en el norte de África como en España.

La madre no solo es una víctima del patriarcado, sino que también lo perpetúa con su actitud, lo cual hace que su hija no encuentre en ella una figura femenina positiva. La protagonista anhela desarrollarse profesionalmente, pero su madre solo quiere hacer de ella una “buena esposa” (260). En una ocasión Mimoun regresa a Marruecos por un mes, “un mes de tranquilidad;” sin embargo, la madre se rehúsa a salir de su casa por miedo a que alguien se lo cuente a su esposo. La protagonista tristemente entiende “hasta qué punto [su madre] estaba domesticada y que quizá ese vínculo ya era para toda la vida” (240-1). El hecho que su madre tenga miedo a salir e insista en que su hija se convierta en una “buena esposa” revela que, sin pensarlo, muchas veces las mismas madres frenan el desarrollo de sus hijas, perpetuando así la subordinación de las mujeres a favor del patriarcado. Dalya Abudi, en *Mothers and Daughters in Arab Women's Literature* (2011), arguye que en las novelas de formación femeninas árabes, la mayoría de madres todavía ven “marriage and motherhood as the primary avenues for female self-fulfillment” (177). La madre de la protagonista pertenece a esta categoría de madres árabes, categoría que su hija rechaza. La protagonista no desea ser una “buena esposa,” ella solo quiere progresar y liberarse del yugo patriarcal, y por eso entiende que su madre, al estar “domesticada,” no es un paradigma de esa liberación.

La madre en esta novela no es la única mujer que perpetúa esta ideología. En Barcelona, Soumisha, una vecina también marroquí, le dice a la protagonista que debe ayudar a su madre con los quehaceres y no perder su tiempo leyendo, porque leer no le enseñará nada sobre la vida (225). Soumisha es una mujer aparentemente feliz que no está atrapada en un matrimonio violento; sin embargo, al igual que la madre, ella también piensa que la educación no es el camino correcto para una joven marroquí. Cuando la protagonista visita a su familia en Marruecos, sus tías “no podían entender que alguien pudiera tener una alternativa al matrimonio” (255). Sabiendo que en la primera parte de la novela se narra constantemente cómo las mujeres de la familia se desviven por Mimoun, la actitud de las tías sugiere que ellas, al igual que la madre, también piensan que el matrimonio y la maternidad son las únicas opciones a las que una mujer marroquí puede acceder. Por lo tanto, la protagonista no cuenta con figuras femeninas positivas ni en Marruecos ni en Cataluña.

Al igual que las mujeres marroquíes, los personajes femeninos catalanes tampoco representan modelos a seguir para la protagonista. Las amantes de su padre, Rosa y hasta incluso su propia maestra del instituto, son mujeres que carecen de respeto por la madre de la protagonista porque aun cuando saben de su opresión y de los abusos de Mamoun, prefieren seguir acostándose con él en lugar de ayudarla. Rosa

insatisfactoriamente intenta abogar a favor de la protagonista para que su padre deje de ocuparla con demasiados quehaceres, pero no hace nada ni para cambiar su situación de amante ni para evitar que el abuso contra la protagonista continúe (202). Al igual que Rosa, la maestra tampoco hace nada por cambiar su situación de amante, lo cual no solo revela que ninguna de ellas es un modelo femenino a seguir, sino que ellas también están sometidas al patriarca.

Si bien la madre no está muerta en *El último patriarca* como sí lo está en *La plaza del Diamante*, su actitud demuestra que no es una figura materna adecuada para guiar a la protagonista en su liberación. A diferencia del *Bildungsroman* femenino que Felski describe, en estas dos novelas se muestra que la comunidad femenina que debería ayudar a la protagonista en su liberación está totalmente ausente. A diferencia de Natàlia, quien acepta el consejo de casarse para lograr una posición social, la protagonista de *El último patriarca* rechaza la presión familiar, y por eso su viaje de aprendizaje y liberación continúa.

La liberación completa de la protagonista no llega hasta el último capítulo, en el cual ella emplea su sexualidad para derrotar la armadura patriarcal. Ella se da cuenta que su tío la desea, y se dice a sí misma: “Yo no era la Rodoreda, pero debía acabar con el orden que hacía tanto tiempo me perseguía.” Ella seduce a su tío, y permite que él la penetre por detrás. En el momento que ella llega al orgasmo, el rostro de su padre aparece en el videoportero, “un padre que ya no volvería a ser patriarca, no conmigo, porque lo que había visto no podría contarlo, que ni él hubiera imaginado nunca una traición tan honda, y aun menos viniendo de una hija tan amada” (335-7). Campoy-Cubillo sostiene que con la frase “Yo no era la Rodoreda,” la protagonista se refiere a la novela *De lo que no se puede huir* (1938), escrita también por Mercè Rodoreda, porque Cinta, uno de los personajes principales de esta obra, revela que tiene un amante mayor escondido en una cueva. Según Campoy-Cubillo, la protagonista no quiere ser como Cinta, pero el deseo de humillar a su padre es más fuerte, y por eso deja que él la vea teniendo relaciones sexuales con su tío (149). El argumento de Campoy-Cubillo es bastante lógico; sin embargo, esta frase también tiene relación con *La plaza del Diamante*. Al final de esta novela, Natàlia, luego de la muerte de su segundo esposo, regresa a La plaza del Diamante, lugar donde conoció a Quimet, y pega un grito profundo que llevaba guardado durante años (219). El primer grito profundo de Natàlia es el grito de dolor después de haber dado a luz, un grito que no la libera de su opresión; pero el segundo es el grito que la alivia de todo el sufrimiento narrado en la novela (Hackbarth 175), el grito de una mujer que aprende a finalmente hablar (Bergmann 154), y “a cry of protest against the dispossession of Catalunya” (Hart 26). En otras palabras, este segundo grito la

despierta y la empodera definitivamente como mujer. Sin embargo, se debe resaltar que la liberación simbólica de Natàlia a través del grito no llega sino hasta después de la muerte de su segundo esposo, indicando que esta liberación es solo posible debido a la muerte de la figura patriarcal.

La protagonista de *El último patriarca* grita una primera vez para defender a su madre, destruir las mentiras de su padre, y poder casarse con el hombre que ella quiere; no obstante, su padre todavía intenta controlarla (322). Ella “no es la Rodoreda,” pero necesita derrotar al patriarcado definitivamente, y por eso recurre a un grito figurativo: su orgasmo mientras toma las riendas de su propia sexualidad delante de su padre. Con este segundo grito ella silencia a su padre y se libra de él para siempre, pues le muestra que puede tomar decisiones sobre su propio cuerpo y gozar plenamente de ello. El sexo es un elemento fundamental en esta novela, pero generalmente es el sexo brusco y violento, usado para reafirmar el poder masculino, el poder de quien penetra. El patriarca, en su niñez, es violado por su tío, en su primer viaje a Barcelona ultraja sexualmente a la esposa de su jefe, y en su noche de bodas viola a su esposa (35, 95 y 111). Además, desde los primeros capítulos, Mimoun hace una distinción entre las mujeres: las mujeres obedientes y sumisas, y el resto; insistiendo constantemente en que las mujeres de su familia se ubiquen en la primera categoría. En el último capítulo, la protagonista le muestra que su sexualidad ya no es un tabú, y que ya no le importa lo que él piense de ella. Con este grito figurativo, ella silencia a su padre para siempre porque sabe que él no la cuestionará ni le contará a nadie lo que acaba de ver para evitar el escándalo y la vergüenza que eso generaría en su entorno.

Suellen Diaconoff sostiene que las autoras marroquíes han escrito sobre sexualidad por muchos años, explorando temas como violación, mutilación, bestialidad, masturbación, pedofilia, y muchos otros. Para Diaconoff, las escritoras marroquíes se sirven de estos temas para romper los estereotipos de una escritura femenina delicada, sensitiva y decorativa, y para transgredir las normas tradicionales de sexualidad y moral femenina propagadas por discursos masculinos. El Hachmi continúa esta tendencia al emplear la transgresión sexual de la literatura femenina marroquí para explorar el incesto y la autonomía sexual como armas en contra de la armadura patriarcal. Si se considera, como sostiene Luce Irigaray, que el discurso patriarcal sobre la sexualidad femenina generalmente se reduce a la maternidad y al placer sexual masculino (95-7), la protagonista muestra que, para ella, su sexualidad no solo es su venganza en contra de su padre, sino también placer femenino sin maternidad, porque la penetración anal la lleva al orgasmo y elimina toda

posibilidad de procreación, con lo cual ella genera un discurso de sexualidad femenina que se opone al discurso patriarcal.

Los movimientos migratorios crean identidades transnacionales como la de Najat El Hachmi, quien a pesar de haber nacido en Marruecos se considera catalana, como lo afirma en su primera obra *Yo también soy catalana* (2004). Con *El último patriarca*, ella sigue el ejemplo de su primera obra, y crea así una protagonista catalana, quien a pesar de no identificarse completamente como marroquí, no deja de lado las expresiones culturales de su lugar de origen en su narración. En *El último patriarca*, El Hachmi no solo cuestiona las culturas que forman a su protagonista, sino que también toma elementos de la novela de formación femenina catalana y marroquí para crear un *Bildungsroman* femenino transnacional que no deja de ser catalán. Si con *La plaza del Diamante* Mercè Rodoreda arguye que “Catalonia is made of different women from different social classes” (Campoy-Cubillo 144), con *El último Patriarca* Najat El Hachmi propone que en la actualidad Cataluña está formada por mujeres de distintos orígenes nacionales y culturales, y que no por eso dejan de ser catalanas.

Obras citadas

- Abel, Elizabeth. *The Voyage in Fictions of Female Development*. Dartmouth College UP of New England, 1983.
- Abudi, Dalya. *Mothers and Daughters in Arab Women's Literature: The Family Frontier*. Koninklijke Brill, 2011.
- Bergmann, Emilie. “Reshaping the Canon: Intertextuality in Spanish Novels of Female Development.” *ALEC*, vol. 12, 1987, pp. 141-156.
- Bermudez, Anastasia. “Is Spain Becoming a Country of Emigration Again? Data Evidence and Public Responses.” *South-North Migration of EU Citizens in Times of Crisis*, editado por Jean-Michel Lafleur y Mikolaj Stanek, Springer, 2017, pp. 83-98.
- Bueno, Josefina. “Género, exilio y desterritorialidad en L' últim patriarca de Najat El Hachmi.” *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispanoafricanas*, editado por Landry Miampika y Patricia Arroyo, Verbum, 2010, pp. 213-226.

Polifonía

- Campoy-Cubillo, Adolfo. *Memories of The Maghreb: Transnational Identities in Spanish Cultural Production*. Palgrave MacMillan, 2012
- Diaconoff, Suellen. *The Myth of the Silent Woman: Moroccan Women Writers*. U of Toronto P, 2009.
- Díez Fuentes, José María. "República y Primer Franquismo: La Mujer Española entre el esplendor y la miseria 1930-1950". *Alternativas: Cuadernos de Trabajo Social*, vol. 3, 1995, pp. 23-40.
- El Gamoun, Ahmed. "La Atlántida" *La puerta de los vientos: Narradores marroquíes contemporáneos*. Destino, 2004.
- El Hachmi, Najat. *El último patriarca*. Traducido por Rosa María Prats, Planeta, 2008.
- Everly, Kathryn. *Catalan Women Writers and Artists: Revisionist Views from a Feminist Space*. Associated UP, 2003.
- Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Harvard UP, 1989.
- Frank, Soren. "Globalization, Migration Literature, and the New Europe." *Cosmopolitanism and the Postnational: Literature and the New Europe*, editado por César Domínguez y Theo D'haen, Brill, 2015, pp. 107-29.
- Glenn Kathleen. "La plaza del Diamante: The Other Side of the Story." *Letras femeninas*, vol. 12, 1986, pp. 60-68.
- Hackbarth, Viktoria. *Novels of Female Development in Postwar Spain*. 2008. Indiana University, PhD dissertation. ProQuest Dissertations and Theses.
- Hardin, James. *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. U of South Carolina P, 1991.
- Hart, Stephen. *White Ink: Essays on Twentieth-Century Feminine Fiction in Spain and Latin America*. Tamesis Books Limited, 1993.
- Iarocci, Michael. *Properties of Modernity: Romantic Spain, Modern Europe, and the Legacies of Empire*. Vanderbilt UP, 2006.

Polifonía

- Instituto Nacional de Estadística. "Citas de Población (CP) a 1 de julio de 2019." *Notas de prensa* 8 de enero 2020, 2020, https://www.ine.es/prensa/cp_j2019_p.pdf.
- Irigaray, Luce. *Thinking the Difference: For a Peaceful Revolution*. Traducido por Karin Montin, Routledge, 1994.
- Lutes, Leasa. *Allende, Buitrago, Luiselli: Aproximaciones teóricas al concepto de "Bildungsroman" femenino*. Peter Lang, 2000.
- Nichols, Geraldine. "Exile, Gender, and Mercè Rodoreda." *Modern Language Notes*, vol. 10, no. 2, 1986, pp. 405-17.
- Paradela, Nieves. "Nuevas cuestiones sobre el discurso feminista árabe." *El Magreb y Europa: literatura y traducción*, editado por Gonzalo Fernández y Rosario Montoro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 21-44.
- Pereda, Carlos. "Dimensiones de la inmigración en España: Impactos y desafíos." *Papeles*, vol. 10, no. 3, 2008, pp. 95-104.
- Portes, Alejandro (1999) "Conclusion: Toward a New World - the Origins and Effects of Transnational Activities." *Ethnic and Racial Studies*, vol. 22, no. 2, 1999, pp. 463-77.
- Ricci, Cristián. "L' ultimo patriarca de Najat el Hachmi y el Forjamiento de una identidad amazigh-catalana." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, no. 1, 2010, pp. 71-91.
- Rueda, Ana. *El retorno/el reencuentro: La inmigración en la literatura hispano-marroquí*. Vervuert, 2010.