

11-13-2020

Fronteras hispánicas: identidades fronterizas y diálogo intercultural en la literatura y el cine contemporáneos

Claudia Battistel

Florida International University, cbatt011@fiu.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.fiu.edu/etd>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Modern Literature Commons](#), [Other Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [Other Film and Media Studies Commons](#), [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Battistel, Claudia, "Fronteras hispánicas: identidades fronterizas y diálogo intercultural en la literatura y el cine contemporáneos" (2020). *FIU Electronic Theses and Dissertations*. 4574.
<https://digitalcommons.fiu.edu/etd/4574>

This work is brought to you for free and open access by the University Graduate School at FIU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in FIU Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of FIU Digital Commons. For more information, please contact dcc@fiu.edu.

FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY

Miami, Florida

FRONTERAS HISPÁNICAS: IDENTIDADES FRONTERIZAS Y DIÁLOGO
INTERCULTURAL EN LA LITERATURA Y EL CINE CONTEMPORÁNEOS

A dissertation submitted in partial fulfillment of

the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

SPANISH

by

Claudia Battistel

(2020)

To: Dean John F Stack Jr.
Green School of International and Public Affairs

This dissertation, written by Claudia Battistel, and entitled Fronteras hispánicas: identidades fronterizas y diálogo intercultural en la literatura y el cine contemporáneos, having been approved in respect to style and intellectual content, is referred to you for judgment.

We have read this dissertation and recommend that it be approved.

Maida Watson

Santiago Juan Navarro

Frederick V. Perry

María Asunción Gómez, Major Professor

Date of Defense: November 13, 2020

The dissertation of Claudia Battistel is approved.

Dean John F. Stack Jr.
Green School of International and Public Affairs

Andrés G. Gil
Vice President for Research and Economic Development and
Dean of the University Graduate School

Florida International University, 2020

© Copyright 2020 by Claudia Battistel

All rights reserved.

DEDICATORIA

A mi hijo, Enrique, por confiar en mi y por sostenerme con amor y paciencia

A mi madre, Carmen, porque me enseñó a ver mas allá de las fronteras

A mi padre, Antonio, porque estaría muy orgulloso de mí

AGRADECIMIENTOS

En el proceso de investigar y escribir se hace necesario contar con el apoyo de otras personas que enriquecen y hacen posible la labor intelectual. Comienzo por dar las gracias a los miembros del tribunal, la Dra. Maida Watson, el Dr. Santiago Juan-Navarro y el Dr. Frederick Perry, por guiarme y aconsejarme, por el apoyo incondicional cuando los necesité y por el tiempo que me han dedicado. Esta tesis y todo el proceso que ha significado emprender estudios de posgrado después de dejar mi país, no hubieran sido posibles sin la presencia, la orientación y la generosa ayuda de la Dra. María Asunción Gómez, quien creyó en las posibilidades de este proyecto desde el principio. Ha sido un privilegio tenerla como mi directora de tesis y contar con sus conocimientos y su paciencia para discutir y revisar el material que ahora se encuentra en este manuscrito.

Por otro lado, quisiera reconocer al Departamento de Lenguas Modernas y a la Escuela de Postgrado de Florida International University (FIU) por el otorgamiento de las becas Doctoral Year Fellowship (DYF) y Doctoral Evidence Acquisition Fellowship (DEA), mediante las cuales pude disponer del tiempo y los recursos necesarios para llevar a cabo esta investigación. A mis profesores en el Departamento de Lenguas Modernas, en especial a las Dras. Melissa Baralt y Andrea Fanta por el cariño y el apoyo que me han dado a lo largo de estos años. Un agradecimiento muy especial a mis compañeros de fatiga, quienes han estado a mi lado en este trayecto: Gabriela, Beatriz, Alberto, Anna, Primavera, José, Ezequiel, Juan, Luciana: gracias por brindarme su amistad y acompañarme, por compartir conmigo preocupaciones y alegrías.

A mis amigas en todas partes, Sonsoles, Marinela, Patricia, Marilyn, Sheyla, Pilar, Aida...mujeres hermosas y solidarias que me han dado tanto. A mi familia toda, por el

afecto que me han demostrado en todo momento, en especial a mis hermanos, Roberto y Soledad, por abrirme las puertas de su casa cuando los necesité; Antonio y Mariela por sus generosas palabras de ánimo; Fiorella y Javier por cuidar de mi mamá como lo hacen. A mi madre, por su amor inagotable y porque sus oraciones son muy efectivas; a mis hijos Enrique y Giulia, porque han estado siempre a mi lado, porque confiaron en mí a lo largo de este proyecto y porque me dan tanto amor. A Dios, porque me ha sostenido y me ha bendecido de muchas maneras y, porque sin su presencia, nada de esto habría sido posible.

A todos, desde lo más profundo, gracias.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

FRONTERAS HISPÁNICAS: IDENTIDADES FRONTERIZAS Y DIÁLOGO
INTERCULTURAL EN LA LITERATURA Y EL CINE CONTEMPORÁNEOS

by

Claudia Battistel

Florida International University, 2020

Miami, Florida

Professor María Asunción Gómez, Major Professor

Border-crossings —both geographical and metaphorical— are a fertile territory for critical and fictional discourses that explore the forging of gendered personal, social, and cultural identities. The notion of the border becomes a political, material, discursive or symbolic limit, a space of conflict, resistance and negotiation, where power relations are articulated. In this dissertation I analyze the following border-crossing narratives and films: *The House on Mango Street*, by Sandra Cisneros; *Jo també sóc catalana* and *El último patriarca*, by Najat El Hatchmi; *Retorno a Hansala*, by Chus Gutiérrez, and *Sin dejar huella*, by María Novaro. My study has a transnational approach, since it includes both Iberian and Latin American works that portray women living in vulnerable, liminal spaces, and crossing geographical, metaphorical, and cultural borders.

I address the concept of the border as a methodological tool to compare the experiences of women from different generations and geographical contexts in order to analyze diverse social practices and ideologies that create exclusionary demarcations. The women portrayed in these works challenge hegemonic constructions about fixed identities and unmovable bodies and, by extension, they represent other marginal subjects as they

uncover asymmetrical power relations, emphasizing the existence of other voices claiming new agencies as subjects of knowledge, pointing to the need for a reflection on the socio-cultural hierarchies that define and delineate the forms of knowledge production.

I draw from Walter D. Mignolo's concept of "border thinking" and feminist critics such as Gloria Anzaldúa and Chandra Mohanty to engage in an intercultural and intertextual dialogue with these works, emphasizing the role of gender in the construction of cultural and symbolic borders and the ability of women to create real and metaphorical borderlands to contest dominant gender ideologies. The texts studied here emphasize the discourse of resistance and survival that characterizes the contradictory position of the post-colonial subject, whose identity emerges from experiences of oppression, exploitation, violence, and silencing. Furthermore, I examine the impact that the crossing of territorial borders has had on women writers and directors as they cross other textual and genre borders in their works.

ÍNDICE

TÍTULO	PÁGINA
Introducción	1
1. Consideraciones generales y contexto sociohistórico	4
2. Estado de la cuestión y marco teórico	8
3. Estructura del trabajo	16
PRIMERA PARTE Territorios ilimitados: pensamiento fronterizo y subjetividad plural en <i>Jo també sóc catalana</i> de Najat El Hachmi	23
1. Marco de análisis.....	26
2. Pensamiento fronterizo y reflexión autobiográfica	32
3. Inmigración y fronteras lingüísticas	41
4. Identidad multicultural	53
5. A modo de cierre	66
SEGUNDA PARTE Territorios subjetivos: los <i>Bildungsroman</i> de Sandra Cisneros (<i>La casa en Mango Street</i>) y Najat El Hachmi (<i>El último patriarca</i>).	69
1. El <i>Bildungsroman</i> femenino.....	73
2. Contexto sociohistórico.....	81
3. Voces disidentes	92
4. Nuevas cartografías literarias	119
5. Subjetividades fronterizas	131
6. La frontera como una herida: espacios de inclusión y exclusión	162
TERCERA PARTE Territorios móviles: las películas de carretera de María Novaro (<i>Sin dejar huella</i> , 2000) y Chus Gutiérrez (<i>Retorno a Hansala</i> , 2008).....	180
1. María Novaro y Chus Gutiérrez: dos directoras comprometidas.....	187
2. “A mí me gustan las fronteras”: <i>Sin dejar huella</i> , la película de carretera de María Novaro.....	198
3. Las fronteras hacen distinciones: <i>Retorno a Hansala</i> la película de carretera de Chus Gutiérrez.....	220
Conclusiones	247
Obras citadas.....	257
VITA.....	275

Introducción

En un mundo globalizado que está siendo redefinido por los constantes movimientos de personas, así como de bienes, conceptos, creencias y tradiciones culturales, la frontera no se concibe solo como parte del panorama geopolítico, sino también como espacio discursivo en el cual se crean y negocian significados, normas y valores que dan forma a las experiencias de vida de los sujetos. En *The Location of Culture*, Homi Bhabha afirma que el estudio de la literatura del mundo bien podría ser el estudio de la forma en que las culturas se reconocen a través de sus proyecciones de la alteridad. Este estudioso señala que, aun cuando la transmisión de tradiciones nacionales fue el tema principal de una literatura mundial hasta hace algunas décadas, en el panorama contemporáneo, las historias transnacionales de migrantes, colonizados o refugiados políticos: “these border and frontier conditions, may be the terrains of world literature” (12). Estas “condiciones liminales o fronterizas” a las cuales se refiere Bhabha, se reflejan en las prácticas literarias y culturales contemporáneas, en trabajos de escritores y directores que se apartan de las experiencias totalizantes y de la universalidad de la cultura, mediante historias que están siendo reescritas y redefinidas para expresar nuevos imperativos políticos y culturales.

Es indudable que la movilidad humana ha conducido a cuestionar el concepto de cultura como un universo coherente y autónomo. Los movimientos migratorios, en toda su complejidad, son cada vez más visibles; al mismo tiempo, el concepto de identidades nacionales experimenta en la actualidad una profunda revisión. En este sentido, el paisaje cultural y las geografías literarias están siendo modificados para dar cabida a las perspectivas de los grupos minoritarios como experiencias humanas que se incorporan al devenir de la literatura. Ciertamente, la idea de “canon literario nacional” ha perdido

vigencia ante nuevos textos y trabajos creativos, pensados y escritos de otro modo por inmigrantes, sujetos transnacionales, fronterizos, híbridos, periféricos, cuyas vivencias socioculturales están cambiando los términos del diálogo intercultural. La fuerza transformativa que tienen estos textos abre nuevos espacios para voces e historias disonantes o disidentes: las mujeres, los inmigrantes, los colonizados, las sexualidades alternativas; historias de marginación racial o social y opresión política.

Dentro de este contexto, los discursos críticos y literarios contemporáneos tienen cada vez más en cuenta las interacciones de los sujetos con los espacios físicos o abstractos, geográficos o metafóricos y la influencia que estos tienen en la configuración de la subjetividad y la identidad. Estas interacciones involucran la noción de frontera, como límite político, material, discursivo o simbólico, un espacio de conflicto, resistencia y negociación en el cual se crean y se articulan relaciones de poder y jerarquías. Es así como surgen nuevas tendencias y trabajos creativos que no reflejan las identidades nacionales como directamente vinculadas a las estructuras hegemónicas de poder, nuevas prácticas que examinan los bordes conceptuales y simbólicos como la cultura, el género y la clase social, que unen y separan a las personas más allá de las fronteras geográficas.

Este estudio parte de una división temática y geográfica que involucra la noción de frontera en dos contextos culturales y geográficos diferentes, para investigar, en primer lugar, hasta qué punto las prácticas culturales asociadas a los discursos contemporáneos sobre la inmigración y la representación transcultural de las diferencias sociales en el mundo hispánico (sean estas de nacionalidad, etnicidad, religión, género o clase), nos permiten analizar la influencia que tienen las fronteras en la configuración de la subjetividad y la identidad. En segundo lugar, la forma en que se construyen las fronteras

y el papel que éstas tienen para producir significados y valores, afirmar nuevos lugares de enunciación y crear condiciones para expresar los conocimientos subalternos. La lectura que hago tiene en cuenta una aproximación que depende, en primer lugar, de la materia textual, pues se basa en un análisis crítico-literario de las obras seleccionadas y, al mismo tiempo, tiene un punto de vista contextual que comprende aspectos biográficos, sociohistóricos y culturales necesarios para realizar un análisis transnacional.

La selección de las obras en este proyecto de investigación se enfoca en textos literarios y fílmicos latinoamericanos y peninsulares, escritos por mujeres, de modo que me propongo entablar un diálogo intercultural e intertextual en mi trabajo para analizar muy especialmente el rol que ocupa el género en la constitución o cuestionamiento de fronteras culturales y simbólicas. Las obras primarias de esta investigación son las novelas *La casa en Mango Street*, de la escritora chicana Sandra Cisneros; *Jo també sóc catalana* y *El último patriarca*, de la hispano-marroquí Najat El Hatchmi; los filmes *Retorno a Hansala*, de la directora española Chus Gutiérrez y *Sin dejar huella*, de la mexicana María Novaro.¹ Estudiar las experiencias de la mujer en las obras que incluyo en mi investigación, proporciona un diálogo fructífero para analizar las relaciones entre el espacio personal del cuerpo, el entorno familiar y doméstico y la dinámica racial y de género, con una realidad más amplia, pues comprende dos contextos geográficos y geopolíticos diferentes. Al mismo tiempo, posibilita observar el cambio de percepción que proporciona un personaje doblemente marginado, en tanto mujer y sujeto fronterizo, con respeto al entorno cultural

¹ Para el análisis crítico y literario de las obras he empleado las novelas en la lengua original en la cual fueron escritas (inglés y catalán) así como también he usado sus respectivas traducciones al español. El texto autobiográfico *Jo també sóc catalana* no ha sido traducido y las citas textuales en español corresponden a mi traducción.

local, a la reinterpretación de la cultura nacional dominante y al replanteamiento de la dinámica transfronteriza.

1. Consideraciones generales y contexto sociohistórico

La frontera ha venido a ocupar un lugar importante como herramienta analítica para el estudio de la cultura y la inmigración, en trabajos críticos y proyectos académicos que abordan el estudio de temas raciales, étnicos y de género en la literatura y el cine, ofreciendo nuevos horizontes teóricos que reinscriben la frontera como el locus privilegiado para las discusiones y la creación de políticas culturales sobre diversidad e inclusión. En la actualidad, las fronteras geográficas han perdido buena parte de su sentido; la globalización es el factor principal que subyace en los desplazamientos y la desterritorialización que caracteriza a las sociedades contemporáneas. Sin embargo, a medida que las fronteras se vuelven más permeables, se originan otras nuevas o se refuerzan las ya existentes, sobre todo cuando se trata de migrantes o refugiados que provienen del hemisferio sur, circunstancias éstas que dan lugar a renovadas discusiones y cuestionamientos en torno a la noción de frontera.

Ciertamente, la importancia que tiene la inmigración para abordar el estudio de la noción de frontera es significativa. En efecto, la inmigración ha venido a encarnar todos los posibles procesos de identificación y (des)identificación relacionados con el traspaso de fronteras y límites tanto materiales como simbólicos. En una primera instancia, la desterritorialización que conllevan la inmigración, el exilio y la diáspora, bien sea desde las áreas rurales a las urbanas, de las pequeñas ciudades a las grandes metrópolis, del tercer mundo al primer mundo, suponen un desplazamiento territorial y, por lo tanto, el cruce de una frontera natural o geográfica. Al mismo tiempo, en este proceso de re-posicionamiento

emergen otras fronteras, simbólicas o metafóricas, que van más allá de los límites territoriales determinados por los estados o las naciones, fronteras personales que interpelan y cuestionan los discursos hegemónicos que construyen identidades excluyentes y homogéneas. No obstante, la representación territorial de la frontera geográfica no pierde su vigencia; por el contrario, ésta sigue presente en situaciones o contextos particulares, a veces con una marcada visión del retorno o en posteriores viajes al lugar de origen; también se visibiliza ante la presencia de leyes que regulan y controlan el movimiento de las personas. Igualmente, la frontera permanece en los recuerdos, la memoria y la nostalgia de inmigrantes, exiliados y refugiados cuya mirada, por diversas razones, sigue estando dirigida hacia el país emisor.

Estos procesos están siendo analizados en diversos trabajos críticos y teóricos con el fin de posibilitar un mapa cognitivo alternativo acerca del entorno social contemporáneo. Estudiar la demarcación implícita o explícita de las fronteras y las oposiciones binarias y excluyentes tradicionalmente asociadas a la noción de frontera, implica repensar nuestro entorno y recontextualizar las interacciones que se generan en los espacios fronterizos, con el fin de analizar la diversidad de historias y perspectivas, el carácter híbrido de las comunidades y las experiencias de las personas más allá de las fronteras de los estados y naciones.

En *The Location of Culture*, Homi Bhabha propone la noción de frontera como un nuevo lugar de enunciación, un “espacio intermedio” en el cual las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, las relaciones de pertenencia y las diferencias culturales se negocian: “These ‘in-between’ spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood, singular or communal, that initiate new signs of identity, and

innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself. (*Location 3*). Ciertamente, las fronteras han sido rígidas o dinámicas; han formado la base de interacciones culturales, intercambios, y negociaciones; han sido reclamadas, definidas y controvertidas por organizaciones sociales, étnicas y grupos nacionales así como por instituciones de distinta naturaleza e ideología. Algunos críticos, como Schimanski y Wolfe, observan que las fronteras son zonas de producción cultural: “People engaged in cultural production can negotiate borders by providing new visions of what they may be, or even of what borders should not or cannot be” (39). Añaden además, que las prácticas culturales y estéticas pueden alterar la percepción que las personas tienen acerca de las fronteras, “through the creation of imagined and imaginary borderlands” (39). Resulta evidente entonces que las fronteras no pueden ser categorizadas de manera unidimensional como lugares estáticos con estructuras inamovibles, en los cuales las personas tienen identidades fijas sino, más bien, como territorios vivos y dinámicos donde las identidades de los sujetos son flexibles y cambiantes.

Conviene señalar además que la frontera es un espacio en el cual los estados y otras instituciones de poder gobiernan, delimitan, expanden y protegen los territorios bajo su control. Como tales, las fronteras son entidades espaciales históricamente construidas que incorporan demarcaciones o límites políticos de algún tipo. Al mismo tiempo, como observa Bauer, “[b]orders retain a sense of promise, ambiguity, tension and innovation with the potency for destabilizing and transgressing rigid notions of difference” (37). En este orden de ideas, los estudios de la frontera intentan establecer conexiones entre las fronteras territoriales y otros tipos de fronteras teniendo en cuenta, en primer lugar, que las fronteras son construcciones históricas, sociales y políticas las cuales han sido utilizadas

para separar a las personas entre “ellos” y “nosotros”. En segundo lugar apelan a la noción de frontera como un límite movable y negociable, producto de las interacciones entre los sujetos. Sostengo entonces que los estudios de la frontera nos permiten abordar el análisis de textos y trabajos creativos contemporáneos, pensados y escritos de otro modo por inmigrantes, sujetos transnacionales, fronterizos, híbridos, periféricos, cuyas vivencias socioculturales están cambiando los términos del diálogo intercultural con propuestas éticas y estéticas que cuestionan la oposición binaria de países y culturas para presentar, en cambio, una visión novedosa en el tratamiento de la temática fronteriza y migratoria.

En este contexto, la frontera territorial entre México y Estados Unidos, así como también la frontera marítima del estrecho de Gibraltar que separa la península ibérica del Norte de África, han sido históricamente, y continúan siendo en la actualidad, dos espacios geográficos en los cuales la materialidad de la frontera ha influenciado de manera significativa las experiencias de vida de las personas que cruzan estos espacios o que habitan en ellos. Con esto en mente, mi investigación tiene una perspectiva trasatlántica, teniendo en cuenta, por una parte, que las prácticas literarias y culturales en estas regiones fronterizas “have shared experiences by virtue of their antagonistic relationship with hegemonic culture” (Saldívar, *Trans-Americanity* 2); por otra, la existencia de circunstancias históricas que, en ambas regiones, dieron lugar al establecimiento de fronteras geográficas, culturales, religiosas y étnicas, así como a la configuración de un imaginario patriarcal, cuyas consecuencias siguen vigentes, aun cuando en diferente medida.

De igual forma, cabe destacar las observaciones que hace Martín-Rodríguez con respecto a la literatura chicana. Para este estudioso, la literatura chicana revela fuertes y

reconocibles referencias con la realidad y su mayor originalidad reside en la manera en que transforma al lector en el elemento central del proceso literario: “We perceive an undeniable effort to make the reader see him/herself in the text. To a certain extent, this is also true of other ethnic literatures, in particular during their phase of affirmation” (“Reading” 26). Esto es válido para el trabajo de autoras como El Hachmi, quienes deben luchar por encontrar un espacio cultural en el cual pueden desarrollarse. Ciertamente es que las fronteras evolucionan continuamente, respondiendo a las cambiantes formas, estructuras y equilibrios de poder. En este sentido, el texto de Cisneros fue publicado en la segunda mitad de los años ochenta, un período durante el cual se intensificaron los controles y la vigilancia en la frontera sur de los Estados Unidos. Lo mismo ocurre con los dos primeros trabajos de El Hachmi, publicados durante una etapa particularmente crítica en los movimientos migratorios hacia Europa y de especial importancia en el Mediterráneo.

2. Estado de la cuestión y marco teórico

La amplitud de la noción de frontera implica no solo estudiar la producción literaria, cinematográfica y dramática que contempla este trabajo, sino que resulta necesario indagar también en textos de carácter histórico, sociológico y ensayístico que estudian la temática fronteriza. La historicidad del concepto de frontera refleja que se trata de una noción cambiante, que se ha desarrollado en diferentes contextos culturales e históricos. Johnson y Michaelsen afirman que la región fronteriza entre México y Estados Unidos es el lugar de origen de los estudios fronterizos y de la frontera como metodología de análisis (1). En efecto, los estudios de la frontera y la influencia del espacio fronterizo en la configuración cultural e identitaria se vienen desarrollando en los Estados Unidos desde finales del siglo XIX cuando la frontera de los Estados Unidos se desplazó hacia el sur absorbiendo a una

vasta población mexicana que habitaba el territorio fronterizo entre México y Estados Unidos.

En la década de 1920, Herbert Bolton desarrolló el concepto de “Spanish Borderlands” para referirse a la región fronteriza entre México y Estados Unidos. A principios de la década de 1930, Bolton amplió la definición original, que limitaba el concepto de frontera a una zona geográfica específica, para afirmar que las fronteras “[a]re vital not only in the determination of international relations, but also in the development of culture” (473). Desde entonces, numerosos estudios de investigación desarrollados en los Estados Unidos han buscado analizar y explicar la complejidad de la frontera, textos que podemos considerar fundacionales, escritos por intelectuales e investigadores chicanos. Me refiero a textos etnográficos y literarios como *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis* (1989) de Renato Rosaldo, quien argumenta que las fronteras emergen “[n]ot only at the boundaries of officially recognized cultural units, but also at less formal intersections, such as those of gender, age, status and distinctive life experiences” (29). Estos estudios se concentran en el espacio geopolítico y geocultural entre México y Estados Unidos, para analizar cómo las prácticas de exclusión y opresión que tienen su origen en la construcción histórica de la frontera entre ambos países, han configurado las condiciones materiales en las cuales viven los chicanos. En estos trabajos, el concepto de frontera se concibe como un espacio poroso y ambiguo, un espacio que invita a la transgresión y la resistencia tanto desde el punto de vista discursivo como del existencial o subjetivo. Es tal vez en este espacio de ‘resistencia’ que los discursos de los estudios chicanos se articulan con los estudios poscoloniales, como señalan Calderón y Saldívar, quienes ven en la producción intelectual y creativa de los chicanos una interpretación crítica de su experiencia bilingüe

y bicultural como medida de resistencia contra la dominación económica y la hegemonía ideológica angloamericana.²

En España, la crítica cultural que tiene en cuenta las zonas fronterizas como su principal categoría de análisis, problematiza las ideologías hegemónicas y las categorías nacionalistas y excluyentes de la mayoría de las narrativas históricas. En muchos casos, estos trabajos críticos han demostrado que las fronteras entre culturas son más importantes que las fronteras geográficas. *La inmigración en la literatura española contemporánea* (1992) de Irene Andrés Suárez, Marco Kunz e Inés D'Ors es uno de los primeros textos que aborda la dinámica de la inmigración en España y su representación en la literatura. Por otra parte, textos como *The Return of the Moor* (2008) de Daniela Flessler y *Memoria colonial e inmigración: La negritud en la España posfranquista* (2007) de Rosalía Cornejo-Parriego sostienen que el actual rechazo de los inmigrantes marroquíes se relaciona con el hecho de que son el grupo más directamente implicado en la cuestión de la identidad española en relación con África. Existen textos como *Disorientations* (2008) de Susan Martin-Márquez, junto con otros trabajos más recientes como *Emigrant Dreams, Immigrant Borders: Migrants, Transnational Encounters, and Identity in Spain* (2016) de Raquel Vega-Durán, que estudian la construcción histórica e ideológica de España como

² Los estudios críticos de la frontera, que se iniciaron en el suroeste de los Estados Unidos, adquirieron una nueva dimensión gracias a los estudios chicanos. De acuerdo con estos trabajos, el año 1848 determinó la división entre Latinoamérica y Anglo América, así como la posición de los sujetos en territorios delimitados, atribuyéndoles un conjunto de características culturales específicas y diferenciadoras. En *Criticism in the Borderlands* Calderón y Saldívar proponen una visión global en los estudios de la frontera, “[a] network of meaning and borders through which society is knitted together. Our work along with that of other postcolonial intellectuals moves, travels, between first and third worlds, between cores and peripheries, centers and margins” (Introduction 7-8).

nación y las negociaciones específicas de poder que forman parte esencial de la representación de las identidades modernas en la Península Ibérica. Otros estudios como *Memories of the Maghreb* (2012) de Adolfo Campoy-Cubillo analizan la ambivalencia del proyecto colonial de España en Marruecos y la hibridez de los discursos identitarios resultado de este proceso. De igual forma, en *¡Hay moros en la costa! Literatura marroquí fronteriza en castellano y catalán* (2014), Cristian Ricci examina la producción literaria de escritores marroquíes contemporáneos que representan las relaciones hispano-marroquíes como temas principales en sus textos. Estos trabajos desarrollados en España abordan la temática fronteriza y migratoria para buscar respuestas a los cuestionamientos contemporáneos en torno a las fronteras, la identidad de género, la inmigración y los nacionalismos, en el contexto geográfico y geopolítico de la Península Ibérica.

Dentro de este contexto, si bien las obras que contempla esta investigación no son las únicas que expresan preocupación por estos temas, estos trabajos sí representan la relevancia que tales cuestionamientos han adquirido en las décadas recientes en los contextos geográficos y geopolíticos en los cuales han sido producidas. Asimismo, a pesar de que se han realizado numerosos estudios sobre temas relacionados con la inmigración y las narrativas fronterizas en ambas regiones geográficas, no se han hecho estudios que incluyan conjuntamente obras peninsulares y latinoamericanas, que incorporen además el análisis de obras literarias y cinematográficas que han ganado reconocimiento internacional en ambos lados del Atlántico. Tampoco se han hecho estudios comparativos que establezcan conexiones literarias, culturales y artísticas transnacionales entre las distintas obras seleccionadas, pertenecientes a dos contextos fronterizos diferentes. Esta

investigación pretende precisamente ayudar a llenar este vacío aportando una nueva perspectiva.

En la actualidad el estudio de la frontera se ha ampliado para incluir casi todos los espacios psíquicos o geográficos sobre los cuales se pueden tematizar problemas de bordes, márgenes, linderos o límites, de modo que, como observan Johnson y Michaelson en *Border Theory*, la noción de frontera incorpora “[a] wide range of anthropological, sociological, feminist, Marxist, European postmodernist and poststructuralist, postcolonial, ethnohistorical, and race/ethnicity theory” (2). Desde una perspectiva crítica y como herramienta metodológica para mi investigación, analizo las narrativas que abordan la temática migratoria y fronteriza a partir del estudio de la noción de frontera. Explorar la pluralidad de expresiones artísticas y culturales que incorporan la noción de frontera requiere un marco teórico amplio que implica tomar en cuenta varias perspectivas representativas dentro de la crítica literaria. De igual forma, la presencia de elementos sociohistóricos y de género en estas producciones culturales, además del enfoque ecléctico y plural que me interesa desarrollar en este trabajo, implica tomar en cuenta varias perspectivas representativas dentro de la crítica literaria como el feminismo, los estudios culturales y la crítica poscolonial.

La noción de pensamiento fronterizo que utilizo en este trabajo está basada en las formulaciones de Gloria Anzaldúa sobre “la nueva conciencia mestiza” y los conceptos de Walter Mignolo, “gnosis fronteriza” o “pensamiento fronterizo”. Aun cuando ambos comparten un proyecto de descolonización, difieren en el acercamiento teórico sobre el pensamiento fronterizo. La perspectiva de Mignolo atiende al problema del eurocentrismo en el pensamiento moderno, como el referente tácito que predomina en los discursos de la

historia. De acuerdo a Mignolo, el pensamiento fronterizo se expresa en “las nuevas formas de conocimiento según las cuales, lo que se ha convertido en subalterno y se ha considerado interesante únicamente como objeto de estudio, se articula como nuevo lugar de enunciación” (*Historias* 72). La configuración del pensamiento fronterizo forma parte de las reflexiones de Anzaldúa expresada como la “nueva conciencia mestiza”, una noción que enfatiza la diversidad y novedad que emerge a lo largo de las zonas fronterizas, tanto en los límites geopolíticos como en los límites más figurativos de la subjetividad, para dar cuenta de las personas y textos que habitan en estos espacios liminales. En este sentido, la “nueva conciencia mestiza” que formula Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera*, es una conciencia política y social que rechaza los esencialismos y enfatiza la subjetividad plural: “She [“la nueva conciencia mestiza”] has a plural personality, she operates in a pluralistic mode—nothing rejected, nothing abandoned. Not only does she sustain contradictions, she turns ambivalence into something else” (79).³ En estos términos, la nueva conciencia mestiza constituye la expresión de una manera de vivir consciente de las fronteras y de las relaciones desiguales de poder que estas representan.

³ Si bien Mignolo se apoya con frecuencia en las reflexiones críticas de Anzaldúa, la escritora chicana desarrolla un acercamiento metodológico distinto. El pensamiento fronterizo que teoriza Walter Mignolo responde, principalmente, al problema del eurocentrismo en el pensamiento moderno y a ciertos planteamientos específicos que este académico desarrolla con respecto a Latinoamérica, referidos a la necesidad de descentrar las prácticas teóricas occidentales que se constituyeron de acuerdo con las formas hegemónicas del conocimiento con el fin de legitimar las epistemologías/gnoseologías emergente. En *Historias locales, diseños globales* Mignolo advierte que, a la hora de formular la noción de pensamiento fronterizo o “gnosis fronteriza” usa como conector “la nueva conciencia mestiza” de Anzaldúa para articular en su conjunto los trabajos de Aníbal Quijano (un paradigma otro); Abdelkebir Khatibi (pensamiento otro); Enrique Dussel (una lógica otra); Alfred Arteaga (una lengua otra); W.E.B Du Bois (doble conciencia); (*Historias* 83).

La formación de grupos de minorías étnicas en los estados-naciones de Occidente, a raíz del incremento de los flujos migratorios en las últimas décadas, ha generado importantes discusiones en el campo de la teoría crítica y de los estudios culturales en torno a la idea de cultura. Stuart Hall se refiere a la emergencia de las “identidades culturales”, es decir, identidades “que no están fijadas, sino que están suspendidas, en transición, entre distintas posiciones; que hacen uso de diferentes tradiciones culturales a la vez y que son producto de mezclas culturales, cada vez más comunes en un mundo globalizado” (*La cuestión* 398). Al mismo tiempo, si tenemos en cuenta que el concepto de identidad no funciona ya dentro de los paradigmas en que fue creado, en virtud de que las categorías esencialistas han sido sustituidas por otras en constante proceso de redefinición (el género, la orientación sexual, la etnia), se hace necesario, reconceptualizar al sujeto para “pensarlo en su nueva posición desplazada o descentrada dentro del paradigma a fin de rearticular la relación entre sujetos y prácticas discursivas” (“Quien” 15). En este sentido, Hall explica que los cambios que se producen en las nociones de sujeto e identidad constituyen una revisión de estrategias identitarias que “entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos, la producción de ‘efectos de frontera’” (16), de modo que el concepto de identidad de acuerdo con Hall no es esencialista, sino más bien estratégico y posicional, es decir, un concepto de identidad que no contempla que los sujetos se desenvuelven sin cambios a través de sus circunstancias históricas y personales.

La orientación crítica de los estudios poscoloniales incorpora varias posturas intelectuales y culturales que apuntan a lograr la globalización de los discursos culturales mediante la abolición de las distinciones entre centro y periferia y, en general, de las oposiciones binarias consecuencia de los legados coloniales. El trabajo de Homi Bhabha

enfatisa la hibridez histórica y cultural del mundo poscolonial y las capacidades productivas de los espacios fronterizos en los cuales “the intersubjective and collective experiences of nationness, community interest, or cultural value are negotiated” (Location 2). Para Bhabha, estos espacios intermedios entre identidades abren la posibilidad de una hibridez cultural en la cual se mantienen las diferencias pero sin jerarquías superpuestas o impuestas. En este orden de ideas, la crítica feminista ha cuestionado una serie de oposiciones tradicionalmente consideradas como límites, problematizando la subjetividad, la identidad y los procesos de identificación. En *Gendering Border Studies*, Aaron, Altink y Weedon observan que el género “[is] an important signifier of borders as constructed and contested lines of differences” (6). De acuerdo con esto, el marco teórico de esta investigación se apoyará en la crítica feminista chicana y el discurso poscolonial, teniendo en cuenta que la temática fronteriza de las obras seleccionadas enfatiza el discurso de resistencia y supervivencia que caracteriza la posición contradictoria del sujeto poscolonial, cuya identidad emerge de las historias de opresión, explotación, violencia y silenciamiento.

El discurso de género de las chicanas, como observan Norma Alarcón, Aída Hurtado, Sonia Saldívar-Hull y Gloria Anzaldúa, entre otras académicas chicanas, incorpora la noción de raza y etnicidad como componentes de la identidad y la subjetividad femenina. En *Feminism on the Border*, Sonia Saldívar-Hull observa que el feminismo de las chicanas surge de mujeres “[w]ith a specific history under racial, sexual and class exploitation, further problematizing the feminist discussion by adding the complications of race and ethnicity” (36). Es por ello que las feministas chicanas establecen conexiones con el “feminismo del tercer mundo”, “[to] indicate how our histories force us to examine

geopolitics as well as gender politics [. . .] our subject position exists in the interstices of national borders” (Saldívar-Hull 54). Asimismo, como observa Aída Hurtado, la escritura fronteriza constituye un discurso de oposición que se enfrenta a una lucha desigual, incluyendo el imperialismo cultural, los prejuicios raciales y las visiones excluyentes de género y clase social (“Mutiple” 114). Estas consideraciones fundamentan mi interés por abordar la producción literaria y cinematográfica de mujeres pertenecientes a dos contextos geográficos diferentes, con el fin de examinar en estas obras las prácticas discursivas que cuestionan las ideologías patriarcales, prestando especial atención al traspaso o cruce de las fronteras culturales y simbólicas, así como a las negociaciones de género en las zonas fronterizas.

3. Estructura del trabajo

Comparar las experiencias de las mujeres de generaciones y contextos geográficos diferentes me ha permitido analizar los procesos que dan lugar a la persistencia de relaciones desiguales de poder asociadas a la noción de frontera. De igual forma, en este trabajo examino el impacto que el cruce de fronteras territoriales tiene o ha tenido en las escritoras y directoras a la hora de traspasar otras fronteras en sus trabajos, como las fronteras textuales y de género, con el fin de representar la hibridez, el mestizaje y las ambivalencias identitarias. Las obras seleccionadas para mi investigación transgreden los cronotopos tradicionales de la literatura patriarcal y apuntan a reconfigurar la geografía cultural dominante centrándose en la voz narrativa de un sujeto femenino. Estos trabajos propician intervenciones culturales que afirman los derechos a nuevos sitios desde los que hablar, reflejando las múltiples identidades y lenguas en las que se reconocen los sujetos fronterizos y que dan forma, a su vez, a la nueva conciencia mestiza.

El contenido de la investigación está dividido en tres partes que son representativas de la polifonía del ámbito fronterizo pues se trata de obras literarias y cinematográficas que cuestionan los proyectos hegemónicos que intentan encubrir realidades locales y voces marginales. Las mujeres fronterizas en estas obras desafían la inmovilidad de cuerpos e identidades y, por extensión, representan también a otros sujetos periféricos pues, al revelar relaciones asimétricas de poder, subrayan la presencia de otras voces que reclaman nuevas agencias como sujetos y remiten a la necesidad de reflexionar sobre las jerarquías socioculturales que definen y delimitan las formas de producción de conocimiento.

La Primera parte de este trabajo, “Territorios ilimitados: Pensamiento fronterizo y subjetividad plural en *Jo també sóc catalana* de Najat El Hachmi”, tiene como eje analizar la representación de las fronteras en la narrativa autobiográfica de la escritora marroquí-catalana. Se trata de un texto escrito en catalán que aún no ha sido traducido al español, en el cual la escritora desafía las normas convencionales de la autobiografía tanto en su forma como en su contenido. El Hachmi llama la atención sobre el uso del lenguaje en contextos minoritarios y reflexiona acerca de los aspectos sociales del lenguaje relacionados con la inmigración y la diversidad cultural. Al mismo tiempo, su narrativa cruza fronteras geográficas y culturales para enfatizar una noción de subjetividad articulada alrededor de múltiples determinantes. *Jo també sóc catalana* refleja la diversidad de la sociedad española contemporánea y muestra las estrategias de supervivencia que los inmigrantes desarrollan en busca de un lugar cultural propio. La autora rechaza oposiciones binarias y se posiciona en cambio en el espacio liminal de la dinámica cultural intersubjetiva, “the interstitial passage between fixed identifications” (Bhabha 5), donde se entrecruzan fragmentos de vida, entre fronteras geográficas,

culturales y lingüísticas para crear su propio lenguaje literario articulando un pensamiento fronterizo intrínsecamente político.

En este sentido, mi análisis de la obra de El Hachmi examina la noción de frontera desde una perspectiva interdisciplinaria, en cuanto estrategia discursiva que la escritora utiliza para crear un espacio de enunciación, desde el cual es posible interrogar las ideologías y prácticas hegemónicas. Esto implica estudiar la frontera más allá de una dimensión metafórica o simbólica para abordar la materialidad de la frontera en una variedad de contextos sociales y culturales, teniendo en cuenta que, en los diferentes procesos de apropiación discursiva, la frontera se va cargando de significados múltiples, según esta se conciba como frontera política, étnica, sociocultural, cronológica, lingüística o como frontera de género.

En la segunda parte, “Territorios subjetivos: Los *Bildungsroman* de Sandra Cisneros y Najat El Hachmi”, he llevado a cabo un estudio comparativo entre las obras *La casa en Mango Street* de la escritora Sandra Cisneros y *El último patriarca* de la escritora Najat El Hachmi. En la lectura que hago de estos textos, analizo la representación artístico-cultural de las fronteras como metáfora de la exclusión y la desigualdad económica, social, racial y de género, en el marco de los estudios contemporáneos de la frontera. Específicamente, mi exploración se centra en el lenguaje, la movilidad y el hogar, estructuras tradicionalmente controladas por ideologías patriarcales, que las protagonistas de estas novelas problematizan y subvierten.

Para llevar a cabo mi indagación me apoyo en la crítica feminista de las escritoras chicanas y dialogo con los aportes del “feminismo del tercer mundo” a fin de examinar la inscripción de los textos de Cisneros y El Hachmi dentro de particulares relaciones de

poder y lucha feminista. Siguiendo estas formulaciones, mi trabajo aborda el estudio de la frontera como *locus* argumentativo, espacio textual y discursivo en el cual se crean y negocian significados, normas y valores, en conexión con el campo de la crítica feminista chicana cuyos trabajos ilustran las complejas y a veces contradictorias experiencias de las mujeres chicanas, al mismo tiempo que reflexionan sobre el mestizaje, la hibridez y las fronteras. El área geográfica de la frontera, advierte Aída Hurtado, “has become the guiding metaphor for all the border crossings Chicanas do on a daily basis —class, race, ethnicity, sexuality. It is at the border that Chicanas/mestizas learn the socially constructed nature of all categories” (“Multiple” 123). En este sentido, la cita de Hurtado pone de relieve la naturaleza arbitraria de las fronteras, concebidas como espacios sociales, las cuales se materializan a través de prácticas discursivas que tienen significados en la vida de las personas. Al mismo tiempo, sugiere el potencial que tienen los cruces fronterizos para desarrollar múltiples niveles de resistencia.

Una de las principales preocupaciones de este estudio es la importancia de la narración de historias como una forma de permitir el acceso a las experiencias del mundo que no han sido tomadas en cuenta en los paradigmas de conocimiento dominantes. Las escritoras transnacionales de las cuales me ocupo, han utilizado este enfoque para reproducir el conocimiento sobre su origen y su hogar o el de sus padres y para desafiar las dinámicas de poder que son la causa de la exclusión de sus conocimientos. Situadas como literaturas marginales y (ex)céntricas, las narraciones de El Hachmi y Cisneros tienen como protagonistas a las hijas de inmigrantes que escriben en países multiculturales divididos por el lenguaje y separados por desigualdades socioeconómicas, siguen transformando

géneros como el *Bildungsroman* y suscitan debates sobre la finalidad y el lugar que ocupa el multilingüismo en la literatura contemporánea.

En esta discusión me estoy aproximando a escritoras y textos que pertenecen a tradiciones literarias geográfica y culturalmente distintas, marcadas por la experiencia de la inmigración, de modo que mi noción de frontera incorpora límites territoriales así como también fronteras menos tangibles que separan y unen simultáneamente naciones, culturas, etnias, religiones, géneros e incluso familias. Argumento que en *La casa en Mango Street* y *El último patriarca*, la frontera se levanta como un entramado conformado por diversos fenómenos sociales que las autoras recrean constantemente a través de sus narrativas. Las novelas de Cisneros y El Hachmi interpelan los discursos dominantes para denunciar ideologías y prácticas excluyentes en los Estados Unidos y México, así como también en Marruecos y España. Con su trabajo literario, estas escritoras crean un discurso alternativo y trazan nuevas cartografías de resistencia posibles, al mismo tiempo que sientan las bases para su propia agenda política y hacen visibles sus estrategias de supervivencia.

En la última parte “Territorios móviles: las películas de carretera de María Novaro (*Sin dejar huella*, 2000) y Chus Gutiérrez (*Retorno a Hansala*, 2008), me enfoco en el análisis de dos películas fronterizas en las cuales las directoras recurren al género de la *road movie* o película de carretera como estructura temática y formal, un género que es particularmente relevante para mi investigación porque estas narraciones exploran los movimientos y migraciones generados por la globalización. En ambas películas, los personajes femeninos actúan como factores de cambio social mientras que el viaje en sí mismo funciona como una metáfora de cambios más profundos en la sociedad en general. Las películas de carretera de María Novaro y Chus Gutiérrez comparten una frontera

extendida, la que define una demarcación entre un norte y un sur simbólicos, una frontera que refleja profundas diferencias no solo culturales y económicas sino también políticas y, en este sentido, advierten sobre las desigualdades que acarrea el proyecto de la globalización, que con frecuencia sirve para afirmar la hegemonía de ciertos espacios y grupos. Los personajes protagónicos de *Sin dejar huella* y *Retorno a Hansala* emprenden un viaje que muestra desplazamientos y exclusiones de diversa índole, un recorrido que abarca varias geografías y que va a ir marcando profundamente sus experiencias y reconfigurando sus identidades. En esta parte, utilizo la aproximación conceptual de la frontera en primer lugar, como espacio de demarcación geopolítica, ya que ambas cintas enfatizan el entorno físico; en segundo lugar, como espacio simbólico que presta atención a las subjetividades y las tensiones que reproducen las fronteras geográficas y culturales al interior de los sujetos.

Estos trabajos cinematográficos se insertan en el marco de una práctica feminista transnacional que posibilita distintas formas de comprender y analizar vínculos complejos entre distintas regiones del mundo, una forma de hacer cine que propicia alianzas y solidaridades transfronterizas al presentar una mirada más amplia sobre las experiencias cotidianas de las mujeres alrededor del mundo y que muestran una preocupación por construir solidaridades feministas a través de las fronteras, según explica Mohanty en *Feminism Without Borders*: “In knowing differences and particularities, we can better see the connections and commonalities because no border or boundary is ever complete or rigidly determining” (226). A través del género de la película de carretera, las directoras exploran las realidades sociales, ideológicas y políticas del mundo globalizado, en el cual las fronteras se vuelven cada vez más borrosas e inestables, representando los cruces

fronterizos en términos geográficos pero también en términos de género, orientación sexual, raza e, inclusive, a través de mismo lenguaje cinematográfico, apuntando a una labor artística sobre y desde la frontera que refleja realidades actuales y contribuye a configurar nuevas comunidades transfronterizas.

Mujeres, a no dejar que el peligro del viaje y la inmensidad del territorio nos asusten.
A mirar hacia adelante y a abrir paso en el monte.
Caminante, no hay puentes, se hace puentes al andar.
—Gloria Anzaldúa *This Bridge Called My Back*.

PRIMERA PARTE

Territorios ilimitados: pensamiento fronterizo y subjetividad plural en

Jo també sóc catalana de Najat El Hachmi

En el año 2004 se celebró en Barcelona la primera edición del Fórum Universal de las Culturas, uno de cuyos ejes temáticos era la diversidad cultural.¹ Ese mismo año, una nueva generación de escritores inmigrantes surgía en la escena catalana; entre ellos estaba la escritora de origen marroquí Najat El Hachmi quien publica en octubre de 2004 su autobiografía, *Jo també sóc catalana*.² En el prólogo de este libro, la autora expresa las razones que la motivaron a escribir el relato de su experiencia personal:

Observar atentamente el itinerario que vamos trazado con los años y cómo este va marcando una nueva manera de hacer, de pensar en cada paso, en cada esbozo

¹ El Fórum Universal de las Culturas 2004 o Fórum de Barcelona se organizó entre el 9 de mayo y el 26 de septiembre de 2004 en Barcelona (España). Este evento se desarrolló alrededor de tres ejes temáticos: el desarrollo sostenible, las condiciones para la paz y la diversidad cultural. El Fórum fue organizado por el Ayuntamiento de Barcelona, la Generalidad de Cataluña, el Gobierno Español y la Unesco. En el conjunto de actividades programadas tanto dentro como fuera del recinto, participaron más de seis millones de personas. En cierta forma, el Foro funcionó como plataforma de lanzamiento para El Hachmi, quien participó en el evento leyendo su ensayo “Carta d’un immigrant”. (Fuente: <http://www.fundacioforum.org/>; https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000109133_spa).

² También en 2004, Laila Karrouch publica *De Nador a Vic* (Premi Columna Jove 2004); Asha Miró consolida el éxito de su autobiografía *La filla del Ganges* (2003) y posteriormente publica *Les dues cares de la Lluna* en 2004; el historiador palestino Salah Jamal también publica su primera novela, *Lluny de l’horitzó perfumat*, en 2004. Finalmente, Lolita Bosch, escritora de herencia mexicana, comienza su carrera literaria también en 2004 con su novela *Això que veus és un rostre*. Previamente, en el año 2000, Najat El Hachmi había publicado un relato corto, *Sol d’hivern*, escrito en catalán, en la antología *Papers de dona: Recull de contes*, a cargo de la Editorial Diputació de Barcelona, 2001, pág. 67-75.

trazado en el mapa del destino, para madurar un pensamiento que ya no es el de nuestros padres, pero que tampoco es del todo el de las personas que nos rodean, los autóctonos. Un *pensamiento de frontera* que sirve para entender dos realidades diferenciadas, una manera de hacer, de actuar, de ser, de sentir, de amar, una manera de buscar la felicidad a caballo entre dos mundos.³ (mi trad.; 14; énfasis añadido).

Najat El Hachmi nació en la provincia de Nador en la región del Rif en Marruecos, cuando su padre ya había emigrado a Cataluña. En 1987, a la edad de ocho años, se traslada junto con su madre y hermanos a la ciudad de Vic, capital de una provincia de la región catalana. Junto con Laila Karrouch y Said El Kadaoui, quienes también escriben sus respectivas autobiografías en catalán,⁴ la autora forma parte de una generación de escritores fronterizos que nacieron en Marruecos y emigraron a Cataluña con sus familias siendo niños. Entre los rasgos comunes a estos escritores está el hecho de que vivieron el proceso de escolarización y de formación en el país de acogida.⁵ Asimismo, mediante su escritura, estos autores profundizan en la deconstrucción del imaginario colectivo negativo de ambas culturas a las cuales sienten pertenecer.

³ “Observar atentament l’itinerari que anem tracant amb els anys y com aquest va marcant una nova manera de fer, pensar en cada passa, en cada esbós traçat en el mapa del destí per tal de madurar un pensament que ja no és el dels nostres pares, pero que no és del tot el de les persones que ens envolten, el autòctons. Un pensament de frontera que serveix per entendre dues realitats diferenciades, una manera de fer, d’actuar, de ser, de sentir, d’estimar, una manera de buscar la felicitat a cavall entre dos mons” (*Jo també sóc catalana* 14). El acceso del público hispanohablante a este libro de El Hachmi es en cierto modo limitado pues hasta ahora, el libro no se ha traducido al español. Las citas en español que hago en este ensayo son mi propia traducción. El número de página que se señala en la cita corresponde al nro. de página del original en catalán. En todo caso, se ha colocado siempre en nota a pie de página la transcripción de la cita original en catalán.

⁴ Véase: Laila Karrouch (*De Nador a Vic*, 2004) y Said El Kadaoui (*Cartes al meu fill. Un català de soca-rel, gairebé*, 2011). Karrouch y El Kadaoui provienen de la misma región de Marruecos que El Hachmi y también emigraron con sus familias a la ciudad de Vic en Cataluña.

⁵ Najat El Hachmi es licenciada en filología árabe por la Universidad de Barcelona.

Este corpus literario contemporáneo ha sido denominado por la crítica “literatura hispano-marroquí”, “literatura hispano-magrebí”, “literatura amazigh-catalana”, “literatura hispano-africana” y “literatura hispano-catalana”, lo cual indica la disparidad de criterios a la hora de catalogar la producción literaria de estos escritores. Estas denominaciones pueden resultar problemáticas toda vez que parecen sugerir cierto grado de dependencia de modelos literarios basados en culturas nacionales o que tienen en cuenta solamente la lengua de escritura, dejando a un lado la pluralidad de lenguas e identidades que caracterizan a estos escritores. Por otra parte, estos textos no se distinguen por presentar un discurso único y homogéneo puesto que cada uno de los escritores indaga sobre la identidad y escudriña en sus orígenes de diferentes maneras, mediante narrativas que amplían nuestra visión de la experiencia migrante y ofrecen una perspectiva que puede dismantelar barreras, ampliar los horizontes fronterizos y permitir a los lectores participar en un tipo diferente de discurso, uno de aceptación y comunidad.

Ciertamente, los estudios literarios tienen cada vez más en cuenta la heterogeneidad del concepto de cultura e identidad nacional, al tiempo que evalúan la producción, publicación, distribución y recepción de la literatura a través de múltiples geografías. En efecto, nos encontramos cada vez con más frecuencia ante unos discursos literarios que surgen al margen de los centros culturales. En consecuencia, sería más útil adoptar una perspectiva que tenga en cuenta la movilidad cultural y geográfica tanto del escritor como del texto, pues se trata de una literatura que busca abrir horizontes geográficos y culturales y que está cambiando el canon literario. En *Border Matters*, José David Saldívar se refiere a la literatura fronteriza como una narrativa alternativa que desafía “the arbitrary deployment of boundaries”, un tipo de escritura que cuestiona las dicotomías y que surge

“because of displacements, intercultural and transnational crossings” (35). En este sentido, la obra de El Hachmi, producto de un contexto heterogéneo, en el cual cruzar las fronteras culturales forma parte de las interacciones cotidianas, entraría entonces dentro de lo que algunos críticos identifican como literatura transnacional, literatura desterritorializada o literatura del desplazamiento, en cuanto práctica literaria que confronta lenguas, historias y geografías, que va más allá de lo local para abordar problemas universales relacionados con las fronteras culturales y las construcciones sociales que existen en varios contextos geopolíticos.

1. Marco de análisis

Después de su debut inicial en 2004, Najat El Hachmi ha publicado cuatro novelas: *El último patriarca* (2008); *La cazadora de cuerpos* (2011), *La hija extranjera* (2015) y el más reciente, *Madre de leche y miel* (2018). La novela *El último patriarca* recibió el Premio Ramón Llull de las Letras Catalanas y *La hija extranjera* ganó el Premio San Joan de literatura, de modo que podríamos decir que su carrera literaria está bien establecida.⁶ En este ensayo me ocuparé de su autobiografía *Jo també sóc catalana*, publicada en 2004 por Editorial Columna. Voy a empezar por presentar los parámetros conceptuales y teóricos que seguiré para luego explorar la noción de pensamiento fronterizo y su importancia en la lectura que hago de la obra de El Hachmi.

Comienzo por contextualizar los estudios de la frontera dentro del locus crítico postcolonial, toda vez que la producción de la escritora amazigh-catalana (re)presenta a

⁶ El Premio Ramón Llull es el premio literario más importante de la literatura catalana y el Premio San Joan es el tercer galardón de mayor dotación económica en la literatura catalana.

España y a Marruecos, es decir, se posiciona entre dos mundos, entre ‘Oriente’ y ‘Occidente’. La teoría postcolonial, observa Ella Shohat, llama la atención sobre la interrelación entre las culturas centrales y periféricas para abordar la multiplicidad de identidades y posicionamientos de los sujetos, que resultan de los desplazamientos, migraciones y exilios:

Post-colonial theory has dealt most significantly with cultural contradictions, ambiguities, and ambivalences. Through a major shift in emphasis, it accounts for the experiences of displacement of Third World peoples in the metropolitan centers, and the cultural syncretisms generated by the First/Third Worlds intersections. (107)

La movilidad constituye entonces un importante elemento de análisis dentro de la crítica postcolonial, una perspectiva que la literatura refleja en los desplazamientos de los sujetos desde la periferia al centro, junto con los cuestionamientos, conocimientos y experiencias que son el resultado de tales movimientos y que se expresan en las narrativas. Complemento la noción de Shohat con la tesis de Chandra Mohanty en *Feminism Without Borders*, según la cual, los estudios postcoloniales no se limitan solo a poner en evidencia las contradicciones y diferencias existentes, consecuencia del colonialismo, sino que abren un espacio importante para el análisis feminista de resistencia frente al patriarcado, al racismo y la opresión, “focusing on questions of subjectivity and identity” (106).⁷ Dentro de este marco postcolonial y feminista, Mohanty ubica el “feminismo del tercer mundo”

⁷ Mohanty expande el término “colonización” en la práctica feminista: “colonization almost invariably implies a relation of structural domination and suppression, —often violently—of the heterogeneity of the subject(s) in question” (2003, p. 18).

como una categoría de análisis que abre nuevos campos para estudiar los vínculos entre feminismo y racismo, inmigración, eurocentrismo y heterosexismo.⁸

De hecho, la narrativa de *El Hachmi* cruza fronteras geográficas y culturales, enfatiza la noción de subjetividad articulada alrededor de múltiples determinantes y delinea una práctica feminista que la sitúa como agente de cambio individual y colectivo. Asimismo, presenta una serie de tropos y temas como la movilidad, el cuerpo, los espacios públicos y privados, que revelan múltiples sitios de tensión, abriendo así un marco para explorar el discurso feminista de la escritora. Cabe destacar además que, en la narrativa de *El Hachmi* hay importantes referencias intertextuales a los trabajos de escritoras catalanas y de otras nacionalidades también, como Mercé Rodoreda, Zadie Smith, Leila Houari y Sandra Cisneros, textos literarios que han sido objeto de destacados estudios por parte de la crítica feminista y cuyas narrativas están relacionadas con el cruce de algún tipo de frontera.

El trabajo de Mignolo ha servido de referente para el análisis crítico-literario que realizan varios estudiosos en torno a la obra de *El Hachmi*. En *Disorientations*, Susan Martín-Márquez pone de relieve los conceptos de Mignolo y observa que la articulación del pensamiento fronterizo en la obra de *El Hachmi* “is a response to the statistical analyses of immigrants that now abound in Spain—analyses that entail maximum ‘objectification’ of the ‘object of study’” (347). El trabajo de *El Hachmi*, según señala Martín-Márquez, subvierte el discurso eurocéntrico que califica a los inmigrantes marroquíes como

⁸ En este sentido Mohanty observa que el reto de los estudios postcoloniales y el feminismo del tercer mundo “point to the way of a more precise, transformative feminist politics based on the specificity of our historical and cultural locations and our common context of struggle” (107).

incapaces de integrarse a la sociedad española. Por su parte, Cristián Ricci también hace referencia a la noción de pensamiento fronterizo de Mignolo y concluye que, el lenguaje literario de El Hachmi expone los complejos y a veces contradictorios procesos de hibridación de las literaturas marginales y fronterizas que se materializan en la representación literaria de historias, memorias y subjetividades fracturadas (“Reshaping” 33). El Hachmi utiliza elementos de la tradición oral⁹ y su discurso retrata una compleja red de experiencias en un texto de carácter vivencial que recoge, en palabras de la autora, “el rendimiento bruto que he obtenido de esta herencia paterna singular que es el proyecto migratorio” (12).¹⁰ La escritora rechaza el concepto de “inmigrantes de segunda generación” y afirma ser parte de una “generación de frontera”; reivindica la emancipación y la inclusión en términos tanto de género como culturales, al tiempo que reconoce el costo emocional de la aculturación y la integración (13). Su narrativa contrasta con el imaginario nacional y cultural de los españoles sobre la inmigración y la multiculturalidad en la España contemporánea al problematizar las nociones de fronteras rígidas, esencialismos culturales e identidades homogéneas.

⁹ En todos sus trabajos, El Hachmi reivindica la oralidad como recurso literario: “La oralidad tiene un componente de fragilidad en cuanto no se puede retener, depende de la memoria, no hay soporte sólido donde poder conservarla. Además, actualmente, la oralidad se encuentra en una posición de fragilidad extrema, sobre todo porque nunca se ha valorado en exceso, el valor siempre ha estado en lo escrito. En este sentido, a través de mi literatura quiero reivindicar la importancia de aquellos relatos orales entre mujeres, de aquella oralidad del ámbito doméstico a la que nunca se le ha atribuido prestigio alguno. Por lo general, el ámbito doméstico no tiene prestigio, la oralidad tampoco y menos todavía tiene prestigio el hecho de que sean las mujeres quienes hayan conformado todos aquellos relatos”. Entrevista a Najat El Hachmi por Anna María Iglesia “Najat El Hachmi, otra voz sobre Europa, Cataluña, el Islam, la inmigración”.

¹⁰ “el rendiment brut que he obtingut d’aquesta herència paterna singular que és el projecte migratori” (*Jo també sóc catalana* 12).

Es claro que cruzar las fronteras no siempre es fácil o posible e, inclusive, como lo refleja El Hachmi, cruzar una frontera no implica necesariamente que la misma se desdibuje o deja de existir. La conciencia de frontera genera sentimientos de pertenencia o exclusión, sin embargo, como argumento en este trabajo, El Hachmi rehúsa ser arrinconada a un lado o a otro y opta, en cambio, por articular su discurso desde la frontera misma, en el espacio intermedio, el espacio “in between” como lo define Bhabha.¹¹ Por su parte, la frontera para Gloria Anzaldúa es “a place of contradictions”, una noción que está basada en la experiencia de la mujer chicana, cuyas experiencias culturales contradictorias resultan de habitar múltiples marcos de referencia que se encuentran en conflicto (género, etnicidad, sexualidad). De hecho, como observa Alarcón, la palabra “mestiza”, que forma parte de las reflexiones de Anzaldúa, proyecta “[a] confluence of conflicting subject positions which keep breaking down the unitary aspect of each new paradigm” (“Conjugating” 133), una perspectiva esta que también se refleja en la narrativa de El Hachmi. Tanto Anzaldúa como El Hachmi desafían la inmovilización de cuerpos e identidades y trazan en su discurso una “geografía de la subjetividad”, según lo explican Sidonie Smith y Julia Watson, una suerte de mapa cuyos significados e intenciones emergen “through allegorical, imagistic and rethorical modes” (72), a medida que el sujeto se posiciona dentro de la narrativa, en el entramado de una historia individual y colectiva. Así, en *Jo també sóc catalana*, la subjetividad de El Hachmi está esencialmente enmarcada

¹¹ En *The Location of Culture*, Bhaba afirma que: “It is in the emergence of the interstices —the overlap and displacement of domains of difference— that the intersubjective and collective experiences of nationness, community interest, or cultural value are negotiated” (2).

en una conversación en la cual la escritora se constituye como figura ética y política a través de su compromiso con el otro.

Siguiendo esta línea de análisis, en su ensayo “Feminist Border Thought”, Elena Ruiz-Aho, articula las nociones de Mignolo y Anzaldúa y define el pensamiento fronterizo como una perspectiva política o concepto organizador amplio, “around which complex narratives of displacement associated with multi-ethnic identity, migratory life, and multicultural citizenship can be theorized” (351). Al mismo tiempo, Ruiz-Aho relaciona este concepto con las teorías del “feminismo del tercer mundo” y propone una noción amplia que denomina “pensamiento fronterizo feminista”, una categoría de análisis “primarily concerned with articulating the complex working of intersectional oppressions such as race, class, gender, and ethnicity on women of color” (352). De igual forma, en su ensayo “Am I Catalan?”, Carmen SanJuan Pastor, retoma los argumentos de Ruiz Aho y observa que la autobiografía de El Hachmi, al igual que las narrativas de las escritoras chicanas, refleja “the complex positions in multiple social contexts and asymmetrically valued cultural communities [that] require them to articulate contradictory cultural experiences” (26). En este sentido, los contextos y escenarios teóricos mencionados exploran cuestiones interconectadas, de modo que mi indagación acerca de la obra de El Hachmi se desarrolla dentro de estos términos de discusión.

Argumento que *Jo també sóc catalana* es la expresión de un pensamiento emergente que se produce en la coyuntura de múltiples fronteras. En este lugar intermedio, El Hachmi crea un espacio de enunciación desde el cual puede contar su historia. La escritora expone su vida pública y privada y la reflexión crítica que produce convierte su discurso en una herramienta política de resistencia y negociación, como lo expresa en la

parte final del prólogo: “Lo confieso: escribo para sentirme más libre, para deshacerme de mi propio enclaustramiento, un enclaustramiento hecho de denominaciones de origen, de miedos, de esperanzas a menudo truncadas, de dudas continuas, de abismos de pioneros que exploran nuevos mundos” (14).¹² En la siguiente sección voy a explicar cómo El Hachmi lleva a cabo este proceso en su autobiografía.

2. Pensamiento fronterizo y reflexión autobiográfica

Las fronteras geopolíticas son fenómenos multidimensionales que se manifiestan en diversas prácticas institucionales y cotidianas. Las historias fronterizas, individuales y colectivas, nos ayudan a entender lo que las fronteras significan para las personas y cómo los distintos tipos de barreras o límites interactúan en estos espacios. Es a través de las narraciones que las personas les dan sentido a sus vidas y comunican sus ideas y experiencias, de modo que estas narrativas expanden nuestra comprensión acerca de las fronteras y las prácticas fronterizas más allá de los discursos políticos e institucionales.

Para El Hachmi, la frontera es un espacio metafórico, una combinación de estructuras sociales, políticas y religiosas que se fusionan. En una charla dictada en la Australian National University en 2010, la escritora hace la siguiente reflexión:

I chose this title “Writing from the Borderland”, because it seems to be the place where I lived longer. Of course, this is a metaphorical space in my case. This boundary is that tram between Africa and Europe, the world we call Western and

¹² “Ho confesso: escric per sentir-me més lliure, per desfer-me del meu propi enclaustrament, un enclaustrament fet de denominacions d'origen, de pors, d'esperances sovint estroncades, de dubtes continus, d'abismes de pioners que exploren nous mons” (*Jo també sóc catalana* 14).

Arab Islamic world, between Catalonia and the Rif. That's where I grew up. A space that is both context and conflict, separation and union.¹³ [0:22:10]

El Hachmi dibuja este entorno geográfico como metáfora espacial haciendo referencia a las complejas relaciones entre el Magreb y Europa. Al mismo tiempo, dirige su discurso literario y político más allá de unas fronteras claramente delimitadas o precisas sugiriendo interconexiones y continuidades. Estas son también las fronteras que la escritora recorre en *Jo també sóc catalana*, a medida que narra sus recuerdos de Marruecos, la vida en la ciudad de Vic después de emigrar con su familia y lo que significa vivir y crecer entre dos lenguas minoritarias, el amazigh y el catalán.¹⁴

Jo també sóc catalana se centra en las complejas relaciones entre inmigración y fronteras pero no únicamente desde una perspectiva territorial o geográfica, sino más bien como construcciones políticas, culturales y sociales producto de relaciones de poder y el cuestionamiento de límites impuestos. En este sentido, Jessica Folkart argumenta que la narrativa de El Hachmi “undermines the binary structure of identity/difference in

¹³ Charla dictada por Najat El Hachmi en la sesión de apertura en la IX Conferencia Bienal de la Association of Iberian and Latin American Studies of Australasia, celebrada en Canberra, del 7 al 9 de julio de 2010. Disponible en *You Tube*: <http://politicsir.cass.anu.edu.au/centres/anclas/events/writing-borderland>.

¹⁴ La etnia amazigh (plural imazighen) forma parte de los grupos bereberes del norte de África, que incluye a Marruecos, Argelia, Túnez, Libia, el Sáhara Occidental y Mauritania. Existen varios dialectos del idioma bereber. A partir del siglo VII, varios grupos árabes se trasladaron de la Península Arábiga al norte de África. La posterior arabización que siguió a la expansión del Islam produjo una situación de sustitución lingüística a favor del árabe. Más tarde, en el marco de los proyectos de descolonización, los gobiernos nacionalistas árabes impusieron la educación en árabe en los estados del norte de África. Se estima que alrededor del 40% de la población de Marruecos es hablante de alguna variante del amazigh. La lengua del Rif o rifeño, una de estas variantes dialectales es la lengua que hablan los habitantes de la región del Rif en el noroeste de Marruecos, aunque también pueden hablar el árabe dialectal, el francés y el español. Esta es la región de donde proviene Najat El Hachmi.

Spain/Africa, and problematizes the duality of the border itself by showing the border to multiply in many directions” (200), una realidad que la lleva a exponer las contradicciones y desigualdades que subyacen más allá de un conjunto de valores abstractos. De igual forma, SanJuan Pastor observa que *Jo també sóc catalana* refleja la necesidad de entender “how multiple exclusions coalesce within her location at the borderlands” (30). En este texto, la narración deja al descubierto dónde están las fronteras, quiénes son los actores involucrados y cómo se entrecruzan o entran en conflicto sus intereses. Al mismo tiempo, la escritora lleva a cabo un profundo ejercicio de introspección destacando el rol que la adopción del catalán, como lengua de expresión literaria y cotidiana, tiene en la creación de su identidad multicultural.

Contrariamente a los textos escritos por autores españoles y de otras nacionalidades que han representado literariamente la experiencia migratoria en la frontera geopolítica del Estrecho de Gibraltar,¹⁵ Najat El Hachmi escribe *Jo també sóc catalana* y se representa a sí misma como inmigrante. En entrevista realizada por Ángel Sánchez Máiquez, El Hachmi afirma que la “utilidad real de su escritura” ha sido la de “intentar entender todas las contradicciones que conllevaba ser hija de inmigrantes marroquíes en Cataluña” (116). Para la escritora, el proceso migratorio y el cruce fronterizo no son hechos recreados o imaginados sino que conforman una experiencia de vida que ella incorpora en su narrativa.

¹⁵ Al respecto, véanse los estudios realizados sobre la representación que se hace del fenómeno migratorio magrebí en España: Marco Kunz, Irene Andrés-Suárez e Inés D’Ors *La inmigración en la literatura española contemporánea* (2002); Irene Andrés-Suárez, *Migración y literatura en el mundo hispánico* (2004); Dolores Soler-Espiauba, *Literatura y pateras* (2004); M. Abrighach, *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual*, (2006).

De este modo El Hachmi presenta el contexto sociocultural que genera la reflexión autobiográfica:

Todos tenemos un sueño, un ideal imaginario cuya existencia es necesaria para continuar adelante: el mío es poder dejar de hablar de inmigración algún día, no tener que dar más vueltas a las etiquetas, no tener que explicar por enésima vez de dónde vengo o al menos, que este hecho no tenga el peso específico que tiene.¹⁶ (12).

El texto autobiográfico implica la presencia de un narrador que se identifica ante el lector y, al mismo tiempo, se diferencia, porque el sujeto que narra se posiciona en unas coordenadas sociohistóricas específicas. La autobiografía constituye, según observan Smith y Watson, “[a] historically situated practice of self-representation”, en la cual la narradora “selectively engages her lived experience through personal storytelling” (14). Esta práctica de autorepresentación ocurre discursivamente, es decir, a través del lenguaje, en el cual se registran las experiencias narradas. El Hachmi comienza por invitar al lector a tomar en cuenta su identidad desde el título mismo de su autobiografía, *Jo també sóc catalana*, con lo cual establece explícitamente la autoridad de su experiencia y propicia la asociación escritor/narrador que caracteriza a las autobiografías. Al mismo tiempo la autorreferencialidad se revela en el discurso, es decir, queda expresada a través del proceso

¹⁶ “Tots tenim un somni, un ideal imaginari l’existència del qual és necessària per tal de continuar endavant: el meu és poder deixar de parlar d’immigració algun dia, no haver de donar més voltes a les etiquetes, no haver d’explicar per enèsima vegada d’on vinc o, si més no, que aquest fet no tingui el pes específic que té” (*Jo també sóc catalana* 12).

comunicativo, cuando la escritora se refiere directamente al acto de escribir: “[y]o he tenido el privilegio de poder escribir, . . . de hacer un libro de carácter vivencial que recogiera una trayectoria vital en relación con el hecho migratorio pero que ahora refleja las ideas maceradas a partir de esta trayectoria” (13).¹⁷ Además, al referirse directamente a un evento material en su vida, la inmigración, también le otorga sentido a esa vivencia que le transmite al lector.

En el libro *De la autobiografía: Teoría y estilos*, Pozuelo Yvancos observa que la autobiografía es un género fronterizo por su estatuto dual: “[e]n el límite entre la construcción de una identidad, que tiene mucho de invención y la relación de unos hechos que se presentan y testimonian como reales” (17). Pozuelo Yvancos se apoya en la teoría del “pacto autobiográfico” de Phillipe Lejeune, según la cual, lo que distingue a la autobiografía de otras ficciones o narraciones con forma autobiográfica es el ‘pacto de lectura’ en el cual coinciden la identidad del autor, la del narrador y la del personaje. La autobiografía sería entonces “un modo de lectura tanto como un tipo de escritura”, es decir, lo que genera este pacto autobiográfico es la lectura, el conjunto de intenciones y expectativas que unen al autor/narrador/personaje y al lector (*De la autobiografía* 30). Por su parte, Manuel Alberca señala que en la autobiografía concurren el principio de identidad y el principio de veracidad, es decir, que el yo narrativo asume ante el lector el compromiso de decir la verdad sobre sí mismo y se hace responsable de lo que dice o afirma en la

¹⁷ “Jo he tingut el privilegi de poder escriure . . . de fer un llibre de caràcter vivencial que recollís una trajectòria vital amb relació al fet migratori però que alhora vol reflectir les idees macerades a partir d’aquesta trajectòria” (*Jo també sóc catalana* 13).

narración. Esto supone, añade Alberca, que el lector “espera o exige el máximo de correspondencia entre el texto y la realidad nombrada por éste” (69). Ahora bien, alcanzar la verdad absoluta es ciertamente imposible, sin embargo, el texto autobiográfico plantea esta búsqueda tanto desde el punto de vista del autor como del lector. En este sentido, los hechos que se narran en la autobiografía no pueden leerse ni como verdad objetiva ni como simples hechos, sino que dependen del intercambio comunicativo, es decir, de la relación intersubjetiva o diálogo que se entabla entre autor y lector.

En *Jo també sóc catalana*, El Hachmi establece el pacto de escritura en el prólogo, así como también afirma la hibridez formal, el carácter fronterizo de un texto que no responde a las fronteras de géneros literarios tradicionales y que está marcado por constantes cruces textuales: “Es por ello que este libro se perfila como una especie de híbrido transgenérico: unas memorias que no son exactamente memorias, experiencias reales que parecen ficticias y un componente de análisis de este relato vivencial que no es exactamente ensayo” (13-14).¹⁸ Esta ruptura de fronteras es observable en el interior del propio texto que es a la vez espacio de denuncia, de reflexión y de (re)construcción, una intervención cultural que, desde la perspectiva del sujeto postcolonial y del feminismo de las mujeres de color constituye la “doble conciencia” o pensamiento fronterizo del sujeto que no quiere estudiarse a sí mismo como objeto, sino pensarse a sí mismo, explorando espacios internos y externos de acción.¹⁹

¹⁸ “És per això que aquest llibre es perfila com una espècie d’híbrid transgenèric: unes memòries que no són ben bé memòries, experiències reals que semblen fictícies i un component d’anàlisi d’aquest relat vivencial que no és ben bé assaig” (*Jo també sóc catalana* 13-14).

¹⁹ En este sentido, Mignolo se refiere a la intervención del sujeto subalterno que afirma el derecho a nuevos sitios desde los cuales hablar “cómo transformar pérdidas en ganancias y capitalizar nuestra doble marginalidad convirtiéndola en un lugar desde el que pensar y hablar” (*Historias* 236). Por su parte, Anzaldúa

Por otro lado, según observan Anna Rocca y Kenneth Reeds (2), la narración autobiográfica femenina implica una serie de riesgos intrínsecos: “Feelings of anxiety, fear, shame, pain and alienation, often surface when a woman decides to write an autobiographical account”. En el caso de El Hachmi, la exploración de fronteras personales, materiales y simbólicas, queda plasmada en un texto cuya narrativa interroga las nociones de patria, nación y religión, de modo que acarrea además un desafío al discurso patriarcal. En efecto, El Hachmi se sitúa en una realidad social y, a través del discurso, les confiere significado a sus propias experiencias en un relato que desdibuja conceptualizaciones binarias de identidad y ciudadanía. La escritora desarrolla sus propias coordenadas artísticas para contar al lector el trayecto recorrido y las dificultades que ha enfrentado para tratar de conciliar las demandas de dos culturas distintas en el proceso de forjar su propia identidad múltiple, híbrida y heterogénea, al mismo tiempo que cuestiona las fronteras construidas por las estructuras patriarcales y las ideologías nacionalistas.

En esta obra, el pensamiento fronterizo es intrínsecamente político y es desde este ‘lugar de pensamiento’ que la escritora construye su subjetividad.²⁰ En este orden de ideas, Cristián Ricci observa que *Jo també sóc catalana*, funciona como una narrativa transnacional que describe las tensiones que afectan el proceso particular de formación de la identidad de El Hachmi, un discurso “que se construye alrededor de ejes varios y

reclama la escritura autobiográfica como un proceso liberador: “Mi soul makes itself through the creative act. It is constantly remaking and giving birth to itself through my body” (*Borderlands* 73).

²⁰ Según observa Mignolo, el pensamiento fronterizo no implica solamente estudiar la frontera sino habitar y pensar *desde y en* la frontera “como fuerza crítica del sujeto que no quiere ‘estudiarse’ a sí mismo como objeto, sino ‘pensarse’ a sí mismo en proyectos liberadores, emancipadores; el pensamiento de un sujeto que no quiere que le den la libertad, sino que quiere tomarla por sí mismo, construyendo su propio proyecto en un paradigma otro” (*Historias* 31).

asimétricos”, mediante el cual la escritora describe “la relación directa entre el individuo y lo sociopolítico inmediato” (*Hay moros* 232). En el texto, las múltiples experiencias vividas y narradas constituyen lo que Anzaldúa denomina “autohistorias”, es decir que la escritora no solo se enfoca en su relato personal sino que la auto-reflexión tiene al mismo tiempo una finalidad de justicia social.²¹ De hecho, la autobiografía de El Hachmi pone en primer plano los efectos que la inmigración ha tenido en su experiencia personal y colectiva como miembro de dos comunidades (amazigh y catalana) que han sido impactadas por el fenómeno migratorio. *Jo també sóc catalana* es una narración autobiográfica que no es solamente descriptiva o testimonial y cuyo valor artístico estriba en el hecho de que contribuye a otorgar protagonismo a los inmigrantes como sujetos y también como actores culturales.

Jo també sóc catalana no es una obra lineal que obedece a un orden cronológico o geográfico, sino que está estructurada en cinco secciones organizadas temáticamente; cada una de estas secciones se enfoca en un aspecto de la identidad que tiene relevancia en la configuración de su subjetividad (lengua, pertenencia nacional, religión, género, memorias). A su vez, las secciones están compuestas por relatos o episodios que pueden leerse separadamente, una técnica narrativa de apariencia sencilla pero que en realidad hace que el texto se convierta en una matriz de constantes cruces fronterizos. De esta

²¹ En el ensayo “now let’s us swift...the path to conocimiento...inner work, public acts” Anzaldúa escribe: “It [autohistoria] inspires you to engage both inner and outer resources to make changes on multiple fronts: inner/spiritual/personal; social/collective/material” (561). Por su parte, AnaLouise Keating explica que Anzaldúa acuñó los términos “autohistoria” y “autohistoria-teoría” “to describe women-of-color interventions into and transformations of traditional western autobiographical forms. Autohistoria focuses on the personal life story but, as the autohistorian tells her own life story, she simultaneously tells the life stories of others” (*The Gloria Anzaldúa Reader* 319).

forma, la subjetividad se despliega como un panorama que se va poblando de palabras, imágenes, sensaciones y experiencias que la autora (re)construye en el acto creativo, reflejando lo que Alarcón denomina “the multiple-voiced subjectivity”, una subjetividad que no está basada en un solo tema, suceso o historia (“Theoretical” 38).²² La narración comienza en el momento presente, cuando El Hachmi tiene alrededor de veinticinco años de edad y la suma de los relatos que componen el texto comprende un marco temporal de unos diecisiete años aproximadamente. Sin embargo, los acontecimientos no están narrados de forma cronológica sino discontinua, en forma de *flashbacks*, atendiendo a la disposición temática de las distintas secciones, mientras que el punto de vista narrativo viene dado por el uso de la primera persona, en la mayoría de los casos como protagonista, en otros como testigo que ha estado presente en los hechos que se relatan.

Asimismo, en algunos de los episodios que componen el texto, la focalización cambia a la segunda persona y esto ocurre cuando la voz narrativa responde a la pregunta que le formula su hijo Rida: – ¿“Yo soy catalán, mamá?””, creando el efecto de estar contando la historia a un yo desdoblado. Responder esta pregunta se convierte en una excusa para explorar sus propios recuerdos y evaluar críticamente las negociaciones en las fronteras que le ha tocado atravesar. Mientras escucha al niño hablar en catalán salpicado de palabras en amazigh, el diálogo interno se dirige a explicar al niño las dificultades del recorrido existencial de la propia escritora: “Aunque te inclinas siempre por hablar en

²² Asimismo, en el ensayo “*This Bridge Called My Back* and Anglo-American feminism”, Alarcón argumenta la necesidad de que las feministas anglo-americanas incluyan otras categorías de análisis dentro de los estudios críticos femeninos: “With gender as the central concept in feminist thinking, epistemology is flattened out in such a way that we lose sight of the complex and multiple ways in which the subject and object of possible experience are constituted” (31).

catalán, estoy segura que tu código debe ser una amalgama de esta lengua y *de la que alguna vez, hace mucho tiempo, fue la lengua materna de tu madre*” (20; énfasis añadido).²³ Aquí, la narradora expresa los sentimientos contradictorios que emanan de su identidad lingüística compleja: el amazigh es la lengua oral de los recuerdos y de la niñez, mientras que el catalán es el medio de expresión artística; la suma intercultural de las dos lenguas le permite criticar la realidad social en ambos lados de la frontera.

3. Inmigración y fronteras lingüísticas

El primer capítulo de la autobiografía de El Hachmi tiene por título “Les llengües maternes” (“Las lenguas maternas”). Me detendré un poco más en el análisis de esta sección porque, a mi modo de ver, es la que mejor ejemplifica su proyecto de unidad narrativa entre fronteras territoriales y lingüísticas. En esta parte, la escritora recuerda el aprendizaje del catalán como un proceso fácil, así como también necesario para integrarse a su nuevo entorno en la ciudad de Vic. Al mismo tiempo, articula el rol que tiene el catalán en la creación de su identidad multicultural, como observa SanJuan-Pastor: “She thinks in Catalan and not in her mother tongue, she begins to claim not only the Catalan literary heritage, but also its space and collective memory as rightfully hers” (33) En efecto, así lo demuestra el énfasis que la escritora pone en los espacios en los cuales se desenvuelve y las personas con las cuales interactúa, donde “nadie hablaba castellano”: la escuela y las discusiones con los compañeros de clase, la biblioteca pública y la literatura en catalán, su

²³ “Tot i que et decantes sempre per parlar en català,estic segura que el teu codi deu ser una amalgama d’aquesta i de la llengua que alguna vegada, fa molt de temps, fou la llengua materna de la teva mare” (*Jo també sóc catalana* 20).

afición por el equipo de fútbol local, entornos en los cuales va a comenzar a dejar de sentirse “extranjera”, reflejando un cierto afán de asimilación que muy pronto le causará pesar porque conlleva, en parte, a borrar su pasado.

La voz de El Hachmi se centra en la forma en la cual se entrelazan las distintas experiencias subjetivas de su trayectoria como sujeto fronterizo. Al final de esta sección de su autobiografía, El Hachmi reconoce un punto de inflexión en la serie de cambios que estaban sucediendo en su vida, cuando se da cuenta que su discurso interior ya no es en amazigh sino en catalán: “Ver confirmadas mis sospechas de que ya no era la misma persona que había llegado con ocho años a este lugar del mundo” (47).²⁴ La escritora recuerda este episodio como el inicio de una etapa dolorosa y confusa en su vida de adolescente pues comienza a cuestionar su sentido de pertenencia. Al mismo tiempo, decide empezar a escribir para encontrar referentes y configurar su propia historia, reclamando así su derecho a tener “dos lenguas maternas” (47), una reflexión que problematiza el concepto de lengua materna, entendida como aquella dentro de la cual nacemos. Su narrativa expresa una toma de conciencia ante el hecho de pertenecer, al mismo tiempo, a la suma inseparable de dos culturas y no a una en concreto.²⁵ En este proceso de autointerrogación, la escritora deja ver que la inscripción del amazigh en la memoria cultural ha sido desplazada; hay una fractura que cede espacio a la lengua

²⁴ “[V]eure confirmades les meves sospites que ja no era la mateixa persona que havia arribat amb vuit anys a aquell indret de món” (*Jo també sóc catalana* 47).

²⁵ En entrevista realizada or Jessie Chaffe, la escritora señala que “El conflicto no es tanto la percatación de estar compuesto de diferentes piezas, sino el hecho de que nadie puede entender todas las piezas que lo componen. Ser ‘tú mismo’ con algunas personas significa dejar algunas de esas piezas archivadas, incluso escondidas, mientras que con otras, las mismas piezas que escondiste son las únicas que compartes” (Mi traducción). <https://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/an-interview-with-najat-el-hachmi>.

adquirida. Esta, a su vez, se va a transformar al recrear las múltiples historias, relatos, texturas, ritmos y sonidos de la lengua materna, habitando un cuerpo con sensibilidades, memorias y una visión del mundo distinta. En definitiva, bajo la apariencia del catalán, está también otra lengua, el amazigh; la lengua adquirida le permite conectar lo que se fue pero que sigue estando presente en la articulación de la nueva identidad cultural.

Jo també sóc catalana hace referencia a la posición minoritaria de la lengua amazigh y del catalán frente al estatus hegemónico del árabe y el español y, de esta manera, llama la atención sobre el uso del lenguaje en contextos minoritarios.²⁶ En el diálogo interno que sostiene con su hijo Rida, la escritora le explica que el árabe es la lengua de los opresores, quienes consideran el amazigh como lengua de segunda categoría y equipara esta situación con el catalán, una lengua que en otros tiempos fue perseguida y menospreciada. El Hachmi expresa su militancia por el catalán, una lengua que ella considera “hermana” del amazigh, pues ambas comparten una historia de subalternidad frente a sus respectivos Estados y sociedades nacionales: “Y como ambas lenguas han sido marginadas por ciertos poderes, sentía aún más el deber de defenderlas, de elevarlas al

²⁶ En Marruecos, la lengua amazigh se encuentra en una situación de subordinación lingüística puesto que no tiene la misma jerarquía que el árabe. Esta situación privilegia a los usuarios de la lengua dominante quienes tienen mayores oportunidades de ascenso socioeducativo y por consiguiente, ventajas económicas y políticas. Pero el amazigh también se encuentra en desventaja en el Norte de África frente al español, específicamente en las ciudades de Ceuta y Melilla donde la lengua oficial es el español. En la actualidad, casi la mitad de la población de la ciudad de Melilla, es de origen bereber. Sin embargo, aun cuando se han presentado varias iniciativas a favor del reconocimiento de la cultura y la lengua de la comunidad amazigh en Melilla, España silencia la situación de la población de lengua amazigh en esta ciudad. Existe pues, una contradicción importante: por un lado, una realidad lingüística que nos enseña que en Melilla se hablan, de hecho, dos lenguas: el amazigh (bereber) y el español. Por el otro, solamente una de ellas goza exclusivamente de una existencia oficial e institucional, el español. Véase: Joan Solé i Comardons y Anna Torrijos. *Balanç sociolingüístic 1998-2008*.

lugar que les corresponde aunque fuera sólo haciendo uso de ellas” (27).²⁷ Si analizamos la obra de El Hachmi como texto escrito por una inmigrante amazigh que, aun cuando escribe en catalán, refleja prácticas de escritura bilingüe (o ‘bilenguajeo’, según señala Mignolo),²⁸ estamos ante lo que Deleuze y Guattari denominan literatura menor: “[i]t doesn't come from a minor language; it is rather that which a minority constructs within a major language” (*Kafka* 16-18). La literatura menor sería entonces la literatura escrita por una minoría en una lengua mayoritaria, entendiendo como mayoría al grupo de poder. En esta línea de análisis, El Hachmi se apropia del catalán para expresar preocupaciones políticas y sociales, es decir, para representar la diferencia que hace posible la subversión a través del lenguaje, lo que para Deleuze y Guattari constituye la desterritorialización del lenguaje.

El Hachmi llama la atención sobre la compleja interdependencia que existe entre el uso del lenguaje y los términos de resistencia para poner en evidencia prácticas y valores contradictorios. Su discurso “becomes a space for struggle and contestation about reality itself . . . the context through which new political identities are forged” (Mohanty 78). Al mismo tiempo, El Hachmi utiliza su experiencia de vida como forma de conocimiento y demuestra la existencia de un correlato espacial y lingüístico entre las dos comunidades a

²⁷ “I sent totes dues llengües marginades per certs poders, encara sentia més el deure de defensar-les, d’elevar-les al lloc que els pertoca encara que fos només fent-ne ús” (*Jo també sóc catalana* 52).

²⁸ Mignolo denomina “bilenguajeo” a las prácticas de escritura fronteriza, en la intersección de diversas lenguas: “un lenguaje que se oculta tras la lengua, como condición fundamental del pensamiento fronterizo. En otras palabras, mientras que el imaginario del sistema-mundo moderno se centraba en las fronteras, estructuras y en el Estado-nación como espacio dentro de fronteras con una lengua nacional, el lenguajeo y el bilenguajeo, como condición del pensamiento fronterizo desde la diferencia colonial, se abre a un imaginario poscolonial” (*Historias* 328).

la cuales siente pertenecer, una relación en la cual las espacialidades étnicas y multiculturales pueden encontrar la necesaria e inevitable visibilidad. De igual forma, desde el reclamo mismo que El Hachmi hace en el título de la autobiografía, afirmando que ella ‘también’ es catalana, la escritora proporciona las pautas de un discurso que deconstruye las tipificaciones y demanda que se reconozcan a los inmigrantes como parte de la realidad contemporánea de Cataluña.

Cabe preguntar entonces, ¿qué factores desestabilizadores y qué formas de resistencia política surgen de estos cuestionamientos? El compromiso de El Hachmi con la causa de las lenguas minoritarias y su necesidad de legitimar el uso de la lengua catalana desde su posición de inmigrante revelan, según afirma Cramery “not just the recognition of the validity of difference, but also a marked desire of sameness” (“Hybridity” 290). Ante la actitud defensiva que asumen los catalanes, y a pesar del estatus relativamente alto de la lengua catalana, gracias a la importancia que tiene en la educación y en las instituciones públicas, la escritora se pregunta: “No sé muy bien por qué a algunos catalanes les ofende que se hable su lengua; a fin de cuentas eso tiene que ver con la manera de apreciarla. ¿Es que en el fondo todas estas personas que me contestan siempre en castellano *siguen pensando como hablantes de lengua minoritaria?*” (52; énfasis añadido).²⁹ Cuando los hablantes nativos del catalán se dirigen a El Hachmi en español, al mismo tiempo restringen su capacidad de expresarse y le niegan el reconocimiento ciudadano que ella exige, condenándola a ser siempre ‘diferente’. Al vincular el amazigh

²⁹ “No sé ben bé per què a alguns catalans els ofen que es parli la seva llegua, tot plegat deu tenir més a veure amb la manera d’estimar-se-la. ¿O és que en el fons tota aquesta gent que em contesten sempre en castellà continuen pensant com a parlants de llengua minoritària?” (*Jo també sóc catalana* 52).

y el catalán como dos lenguas hermanas, El Hachmi no sólo está articulando su identidad bicultural sino que también está asumiendo una posición política en defensa de dos colectivos cuyas lenguas tienen una historia en común de opresión y persecución, aun cuando este ya no es el caso catalán, en virtud de las políticas de protección y promoción lingüística desarrolladas por las autoridades autónomas regionales.³⁰

Los autores como El Hachmi, cuya lengua materna no es el catalán y que no obstante deciden escribir en catalán, constituyen una poderosa fuente de legitimación en las reivindicaciones de la singularidad de la cultura catalana en su conjunto y, sobre todo, de su lengua y literatura. En efecto, a diferencia de los otros textos que ha publicado El Hachmi, su autobiografía no ha sido traducida, porque se considera “muy catalanista” según señala Cristián Ricci (“*L’últim*” 90),³¹ un hecho que contradice el discurso oficial que reconoce la diversidad cultural y el plurilingüismo de la nación española en su conjunto. Precisamente, El Hachmi ofrece al lector, a través de su escritura minoritaria y marginal, una visión más porosa de la espacialidad nacional y, por lo tanto, una noción distinta para imaginar nuevas comunidades transnacionales y nuevos espacios territoriales.

³⁰ De acuerdo al estudio de Cramer en *Goodbye Spain? The Questions for Independence in Catalonia*, España se ha visto sacudida por el progresivo uso del catalán en todos los niveles del sistema educativo de Cataluña, hasta el punto de que la lengua española se enseña al mismo nivel que el inglés (*Goodbye* xii). Por otra parte, vale la pena acotar que la reforma de la Constitución de Marruecos, sancionada el 1 de julio de 2011 en su Artículo Quinto reconoce el amazigh como lengua oficial. Este hecho, observa Fatima Sadiqi, “seals the jure official recognition of this language and changes Morocco’s official (state) identity from an ‘Arab’ to an ‘Arab and Berber’ country, hence instituting Morocco’s bilingualism at the highest level of authority- The new status of Berber forces the state to include this language in all its public policies” (“Moroccan Feminist Discourses” 20-24).

³¹ Hasta la fecha, Najat El Hachmi ha escrito cuatro novelas, las cuales han sido publicadas por Editorial Planeta. *L’últim patriarca* (2009), *La filla estragada* (2015) y *Madre de llet i mel* (2018), fueron traducidas al castellano por Rosa María Pratts; *La cazadora de cossos* (2011), fue traducida al castellano por Ana Rita Da Costa.

En este orden de ideas, Crameri observa que la utilización del catalán por parte de El Hachmi constituye un aspecto fundamental para entender su identidad: “[I]t gives her access not just to the cultural reality that most closely surrounds her, but also to a mechanism that allows her to articulate her hybridity” (“Hibridity” 281). El Hachmi escribe en una de sus “dos lenguas maternas”, el catalán; la enunciación se realiza, por tanto, desde la asunción de una identidad marcada por la pertenencia a dos culturas, la de origen y la del país de acogida, es decir, en el intersticio de dos identidades colectivas: por un lado la catalana, y por otro, la amazigh. La frontera se encuentra en la intersección de las diversas lealtades lingüísticas de El Hachmi que se articulan de manera compatible. La escritora elige el catalán como lengua de expresión artística mientras orgullosamente afirma su identidad amazigh. En este sentido, *Jo també sóc catalana* propone pensar desde lenguas fronterizas en lugar de pensar desde lenguas hegemónicas, como una forma de apartarse de las fronteras de oposiciones binarias. Lo que tenemos entonces es un lugar de enunciación híbrido, un lugar donde se habla, se piensa, se escribe, se siente y se vive por el cual atraviesan múltiples líneas divisorias. En este sentido, más que la condición diaspórica o inmigrante del sujeto desplazado que crea la obra literaria, lo que importa es que las historias narradas son las que habitan el desplazamiento.

Ahora bien, Cataluña es una comunidad autónoma y un territorio oficialmente bilingüe, y por lo tanto constituye un contexto relevante para explorar los aspectos sociales del lenguaje relacionados con la inmigración y la diversidad cultural. El impacto de la inmigración en Cataluña, observa Daniela Flessler, ha generado diversas reacciones en buena parte de la comunidad catalana: “current immigration is seen as the contemporary staging of an old struggle by which Catalonia has had to defend its identity from the

influence of Spain” (37). Los inmigrantes se ven obligados a aprender el español en primera instancia, como señal de que desean participar en la sociedad española, circunstancia esta que los catalanes perciben como amenaza a la identidad catalana. En este sentido, Pujolar observa que el estatus bilingüe de la región catalana “results in ambivalent messages as to what languages and what identities should be offered to immigrants to enable them to build a sense of belonging and to meet their ordinary communicative needs in everyday life” (229). Lo cierto es que, a partir de la promulgación de la Ley de Normalización Lingüística por el Parlamento de Cataluña, en 1983, se estableció la enseñanza del catalán en las escuelas y el uso del catalán como lengua vehicular, de modo que los hijos de los inmigrantes, como es el caso de El Hachmi, aprenden el catalán en la escuela.

Sin embargo, como señala Pujolar, los catalanes nativos tienden a considerar apropiada la lengua catalana “[t]o be used with those known to be Catalan” (230), por lo tanto, los inmigrantes estarían excluidos de dicho grupo, una actitud que contradice el discurso sobre el cosmopolitismo de Cataluña articulado por las instituciones catalanas. En efecto, El Hachmi pone de manifiesto la existencia de una frontera sociolingüística que los inmigrantes encuentran en el proceso de integración, cuando describe la práctica generalizada de los hablantes nativos, quienes pasan del catalán al español al dirigirse a ella o a su hijo, una situación ambivalente y contradictoria, la cual pone en evidencia que los inmigrantes deben ajustarse a prácticas e ideologías lingüísticas abiertamente dispares. El Hachmi cuestiona este uso restringido de la lengua catalana y comparte con el lector varias experiencias de exclusión lingüística, demostrando además que los catalanes

tienden a mantener un patrón cotidiano de uso del lenguaje que es típico de comunidades minoritarias.

Cuando la empleada de una tienda le habla en español a su hijo Rida, la mujer se sorprende porque el niño, con naturalidad, le responde en catalán. Ante su reacción, “Ah, ¿habla catalán?”, El Hachmi, con marcada ironía, le recuerda una realidad que la mujer parece ignorar: “¿*Usted no sabe que los niños hablan catalán en el patio de la escuela?* . . . Yo también lo hablo, ¿sabe? Y casi todos los marroquíes de la edad de mi hijo hablan su lengua perfectamente, si esto es a lo que se refiere su pregunta. Es la lengua de la escuela, si mal no recuerdo.” (50-51; énfasis añadido), en abierta referencia a la política de inmersión lingüística del sistema educativo en Cataluña.³² Como observa El Hachmi a su interlocutora, la escuela es el lugar donde los niños, inmigrantes y nativos, tienden a experimentar los contactos interculturales y aprenden a comunicarse de manera natural sin que medie ninguna frontera lingüística. Más adelante, El Hachmi menciona otro incidente con una vecina, a quien ella corrige por el uso incorrecto de la palabra “incienso” en catalán. La mujer, alegando su catalanidad ancestral, se niega a aceptar la crítica de alguien que, desde su perspectiva, no es catalana: “Sí hombre, me lo dirás a mí que soy catalana . . . No pretenderás ser tú, alguien de afuera, quien me diga cómo tengo que hablar en mi propia lengua” (53).³³ Al actuar de esta manera, observa Salvador Cardús, “they [los

³² “No saps que els nens parlen en català al pati de l’escola? . . . Jo també el parlo, sap? I quasi tots els marroquins d’aquesta edat, si això és el que vol dir, parlen la seva llengua perfectament, és la llengua de l’escola, si no ho recordo malament. No saps que els nens parlen en català al pati de l’escola?” (*Jo també sóc catalana* 50-51).

³³ “Sí home, m’ho diràs a mi que sóc catalana . . . [N]o vindràs tu, de fora, a dir-me com haig de parlar la meva llengua” (*Jo també sóc catalana* 53).

catalanes] indicate to the immigrant that they still do not consider him or her to be one of their own, a fellow member of their tribe” (40). En este episodio, vemos la seguridad que siente El Hachmi de su manejo de la lengua catalana, aun cuando la vecina insista en demarcar las fronteras lingüísticas y étnicas: “Al fin y al cabo era yo quien se había leído el diccionario [catalán] cuando no tenía ningún otro texto impreso a mi alcance” (53).³⁴ Los problemas que El Hachmi encuentra a diario revelan que, a pesar de un discurso oficial cosmopolita, la idea de una identidad homogénea sigue teniendo vigencia, según se manifiesta en las prácticas sociales que delimitan quién puede ser considerado catalán y quién no.³⁵

La narrativa de El Hachmi sugiere que la definición de los códigos de inclusión dentro del espacio de ciudadanía apunta a la neutralización del inmigrante, una forma de ignorar sus necesidades y su presencia. Los distintos ejemplos de interacción en el espacio urbano y vecinal que El Hachmi proporciona al lector, ponen al descubierto la necesidad de revisar las fronteras de la inclusión democrática: “[e]n este país que creía mío y que aun ahora me excluye, como una ciudadana de segunda categoría” (87).³⁶ En entrevista realizada por Nuria Navarro, El Hachmi afirma que *Jo també sóc catalana* se dirige a los

³⁴ “Al cap i a la fi, era jo qui m’havia llegit el diccionari quan no tenia altra lletra impresa a l’abast” (*Jo també sóc catalana* 53).

³⁵ En el diario catalán *La Vanguardia* en 2007, Najat El Hachmi hacía esta polémica afirmación: “No se puede definir Catalunya con una identidad excluyente, como si el catalán tuviese que ceñirse a unas características. Son discursos que pueden hacer daño porque no destacan lo positivo ni las aportaciones de la gente venida de fuera. El otro extremo es exaltar la etnicidad o la multiculturalidad, como si fuese tener una colección de chinitos, negritos y moritos. Yo llamo pornografía étnica a lo que otros llaman fiestas de la diversidad donde comen cuscús y no saludan al vecino al día siguiente” (<https://www.lavanguardia.com/20070512/51345296561/en-la-llamada-catalunya-catalana.html>).

³⁶ “En aquest país que creia meu i que encara ara em creu de fora, ciutadana de segona categoria” (*Jo també sóc catalana* 87).

catalanes que “se llenan la boca con la inmigración y sólo han visto al inmigrante de lejos”, así como también a aquellos que “están preocupados por la identidad catalana”.³⁷ Ambos grupos la colocan en una alteridad que la cosifica y que niega el simple hecho de que ella y las experiencias que cuenta son parte de Cataluña y no relatos que pertenecen a una categoría especial o a un espacio marginal específico dentro de la sociedad catalana contemporánea. El hecho de existir más allá de las fronteras que deberían en principio ser el marco de cuerpos y subjetividades, expone a los inmigrantes a manifestaciones de violencia física y otras formas más insidiosas de violencia epistémica que pretenden definirlos según criterios nacionalistas excluyentes, un fenómeno que El Hachmi critica en su autobiografía. El discurso de El Hachmi expone la contradicción que existe entre la retórica oficialista que promueve el uso del lenguaje con la promesa final de asimilación, y la identificación lingüística por parte de un grupo minoritario que parece estar cerrado a la posibilidad de entender la diferencia, comprender la nueva realidad social y en última instancia, a aceptar los cambios, es decir, reconocer la participación de los inmigrantes, así como el carácter híbrido y heterogéneo de la comunidad catalana.

Aun cuando El Hachmi habla perfectamente el catalán, sigue siendo percibida como inmigrante del Norte de África, inclusive por parte de personas de la localidad que la conocen desde hace años, una actitud que Lugo denomina “constant border inspections” (“Theorizing” 356), es decir, una manera de reforzar las fronteras de la diferencia en el

³⁷ Así lo expresa la autora en entrevista realizada por Nuria Navarro: “La pornografía étnica también nos hace daño”. Ante la pregunta de la periodista “¿A quién va dirigido ese firme ‘Jo també sóc catalana’?” El Hachmi responde: “A los que se llenan la boca con la inmigración y solo han visto al inmigrante de lejos. Pero también a los que están preocupados por el tema de la identidad catalana”. (<https://www.yumpu.com/es/document/read/14304163/entrevista-najat-el-hachmi-escritora-nuria-navarro>).

espacio social.³⁸ En varios contextos situacionales, la escritora advierte que las personas hacen uso de imágenes estereotipadas, una suerte de vigilantes fronterizos que actúan como barreras y marcan distancia: “Esta chica, con estas facciones, y la piel tan morena... como mínimo debe ser marroquí” (50; énfasis añadido).³⁹ Aquí el discurso de El Hachmi se dirige al empleado de una tienda en cuyos ojos se ve reflejada como diferente, destacando su etnicidad y subalternizándola: “Mi reflejo en tus ojos, señor dependiente, es el de una pobre chica inmigrante e ignorante, desconocedora del país donde vive, al fin y al cabo, hasta muda podría ser” (50).⁴⁰ Es aquí, entonces, en el cuerpo de las mujeres musulmanas que la desterritorialización asociada a la condición de inmigrante se contrapone a la personificación por parte de la mujer de fronteras nacionales y culturales específicas y definidas. Sin embargo, en el acto de reclamar su individualidad y afirmar la relevancia del contacto interpersonal como una forma de borrar los límites que separan a los locales de los inmigrantes, El Hachmi también se dirige al lector, llamando su atención y haciéndolo partícipe de su experiencia, una estrategia orientada hacia la formación de alianzas.

³⁸ En su ensayo sobre los constantes cruces fronterizos que se realizan en la frontera geopolítica entre México y Estados Unidos, Alejandro Lugo observa que “border inspections are often marked by what Ann Stoler calls ‘internal frontiers’ and what Suzanne Oboler identifies as ‘internal boundaries’, which in this case include, among other forms of inequality, color hierarchies within the Mexican/Chicano/a communities of the US–Mexico border region” (356).

³⁹ “Aquesta noia, amb aquestes faccions, i la pell tan bruna... com a mínim deu ser marroquina” (*Jo també sóc catalana* 50).

⁴⁰ “El meu reflex en els teus ulls, senyor dependent, és el d’una pobra noia immigrant i ignorant, desconexedora del país on viu, muda potser, fins y tot” (*Jo també sóc catalana* 50).

En realidad, El Hachmi juzga a la sociedad catalana, que se percibe a sí misma como abierta y receptiva, cuando en realidad su propia experiencia revela una serie de exclusiones vinculadas a su condición de inmigrante, una frontera que se inscribe en su cuerpo a través de un discurso cultural que le asigna un significado específico a ciertos rasgos fenotípicos. Al mismo tiempo, el cuerpo se convierte en espacio de conocimiento al percibir e internalizar sensaciones y experiencias del mundo exterior. En este sentido, El Hachmi participa en el diálogo público con el fin de revelar al lector las luchas de poder y las racionalidades corruptas que asocian el color de la piel con el estatus migratorio y la clase social, a través de prácticas que intentan normativizar su cuerpo, posicionándola muy abajo en la jerarquía social, a pesar de que la autora, para el momento en el cual escribe la autobiografía, ha vivido en la misma ciudad catalana durante diecisiete años.

4. Identidad multicultural

En *Jo també sóc catalana*, la escritora narra los efectos que tienen otras categorías diferenciadoras en su interacción diaria con los catalanes, estructuras que se interconectan y configuran múltiples fronteras, como observa Hurtado, “the result of the intersection of multiple systems of oppression that include gender, race, ethnicity, class, and sexuality” (124). Al poner en evidencia estas fronteras, El Hachmi desarrolla un discurso político de resistencia orientado a la justicia social. De esta forma, cuando narra las prácticas de opresión y exclusión que ocurren en los intercambios cotidianos, la escritora coloca al lector ante la necesidad de adoptar una nueva perspectiva, un cambio de actitud, como afirma Anzaldúa: “to acknowledge your rejection and negation [...] and the need to meet on a broader communal ground” (*Borderlands* 87). En este sentido, basada en sus propias vivencias como sujeto que ha experimentado la materialidad de estas fronteras, la

intervención crítica de El Hachmi se encamina a exponer ante el lector la forma en la cual operan estas barreras en contextos específicos, esto es, cuando comienza a buscar trabajo y cuando intenta encontrar una vivienda propia, espacios públicos en los cuales su cuerpo aparece marcado con significado, mientras la narradora experimenta distintas dislocaciones en múltiples contextos.

Si bien en *Jo també sóc catalana*, su dominio del catalán, se percibe como el espacio que mayor peso tiene en la formación de su identidad, es también a través del lenguaje que El Hachmi se da cuenta de que existen otras fronteras que limitan su pertenencia a este entorno que ella considera su hogar, como la “frontera invisible marcada por las leyes”, según la cual, aun siendo residente, necesita un permiso de trabajo. El Hachmi expone la contradicción que implica ser residente de un lugar y no poder trabajar legalmente, de modo que solo tiene derecho a trabajos temporales, sin cotización de seguro social y sin beneficios (*Jo també* 83). A pesar de que sobresale en las entrevistas telefónicas, los apartamentos y los puestos de trabajo se vuelven inaccesibles cuando los empleadores o los propietarios de inmuebles “le ven la cara”, según narra la escritora en el texto:

¿Qué ley me condenaba a no poder trabajar en mi propia ciudad? . . . los odié por verme reflejada en sus ojos como una chica inmigrante, ignorante y despreciable, que no se merecía ni siquiera la consideración de ser valorada; los odié por hacerme sentir, por primera vez en la vida, diferente de ellos, inferior sólo porque mis rasgos me delataban, mi nombre, mi pelo, por arrinconarme en un lugar que era tierra de nadie, un rincón donde sólo viven aquellos que no gozan de la plena ciudadanía,

junto con los convictos y los perseguidos... Por teléfono, las entrevistas iban siempre bien, mi acento podía ser el de cualquier ciudadana de Vic. (83-85) ⁴¹

El Hachmi desmantela los discursos celebratorios sobre la inmigración, como plataforma de progreso y oportunidades de avance económico para el inmigrante, a quienes en muchos casos no les queda más remedio que hacer “un trabajo que una persona originaria no está dispuesta a aceptar” (87).⁴² Estas reglas de ciudadanía a las que hace referencia El Hachmi crean una jerarquía que mantiene a los inmigrantes en los sectores más bajos del mercado laboral y, en consecuencia, constituyen una forma de segregación. La escritora narra su propia experiencia en un trabajo nocturno, cargando sacos de harina en una línea de producción de pizzas, un trabajo que ha tenido que aceptar porque tiene que mantener a su hijo. Mientras dialoga en su interior con Rida, la focalización en la segunda persona, deja traslucir que el discurso se dirige a ella misma, posicionándose en la frontera que constituye el espacio social de interacción entre los inmigrantes y la sociedad de acogida: “Cuando alguien te dice que te integres, lo que en realidad te está pidiendo es que te desintegres, que borres cualquier rastro de tiempo anteriores, de vestigios culturales o religiosos, que lo olvides todo y solo recuerdes sus recuerdos, su pasado” (90).⁴³ Estas experiencias culturales contradictorias reflejan las múltiples líneas

⁴¹ “¿Quina llei em condemnavia a no poder treballar a la meva propia ciutat . . . els vaig odiar per veure’m reflectida en els seus ulls com una noia immigrant, ignorant y menyspreable, que no es mereixia ni tan sols la consideració de ser valorada; els vaig odiar mer fer-me sentir, per primera vegada a la vida, diferent d’ells, inferior només perquè els meus trets em delataven, el meu nom, els meus cabells, per arraconar-me en un indret que no és terra de ningú, un racó on només viuen aquells que no gaudeixen de la plena ciutadania, juntament amb els convictes y els perseguits... ? Per telèfon les entrevistes anaven sempre bé, el meu accent podia ser el de qualsevol vigatana” (*Jo també sóc catalana* 83-84).

⁴² “Una feina que cap autòctona no estigués disposada a acceptar” (*Jo també sóc catalana* 87).

⁴³ “Quan algú et diu que t’integris, el que en realitat t’està demanant és que et desintegris, que esborris

fronterizas que atraviesan el interior de narradora, que sin embargo ella vislumbra como un reto desde el cual avanzar en la integración de las diferencias y en la deconstrucción de historias limitadas a visiones parciales y perspectivas unilaterales. El Hachmi rechaza asumir “[a] false unified self” (Hurtado 123) y utiliza en cambio la frontera como estrategia para crear un lugar de enunciación, una posición desde la cual puede manejar el discurso.

La lógica del pensamiento occidental, observa Mignolo (“Geopolitics” 275), tiene como propósito mantener el privilegio de la enunciación, con lo cual el sujeto subalterno se ve en la necesidad de aceptar la inferioridad o asimilarse como única vía para reclamar sus derechos, “[a]nd to assimilate means that you accept your inferiority and resign yourself to play the game that is not yours but that has been imposed upon you”. El proyecto constructivo de autoformación de El Hachmi refleja la articulación del pensamiento fronterizo, esto es, una producción discursiva que a partir de las experiencias de opresión y marginalización se expresa como forma activa de resistencia, según explica Mohanty: “Resistance is encoded in the practices of remembering, and of writing; resistance inheres in the very gaps, fissures, and silences of hegemonic narratives” (83). Pensar desde la frontera, como atributo del pensamiento fronterizo, apunta a (re)ubicar las historias silenciadas y afirmar un conocimiento que está fuera las ideologías dominantes, con el propósito de provocar un cambio social y político.

qualsevol rastre de temps anteriors, de vestigis culturals o religiosos, que ho oblidis tot i només recordis els seus records, el seu passat” (*Jo també sóc catalana* 90)

Así, en la sección “Dones d’aquí, dones d’allà”, la escritora narra las interacciones de mujeres en diferentes espacios, tanto catalanas como amazigh, cuestionando la noción de que las mujeres marroquíes están en desventaja frente a las europeas. Esta parte contiene claramente un mensaje feminista y, por tanto, político: cambiar ciertos puntos de vista occidentales sobre las mujeres amazigh. En uno de los episodios de esta sección, El Hachmi critica a las mujeres occidentales que pasan todo el día entre las labores domésticas, el cuidado de los hijos, el trabajo en la oficina y que además tienen que preocuparse de su arreglo personal, pero que, al final del día, sin tiempo para casi nada, piensan que son mujeres “liberadas”. En realidad se trata de una emancipación bastante decepcionante, señala El Hachmi. Aquí su discurso tiene una dimensión de denuncia y reivindicación al mismo tiempo, pues pone en entredicho las normas de la estética eurocéntrica y de un sistema patriarcal “contrived to generate self-disatisfaction in all women”, según observa Shohat (“Notes” 27). En este sentido, el discurso feminista que implementa El Hachmi, se distancia de la retórica feminista occidental, ya que su crítica no se basa solamente en la diferencia de género, como observa Alarcón: “In cultures in which asymmetric race and class relations are a central organizing principle of society, one may also ‘become a woman’ in opposition to other women” (“Theoretical” 33). La escritora no idealiza a las mujeres amazigh ni tampoco esconde las limitaciones que estas tienen, sin embargo, advierte que detrás de argumentos aparentemente feministas que exaltan las virtudes de la modernidad occidental, en realidad se oculta una actitud condescendiente hacia la mujer musulmana. Si bien es cierto que El Hachmi no se detiene a analizar el paradigma de género que existe en el contexto marroquí, como observa Celaya-Carrillo, no es menos cierto que “su relato niega las nociones generalizadas de

subordinación y demuestra en cambio las alianzas de oposición que [las mujeres] desarrollan en contextos familiares complejos” (361). La escritora intenta alertar al lector de cómo ciertos prejuicios analíticos pueden resultar problemáticos a la hora de establecer diálogos y alianzas que contribuyan a la conciencia feminista. Ignorar de antemano la capacidad de actuación y transformación que tienen ciertas prácticas culturales complejas en espacios propios de mujeres, puede llevar al desencuentro. En todo caso, cabe señalar que las fronteras de género y la crítica a la ideología patriarcal constituyen el engranaje principal de su novela *L'últim patriarca*.

Al tocar el tema de la religión islámica, en la sección “Mesquites i Esglésies”, la escritora juzga duramente a quienes sin conocimiento alguno, se atreven a hablar de “los problemas que ha traído la religión musulmana en todo el mundo” (118),⁴⁴ y critica las fronteras simbólicas y religiosas que aún persisten en el imaginario de los españoles, relacionadas con la presencia de los “moros” en España. El Hachmi recuerda en su autobiografía los conflictos de tinte islamófobo que surgieron cuando los vecinos de Vic rechazaron la propuesta formulada por la comunidad musulmana de construir una mezquita en la ciudad, una disputa que parecía revivir mitos y prejuicios: “Sus palabras, contaminadas por un subconsciente colectivo que preveía una conquista al estilo de las batallas de moros y cristianos, no dejaban de mofarse del Islam” (119).⁴⁵ En *The Return of the Moors*, Daniela Flessler se refiere a ciertas prácticas culturales que buscan establecer

⁴⁴ “Els problemes que porta la religió musulmana arreu del món” (*Jo també sóc catalana* 118).

⁴⁵ “Les seves paraules, contaminat d’un subconscient col·lectiu que preveia una conquesta a l’estil de les batalles de moros i cristians, no deixaven de mofar-se de l’Islam” (*Jo també sóc catalana* 119).

una identidad española como inequívocamente europea. En el contexto específico de los inmigrantes marroquíes, Flessler afirma la existencia de un mecanismo “by which immigrants are seen as the return of the imaginary invading Moor who was the ‘owner’ of al-Andalus [...] their identities collapsed with the concept of that attacking enemy” (56). Ciertamente, las tensiones que surgen de estos conflictos expresan una realidad visible no solo en Cataluña sino en la nación española y también en Europa, esto es, el creciente número de inmigrantes que provienen del Norte de África.

Si bien la narrativa en esta sección está referida a las experiencias de El Hachmi en la comunidad de Vic, la crítica de la escritora se encamina a cuestionar la manipulación de miedos reales o imaginarios de una sociedad que no sabe cómo enfrentar las diferencias culturales y étnicas. Su discurso plantea la consideración de afiliaciones históricas y políticas alternativas que conduzcan a afirmar la legitimidad de la presencia de los inmigrantes y el derecho que estos tienen a ser tratados con dignidad. Como expresa la escritora, expresar las creencias religiosas para muchos inmigrantes significa mantener “una serie de tradiciones, costumbres a las cuales uno se aferra cuando ya no queda nada del país que abandonamos, un pretexto de identidad” (127).⁴⁶ Si la globalización presenta como un hecho que las fronteras territoriales pierden importancia, entonces, como apunta El Hachmi, es posible también construir identidades y comunidades independientemente de sentimientos, espacios y fronteras nacionales.

⁴⁶ “Un seguit de tradicions, costums als quals un s’aferra quan ja no queda res del país abandonat, un pretext d’identitat” (*Jo també sóc catalana* 127).

Desde su posición fronteriza, El Hachmi hace un balance de las prácticas religiosas durante su infancia en Marruecos y luego en Vic, ya siendo adolescente. Los recuerdos de las comidas familiares que rompían el ayuno del ramadán y la cadencia musical de las oraciones en árabe constituyen una parte de su ser espiritual, memorias que se yuxtaponen con otros momentos en los cuales El Hachmi comienza a cuestionar unas normas religiosas que plantean conflictos personales internos, “descubrir una nueva religión, muy diferente del universo mágico en el cual había estado envuelta durante mis primeros ocho años de vida” (108).⁴⁷ Su deseo de ser escritora parece incompatible con las estrictas observancias del islam: inventar historias, ser un personaje público, no son cosas que hace una buena musulmana. En medio de sus incertidumbres de adolescente, la muerte de su tía Fátima agudiza los cuestionamientos y los sentimientos contradictorios: “Si Dios existía, ¿Entonces por qué me había llevado a este abismo en el cual me sentía perdida entre dos tierras?” (112).⁴⁸ Sin embargo, la narración enfatiza el hecho de que, la necesidad de espiritualidad que toda persona siente, sea creyente o no, no puede estar reñida con la necesidad universal de pertenencia a una determinada comunidad. Al fin y al cabo, señala El Hachmi, la religión no es más que una elección personal que nadie tiene derecho a cuestionar, afirmando de este modo la dimensión cultural e histórica de las distintas

⁴⁷ “Ens va anar descobrint una nova religió, molt diferent del univers màgic que ens havia envoltat durant els nostres primers vuit anys de vida” (*Jo també sóc catalana* 108).

⁴⁸ “Si Déu existia, ¿per què m’havia abocat a l’abisme de sentir-me perduda entre dues terres?” (*Jo també sóc catalana* 112).

prácticas religiosas: “el sedimento de siglos y siglos de historia que se instala en nuestra cotidianidad” (128).⁴⁹

En *Jo també sóc catalana*, El Hachmi personifica los procesos de negociación de fronteras; su discurso evalúa prácticas y normas culturales y cuestiona las ideologías que, vengan de donde vengan, coartan las libertades individuales. De igual forma, la escritora no deja de reconocer la porosidad de las fronteras culturales que se disuelven en su relación con vecinos, amigos y compañeros de clase: “Sin embargo, un buen día, salí de mi caparazón. Descubrí tantos amigos a mi alrededor que nunca me harían sentir rechazada; a su lado ni siquiera recordada de dónde era. Entonces, ¿por qué no revisar mi visión de este país?” (91).⁵⁰ El Hachmi reconoce que el vínculo afectivo que surge de las experiencias compartidas, tiene mayor peso que los conceptos de nacionalismo, en sentido político, o el de religión. Su discurso se opone al mantenimiento de fronteras excluyentes, dos realidades yuxtapuestas, la amazigh y la catalana, que parecen mantenerse a espaldas la una de la otra y escoge para sí misma una visión intercultural, mediante la cual realiza ajustes y cambios a nivel individual a fin de componer una identidad híbrida.

El pensamiento fronterizo exige diferentes estrategias para llenar los huecos de las historias suprimidas, “claiming a space where their complexities are not ignored or elided” (Hurtado, 2005, 120), un espacio en el cual las diferencias y las alianzas culturales y lingüísticas no tengan que ser constantemente explicadas, como advierte El Hachmi: “Al

⁴⁹ “Un sediment de segles i segles d’història que s’installa en la nostra quotidianitat” (*Jo també sóc catalana*

⁵⁰ “Un bon dia, però, vai a sortir de la meva closca. Vaig descobrir tants amics al meu voltant que mai no m’havien fet sentir rebutjada, al seu costat ni tan sols recordada d’on era. ¿I doncs, per què no revisar la meva visió d’aquest país?” (*Jo també sóc catalana* 91).

fin y al cabo, nadie tiene derecho a preguntar: ¿Y tú cómo te sientes, más marroquí o más catalana?” (92), una pregunta que parece expresar un cierto recelo ante quienes se atreven a reivindicar una identidad más compleja. Este tipo de interpelaciones que reflejan la persistencia de esencialismos identitarios, sigue dominando el panorama social y cultural de muchas sociedades y reafirma la distinción entre inmigrantes y locales, manteniendo la frontera entre ‘nosotros’ y ‘los otros’.⁵¹

En su libro *Hay moros en la costa*, Cristian Ricci hace referencia al proceso de hibridación cultural que narra El Hachmi en *Jo també sóc catalana*, y señala que la escritora “no se remite meramente a ofrecer imágenes armónicas, sino que indaga profundamente en una transición que es ‘desgajada’ y, hasta cierto punto ‘beligerante’” (230).⁵² Lo que no toma en cuenta Ricci en este contexto es que el pensamiento fronterizo, no puede ser nunca ‘confortable’ porque implica, como afirma Anzaldúa, “a massive uprooting of dualistic thinking in the individual [...] to show in the flesh and through the images how duality is transcended” (Anzaldúa, *Borderlands* 78-80). La hibridez cultural no siempre es una experiencia cómoda porque implica enfrentar conflictos internos y externos y, por lo tanto, resulta un proceso complejo, si no también problemático. Es decir, lo híbrido y fronterizo no ocultan las condiciones de dominación y asimetrías que ocurren

⁵¹“Al cap i a la fi, ningú té dret a preguntar-te: i tu com et sents, més català o més marroquí?” (*Jo també sóc catalana* 92).

⁵² Ricci hace uso de estas palabras haciendo referencia al artículo de Antonio Cornejo Polar “Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas”. En este breve ensayo, Cornejo Polar argumenta que las nociones de mestizaje e hibridez, no pueden ni deben entenderse como procesos en los cuales “todo habría quedado armonizado dentro de espacios apacibles y armonizados” (868). Es decir, lo híbrido y fronterizo no ocultan las condiciones de dominación y asimetrías que ocurren cuando se mezclan las culturas dominantes y las subalternas.

cuando se mezclan las culturas dominantes y las subalternas. Asimismo, la renegociación de los conceptos de identidad y de pertenencia también conlleva sentimientos de dislocación y pérdida.

Las secciones “Identitat fronterera” y “De records i absències” son, a mi modo de ver, las que contienen el testimonio más doloroso del proceso de (re)construcción de la identidad que vive El Hachmi, en las cuales la escritora relata dos momentos que son cruciales en este camino: el día que cruza la frontera y deja atrás su vida en el Rif y el día que regresa por primera vez a la casa familiar de los abuelos, siete años después. Aquí, los lazos culturales y lingüísticos están directamente asociados al espacio geográfico que representa Marruecos; la frontera geográfica se cruza con la frontera cronológica en una experiencia sensorial que desafía recuerdos y distancias. El Hachmi recrea con minucioso detalle todos los acontecimientos previos al momento de la partida, que parecen haber quedado inscritos en una dimensión atemporal: “Un día espléndido, en Melilla. . . . Un día espléndido, sí, de los que se recuerdan toda la vida, de los que te vienen a la mente cuando la muerte te pasa por delante. . . . Inconscientes, aún, de la trascendencia de todos nuestros gestos, los detalles de aquellas horas que nos quedarían para siempre grabadas en la memoria, *nuestra verdadera frontera*” (181-183; énfasis añadido).⁵³ En este cruce de fronteras geográficas y cronológicas, El Hachmi refleja una forma única de habitar el tiempo y el espacio; el desplazamiento ha dejado marcas y la escritora se coloca en estos

⁵³ “Un dia esplèndid, a Melilla. . . . Un dia esplèndid, sí, d’aquells que es recorden tota la vida, d’aquells que et vénen al cap quan la morte te passa pel davant [...] Inconscients, encara, de la trascència de tots els

nostres gestos, dels detalls d’aquelles hores que ens quedarien per sempre gravades a la memòria, la nosta veritable frontera” (*Jo també sóc catalana* 181-183).

intersticios para entender los cambios que han ocurrido. Estos sentimientos encontrados la llevarán a definir una pertenencia transnacional entre Marruecos y Cataluña.

Sin embargo, la emoción del regreso, “[el] paisaje yermo, el horizonte infinito, volvía a ti después de tanto tiempo (71),⁵⁴ se transforma en confusión: no reconocer a los primos, las dificultades para adaptarse a las dinámicas familiares, no poder expresarse en amazigh como lo hacía antes, las miradas recelosas de los vecinos que la ven a ella y a sus hermanos como turistas: “Explica que ya tú no eres tú y que nunca más serás la misma, que ya no eres de ellos, que cada vez lo serás menos” (192).⁵⁵ A medida que El Hachmi se acerca a concluir su autobiografía, la narración íntima de estas experiencias pone de relieve los conflictos de El Hachmi, quien se debate entre tradición y modernidad y entre códigos de distintas culturas. En este punto, como señala Pomar-Amer, la narración despliega “a complex play of mirrors in which recognition and misrecognition take place” (291). En efecto, la narración articula una red de semejanzas y diferencias que hacen visible la porosidad de las fronteras geográficas y culturales, mientras el discurso de la escritora se encamina a aceptar la imposibilidad de una subjetividad única y sin contradicciones, reconociendo las aportaciones tanto de la cultura amazigh como la catalana en la formación de su identidad cultural híbrida y una subjetividad que se manifiesta a través de las complejas relaciones entre múltiples discursos: inmigración, sexualidad, feminismo y etnicidad.

⁵⁴ “Paisatge erm, horitzó infinit, tornava a tu després de tant temps” (*Jo també sóc catalana* 71).

⁵⁵ “Explica que tu ja no ets tu i que mai més seràs la mateixa, que ja no ets d’ells, que cada vegada ho seràs menys” (*Jo també sóc catalana* 192).

Si para Anzaldúa la frontera entre México y Estados Unidos es una herida abierta, “where the Third World grates against the first and bleeds”, (*Borderlands* 3), para El Hachmi, la frontera geopolítica es una herida inscrita en su cuerpo con una doble cicatriz. En la última parte de *Jo també sóc catalana*, la escritora recuerda un episodio de la infancia, cuando el abuelo, accidentalmente, le causó una herida en la frente. Así, la palabra catalana “front” (frente) y la palabra castellana “frontera” registran un doble duelo.⁵⁶ La marca visible que El Hachmi tiene en la frente evoca añoranzas y la reconecta con el pasado. Luego está la segunda cicatriz, más profunda: “Aquel corte en la frente va a convertirse en la cicatriz externa, pero lo que nadie sabe y lo que nadie explica es la herida interna que va a suponer aquel primer viaje, aquel que era en realidad el último viaje siendo aun los que éramos, los que no volveríamos a ser nunca más” (191).⁵⁷ Estas memorias la llevan a reconocer la tangibilidad de la frontera en la que vive, una frontera cuya presencia es explícita y constante en su proyecto literario. A lo largo de las cinco secciones temáticas, la escritora ha venido madurando el “pensament de frontera” que ha anunciado en el prólogo, a través de una narrativa fronteriza que refleja el complejo proceso de negociación entre múltiples marcos de referencia contradictorios, así como la asimetría de poderes que entran en juego en la composición de las fronteras, un

⁵⁶ Pomar Amer señala que la cicatriz del pasado refleja en el presente la grieta que marca la frontera cronológica: “This argument is reinforced by paying attention to the formal aspects of the words in Catalan since ‘front’ (forehead) and ‘frontera’ (border) have a common etymological origin” (304).

⁵⁷ “Aquell tall al front va a esdevenir la cicatriu externa, però el que ningú sap i el que ningú explica és la ferida interna que va a suposar aquell primer viatge, aquell que era en realitat l’últim viatge sent encara els que érem, els que no tornariem a ser mai més” (*Jo també sóc catalana*191).

pensamiento fronterizo que ha plasmado en su producción discursiva que es la autobiografía.

5. A modo de cierre

La tensión constante entre las identidades individuales y colectivas y la dificultad que enfrenta un sujeto para hacer valer su propia historia es universal. *Jo també sóc catalana* coloca al lector ante la responsabilidad de descubrir que la historia de los inmigrantes no se encuentra solamente en la narrativa de llegada, sino en las negociaciones diarias sobre el cruce de fronteras. Ciertamente, la identidad que emerge como resultado de estas interacciones no puede ser esencialista, como observa Stuart Hall, quien propone pensar acerca de la identidad como algo que se encuentra en proceso, “never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation” (222). En otras palabras, el concepto de identidad no implica un núcleo estable del yo, que se desarrolla de principio a fin, sin cambios, a través de las vicisitudes de la historia de la persona. Por el contrario, Hall advierte que las identidades no se unifican, tienden a estar cada vez más fragmentadas y son de carácter estratégico y posicional: “Identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not ‘who we are’ or ‘where we came from’, so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves” (4). *Jo també sóc catalana* refleja este proceso de búsqueda y formación de la identidad que explica Hall.

El Hachmi rechaza el concepto de identidad como algo hermético y estanco: “Si uno se da cuenta de que por definición la identidad es múltiple, cambiante y compleja, no queda más remedio que redefinir las etiquetas que ya nos vienen dadas” (El Hachmi “Entrevista”

117). La escritora se coloca en la frontera para negociar los valores culturales de socialización e inclusión; ante la imposibilidad de encontrar una definición de sí misma de conformidad con los patrones homogéneos a ambos lados de la frontera, El Hachmi elabora su identidad múltiple y compleja producto de distintas influencias y pertenencias, un proceso que ocurre a través varios ejes: 1) los encuentros y desencuentros tanto con la cultura de origen como con la cultura del país de acogida; 2) la adopción de la lengua catalana como medio de expresión artística; 3) la articulación de formas alternativas de resistir a los imperativos de las ideologías dominantes y; 4) la capacidad individual de negociación que desarrolla a través de prácticas cotidianas, todo esto da como resultado una identidad híbrida y fronteriza, posicional y estratégica, en la cual participan tanto la dimensión amazigh como la catalana.

Este proceso, afirma El Hachmi, es como “recomponer un espejo roto, el del mundo de dónde venimos para reconstruirlo, añico a añico, y convertirlo en uno nuevo que refleje aquello que nosotros hemos decidido ser” (“El inherente” 157). La escritora rompe con la noción de dos bloques culturales monolíticos que se encuentran, demostrando que ambos deben convivir con las mismas preocupaciones: el deterioro y la pérdida de los valores culturales y la inevitabilidad de la hibridez multicultural.

Así, la carta que El Hachmi leyó ante la audiencia en el Fórum Universal de las Culturas, a la cual hacíamos referencia al comienzo de este ensayo, termina con estas palabras:

Aprenderás a vivir, finalmente, en la frontera de estos dos mundos, un lugar que puede ser división, pero que también es acercamiento, punto de encuentro. Un buen día te sentirás afortunado por disfrutar de esta frontera, te descubrirás a ti mismo

más completo, más híbrido, más inmenso que cualquier otra persona. (“Carta d’un immigrant”)⁵⁸

Tal como lo anuncia en este texto de 2004, la narrativa de El Hachmi invita a explorar las fronteras como lugar de contradicciones, abierto a la hibridez cultural, visión de una nueva conciencia, espacio en el cual se pueden articular múltiples identidades, orígenes y pertenencias. A través de una política de deslinde crítico, inmersa en una práctica de autocreación que no está sujeta a los límites de la geografía, la historia y la cultura, El Hachmi utiliza al Otro que la ve y la lee, el europeo, como punto de partida para elaborar una narrativa diferente, una que surge de la praxis de la condición humana.

⁵⁸ “Aprendràs a viure, finalment, a la frontera d’aquests dos móns, un lloc que pot ser divisió, però que també és encontre, punt de trobada. Un bon dia et creuràs afortunat de gaudir d’aquesta frontera, et descobriràs a tu mateix més complet, més híbrid, més immens que qualsevol altra persona” (Carta d’un immigrant 2004) <http://canbades.blogspot.com/2006/10/carta-dun-immigrant.html>

Wild tongues can't be tamed, they can only be cut out. . . . I will no longer be made to feel ashamed of existing. I will have my voice.

I will overcome the tradition of silence.

— Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*.

SEGUNDA PARTE

Territorios subjetivos: los *Bildugsroman* de Sandra Cisneros

(*La casa en Mango Street*) y Najat El Hachmi (*El último patriarca*).

En la cita de Anzaldúa que he colocado en el epígrafe se percibe la violencia que subyace a cualquier intento por controlar las voces subversivas, por amansar las ‘lenguas salvajes’, como las define Anzaldúa. Pero además, el pasaje revela la imposibilidad última de este hecho. Tal como lo expresa en *Borderlands*, la única forma de reprimir los discursos disidentes es a través del silenciamiento y aquí Anzaldúa enfatiza la resistencia, la autoafirmación y la determinación de los sujetos en la tarea de superar la “tradición del silencio”, subrayando efectivamente la esperanza que habita en los intersticios de las narrativas. Al mismo tiempo que desdibuja las fronteras entre los géneros y desmantela la división que tradicionalmente se ha establecido entre la ficción, la teoría literaria y la historia, el texto de Anzaldúa resalta las conexiones entre lo individual y lo colectivo; además, invita a cuestionar herencias patriarcales y señala la importancia de narrar la *historia* personal. Asimismo, subraya la centralidad de los intersticios, las intersecciones y las ambigüedades, de forma que sus obras aportan un mensaje de esperanza.¹

¹ Más adelante en este ensayo, hago referencia a la noción de patriarcado y cito las siguientes definiciones: 1) Sylvia Walby: “A system of social structures and practices in which men dominate, oppress and exploit women”. Walby además distingue entre formas de patriarcado y grados de patriarcado. Asimismo, desarticula la idea monolítica del poder identificando seis estructuras patriarcales: “mode of production, paid work, the state, male violence, sexuality, culture” (Sylvia Walby, *Theorizing Patriarchy*. Blackwell, 1990, pág. 20, cit.

La cita que hago de Anzaldúa es también el punto de partida para entablar un diálogo entre las novelas *La casa en Mango Street* de Sandra Cisneros y *El último patriarca* de Najat El Hachmi, textos pertenecientes a distintos contextos geopolíticos, culturales y fronterizos. En este sentido, mi análisis comienza por franquear la frontera de la diferencia entre mujeres chicanas y marroquí-catalanas, así como la frontera de las diferencias entre ambas literaturas. Las escritoras de las cuales me ocupó en este trabajo se desenvuelven en múltiples contextos sociales y en comunidades culturales valoradas de forma asimétrica, una realidad que les exige articular experiencias contradictorias en sus escritos. Ambas crean espacios de resistencia que emergen de los márgenes a través de estrategias discursivas fundadas en la especificidad y la diferencia, “moving through different, albeit related, landscapes of transnational female struggle” (Mohanty 12).² Para Cisneros y El

en Judith M. Bennett; 56) Allan Johnson: “Patriarchy is *not* simply another way of saying ‘men.’ Patriarchy is a kind of society, and a society is more than a collection of people. As such ‘patriarchy’ doesn’t refer to me or any other men or collection of men, but to a kind of society in which men *and* women participate. . . . What is patriarchy? A society is patriarchal to the degree that it promotes male privilege by being male dominated, male identified, and male centered.” Más adelante, Johnson advierte que “Privilege refers to any unearned advantage that is available to members of a social category while being systematically denied to others”. Allan G. Johnson, *The Gender Knot: Unravelling Our Patriarchal Legacy*.

² Los conceptos de “feminismo de las mujeres de color” y “feminismo del tercer mundo” surgen a mediados de los años ochenta para proponer una visión más expansiva e inclusiva de la práctica feminista que tenga en cuenta los contextos socioculturales e históricos. La diferencia analítica, observa Mohanty está en “the contrast between singular focus on gender as a basis for sexual rights and a focus on gender in relation to race and/or class as part of a broader liberation struggle” (54). En este sentido, la práctica feminista literaria, crítica y teórica de las chicanas ha realizado importantes aportes en los cuales me apoyo para este trabajo. El “feminismo del tercer mundo” tiene en cuenta las experiencias de vida de las mujeres, “whose daily existence confronts institutionalized racism, class exploitation, sexism, and homophobia” (Mohanty 46). Ahora bien, Mohanty utiliza el término “Third World Feminism” aun cuando advierte que términos como “tercer mundo” y “primer mundo” resultan problemáticos porque simplifican las similitudes entre naciones además de que implícitamente podrían reforzar ciertas jerarquías existentes. Admite que es la terminología que se encuentra disponible y utiliza las comillas como cuestionamiento a dicha designación: “I use the term “Third World” to designate geographical locations and sociohistorical conjunctures. It thus incorporates so-called minority peoples or People of Color in the United States” (44).

Hachmi, la práctica de la escritura no se circunscribe al ámbito de lo ficticio, es decir, a contar una historia producto de la imaginación, sino que ambas insertan su propia *autohistoria* en el amplio marco de nuestras sociedades polifónicas y entrelazadas, para crear imágenes que reflejan las realidades de un mundo multicultural en el cual las relaciones sociales están constantemente en estado de renegociación.

Najat El Hachmi ha participado activamente en defensa del nacionalismo amazigh en Cataluña trabajando tanto en el Congreso Mundial Amazigh y en asociaciones locales como la Associació Cultural dels Drets del Poble Amazigh a Catalunya. Al hablar de las razones por las cuales escribió *Jo també sóc catalana*, El Hachmi expresamente se dirige “A los que se llenan la boca con la inmigración y sólo han visto al inmigrante de lejos” (Nuria Navarro, “Entrevista. Najat El Hachmi”). No obstante la conflictiva relación entre los nacionalismos identitarios marroquí y amazigh no ha sido expresamente desarrollada en su trabajo literario. Por otra parte, el hecho de haber crecido en una familia de inmigrantes mexicanos de clase trabajadora, influyó en el desarrollo de la conciencia social de Sandra Cisneros. La escritora ha formado parte del Movimiento Artístico Chicano, así como también se ha involucrado en proyectos creativos que reflejan la experiencia de la mujer chicana como por ejemplo, su participación en la organización no gubernamental Women Make Movies en defensa de la representación multiétnica de la mujer en la industria fílmica. Cisneros es fundadora del seminario de estudios Macondo Workshop en San Antonio, Texas “a gathering for writers working on geographic, cultural, social and spiritual borders with a sense of global community” (Rivera 90). Asimismo, en honor a sus padres, Cisneros ha creado becas para escritores de la región fronteriza (Elvira Cordero Cisneros Award y Alfredo Cisneros del Moral Foundation).

Hago referencia a la noción de frontera que desarrolla Anzaldúa en el Prólogo de *Borderlands*, para introducir la orientación de este trabajo:

The psychological borderlands, the sexual borderlands and the spiritual borderlands are not particular to the Southwest. In fact, the Borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy. (3)

Como vemos, Anzaldúa enfatiza la diversidad de las fronteras y sus múltiples localizaciones. Al emplear la frase “zona fronteriza” en lugar de “la frontera” en singular, sugiere la ambigüedad y la fluidez que trae consigo la connotación de una zona de contacto. De igual forma, en estos textos cada una de las escritoras plasma su propia exploración personal y poética de las fronteras al mismo tiempo que reflejan el imaginario cultural de dos sociedades distintas, ambas en la búsqueda de identidad y representación, abriendo espacios para un nuevo vocabulario mediante el cual nombrar, estudiar y comparar expresiones alternativas de lo que puede ser considerado y entendido como literatura. En este sentido, *La casa en Mango Street* y *El último patriarca* constituyen expresiones narrativas que surgen en los intersticios de los cánones dominantes, historias que reflejan el “pensamiento fronterizo” que formula Mignolo y la “nueva consciencia mestiza” que teoriza Anzaldúa, ambas nociones basadas en la experiencia vivencial de la frontera y la afirmación de nuevas formas de producción de conocimiento. Al asumir que sus lectores saben poco de la historia que necesitan contar, las narrativas de Cisneros y El Hachmi van más allá de ‘contar’ pues pasan a ‘informar’, a la vez que reposicionan a los

sujetos con respecto a la historia y redefinen su propio estatus en la creación y transmisión de conocimiento.

1. El *Bildungsroman* femenino

Explorar las narrativas de Cisneros y El Hachmi me lleva a considerar en primer lugar que estas obras presentan y narran espacios culturales híbridos y complejos. El texto de Cisneros nos presenta a una adolescente chicana que crece en un barrio de clase trabajadora en una ciudad que podría ser Chicago,³ mientras en la novela de El Hachmi tenemos a una joven marroquí-catalana que crece en los suburbios de una ciudad de provincia en Cataluña. Tanto la novela de Cisneros como la de El Hachmi están narradas desde la perspectiva de una adolescente “who must face the confusión that often results from growing up as a minority, both racially and culturally” (SanJuan Pastor 40). Ahora bien, la crítica feminista chicana ha observado que un tema central en los trabajos creativos de las escritoras chicanas es la búsqueda de autoformación y autoconocimiento: “coming to terms with multiple social and cultural forces, external as well as internal, that infringe upon the path toward female individuation and an understanding of the individual self” (Eysturoy 3).⁴ Por esta razón, señala Eysturoy, la mayoría de las novelas de escritoras chicanas se acomodan al género del *Bildungsroman*, al presentar el proceso individual de

³ En el texto nunca se menciona el nombre de la ciudad. La novela transcurre en el contexto del espacio urbano de un barrio étnico en Estados Unidos. No obstante, la asociación con Chicago viene dada por el hecho de que la autora es originaria de esa ciudad.

⁴ Véanse al respecto los trabajos de Yolanda Melgar Pernías, *Los Bildungsroman femeninos de Carmen Boullosa y Sandra Cisneros*; Erlinda González-Berry y Diana Tey-Rebolledo, “Growing up Chicano: Tomás Rivera and Sandra Cisneros”; Annie Eysturoy, *Daughters of Self-Creation*; Norma Klahn “Literary (Re)Mappings: Autobiographical (Dis)Placements by Chicana Writers”; Aída Hurtado, “Sitios y Lenguas: Chicana Theorize Feminism”; Norma Alarcón, “Anzaldúa’s *Frontera*: Inscribing Gynetics”; Sonia Saldívar-Hull, *Feminism on the Border*.

la mujer chicana “in her struggle for a self-defined identity” (11).⁵ Además, Eysturoy ve en el *Bildungsroman* de las escritoras chicanas un espacio literario de auto-representación que se distingue del discurso de las escritoras angloamericanas y de los escritores chicanos debido a los marcadores de género, etnicidad y de clase social.

Al respecto, la crítica parte del concepto de *Bildungsroman* como una categoría maleable, que puede ser usada productivamente en diferentes períodos históricos y contextos culturales para acoger la experiencia de las mujeres y de otras minorías. De hecho, tanto la novela de Cisneros como la de El Hachmi han sido estudiadas como versiones no tradicionales de *Bildungsroman*,⁶ pues las protagonistas subvierten las fronteras tradicionales del poder patriarcal, ejerciendo y controlando su propia representación en lugar de ser representadas pasivamente. En este acto de reescritura, las novelas de Cisneros y El Hachmi modifican y se desvían temáticamente de la tradicional

⁵ El *Bildungsroman* surgió en el contexto social e intelectual particular de la Alemania del siglo XVIII y se ha definido tradicionalmente como una novela autobiográfica de formación, que retrata el desarrollo de un joven desde la inocencia y la ignorancia hasta la madurez y el conocimiento. El *Bildungsroman* es una forma narrativa que se distingue por su temática. Lo que caracteriza al *Bildungsroman* es la perspectiva particular del protagonista, su desarrollo interno, y no una estructura identificable. El concepto unificador del *Bildungsroman* es la atención particular que este género presta al crecimiento y desarrollo de el/la protagonista el cual ocurre a partir de la interacción entre el/la protagonista y el mundo. Es la respuesta de el/la protagonista a su entorno particular, la interacción entre las fuerzas sociales y psicológicas, lo que determina la dirección de cada proceso individual de autoformación.

⁶ La apropiación y transformación del *Bildungsroman* en las narrativas de inmigración ha sido señalada por Cristián Ricci, quien ha denominado “Generación del 92” al grupo de autores hispano-marroquíes contemporáneos como Najat El Hachmi, cuyas narraciones reflejan la construcción de identidades entre culturas. Según observa Ricci, estas narraciones constituyen una modalidad de *Bildungsroman*, ya que la escritura ayuda a los protagonistas “a cerrar los ciclos de aprendizaje” al mismo tiempo que les permite “entender el entramado cultural en el que viven y afianzar su identidad como miembros de la comunidad multicultural a la que pertenecen” (*Hay* 218).⁶ Cabe señalar que en la literatura peninsular, la tradición autobiográfica de autores periféricos/subalternos es bastante reciente, como observa Marco Kunz, quien en 2002 vislumbraba para las siguientes décadas el surgimiento de “el *Bildungsroman* inmigrante de España”, esto es, textos que expusieran “los problemas de choque de culturas, identidad étnica, transculturación, etc., que ocupan una posición central en muchas obras francesas y norteamericanas” (“La inmigración en la literatura española contemporánea” 136).

novela de formación masculina, toda vez que las escritoras narran las experiencias de las protagonistas, “depicting the female journey out of the cramped confines of patriarchal spaces” (Eysturoy 21). No obstante lo anterior, vale la pena acotar que mi trabajo no considera las novelas de Cisneros y El Hachmi como representativas de la novela de formación femenina chicana e hispano-marroquí, respectivamente, ya que la posicionalidad⁷ de cada escritora comportará preocupaciones distintas y la implementación de estrategias particulares en la representación del proceso de desarrollo femenino con el fin de acoger experiencias dispares, de modo que, como observa Lázzaro Weis, las escritoras crean continuamente la forma y la adaptan a sus objetivos que, la mayoría de las veces, rebasan la función literaria.⁸

Carol Lazzaro-Weis señala que la rúbrica del *Bildungsroman* ha ganado vigencia teórica entre la crítica feminista, “based on the belief in the possibility and necessity of the representation in writing of women's experience and with the goal of finding a new definition of female identity” (19). Desde esta perspectiva, la apropiación y redefinición de este género literario revela una conciencia crítica de la posición subordinada de la mujer, lo cual implica la inclusión del género sexual como categoría de análisis. Sin embargo, es necesario aclarar que en el marco teórico feminista de las críticas chicanas y del feminismo

⁷ En el marco de este trabajo utilizo la noción de posicionalidad de acuerdo con la definición que proporciona Yolanda Melgar-Pernías: “Posicionalidad (*posicionality*) implica la comprensión de *sujeto* como ente que, inserto en unas configuraciones socioculturales, históricas, políticas e ideológicas determinadas, se rearticula de manera constante a través de la práctica de la reflexión y la recuperación continua de la experiencia personal” (22; énfasis en el original).

⁸ Lázzaro-Weis advierte que es imposible hablar de un único *Bildungsroman* femenino: “since the questions surrounding the relationship between experience, subjectivity, and social structures are far from being resolved” (34). Véase “The Female ‘*Bildungsroman*’: Calling It into Question”.

de las mujeres del tercer mundo que utilizo en este estudio, el concepto de sujeto femenino no está basado en una identidad femenina esencial sino en la diversidad de contextos sociohistóricos y experiencias de marginación y exclusión derivadas de las estructuras hegemónicas de poder a las cuales deben hacer frente las mujeres en sus vidas cotidianas. Así pues, según afirma Teresa De Lauretis, la configuración del sujeto femenino necesariamente debe tomar en cuenta experiencias dispares entre las mujeres. El potencial descriptivo de la diferencia de género no puede considerarse como el parámetro explicativo por excelencia:

A subject constituted in gender, to be sure, though not by sexual differences alone, but rather across languages and cultural representations; a subject engendered in the experience of race and class, as well as sexual relations, a subject therefore, not unified but rather multiple, and not so much divided as contradicted. (2)⁹

El *Bildungsroman* resulta asimismo una categoría productiva para narrar las experiencias de inmigración al representar una serie de posibles cambios de identidad que se producen en relación con la experiencia migratoria, tanto a nivel individual como a nivel de la comunidad. En *Unsettling the Bildungsroman*, Stella Bolaki señala que la novela de formación en clave femenina favorece la creación de un espacio textual híbrido en el cual se reformulan y multiplican los sitios de tensión entre el deseo individual y las demandas de socialización. Añade Bolaki que estos textos dramatizan los constantes cruces fronterizos de las protagonistas y las negociaciones de pertenencia a distintas esferas: “In

⁹ Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, pág. 2.

doing so, they transcend unnatural boundaries that present developmental narratives predicated on individualism and community as mutually exclusive. Such gestures are productive and ultimately political” (94).¹⁰ En este sentido, la relevancia de explorar el *Bildungsroman* para el análisis de los textos de Cisneros y El Hachmi radica en el hecho de que este género se caracteriza por exponer las tensiones, contradicciones y dificultades que conlleva vincular los problemas de la subjetividad y la representación crítica de las estructuras sociales y políticas. En cada una de estas dos novelas, la narradora/protagonista es un ser consciente que, mediante el acto de cuestionar e interpretar su contexto sociocultural, adquiere una nueva comprensión de sí misma y de su posición en el mundo. En ambos textos, la protagonista/narradora es la agente de su propia historia, quien asume la autoridad narrativa con respecto a los aspectos de su vida y sus experiencias que son significativos para su propio proceso de formación. En ambas novelas, los lectores son testigos de los cambios que ocurren en las protagonistas cuando reflexionan acerca de las contradicciones del entorno en el que viven y que contribuyen a su posición subordinada.

La casa en Mango Street y *El último patriarca* tienen que ver con el lenguaje, los discursos marginales, la hibridez cultural y la relación entre culturas minoritarias y hegemónicas. En este sentido, diversos estudios sobre el *Bildungsroman* resaltan las nuevas

¹⁰ Bolaki estudia los textos de Sandra Cisneros (*La casa en Mango Street*), Jamaica Kincaid (*At the Bottom of the River*), Maxine Hong Kingston (*The Woman Warrior*) y Audre Lorde (*Zami: A New Spelling of My Name*). La autora afirma que la selección de estos textos en particular obedece al hecho de que representan un conjunto de múltiples formas de opresión para sus protagonistas, como mujeres y miembros de una minoría étnica o de otros grupos marginales. Al mismo tiempo, se posicionan en contra de tradiciones patriarcales y racistas pero también desafían los preceptos de una idea homogeneizante de hermandad femenina: “Kincaid writes against a neo/colonial paradigm that brings the Caribbean together with England and America; Cisneros and Kingston against the patriarchal characteristics of their communities and the racism of the mainstream society and Lorde against racism and homophobia in America but also against the forms of discrimination coming from white lesbian and other progressive circles of her time” (15).

perspectivas de análisis que ofrece este género, en particular la utilidad que proporciona para la representación de subjetividades étnicas y postcoloniales. Así, Bolaki analiza las narrativas de cuatro escritoras de diferentes orígenes étnicos, entre ellas Sandra Cisneros, a partir del horizonte contextual del *Bildungsroman* y apunta que, desde finales del siglo XX, el interés de las mujeres y otros sujetos marginados por narrar el proceso de autoformación se ha incrementado, un hecho que Bolaki atribuye a cambios sociopolíticos como los movimientos feministas y de los derechos civiles, el multiculturalismo, la descolonización y diversas experiencias de la diáspora (11). En esta misma línea, Bonnie Hoover Braendlin afirma que en la literatura contemporánea norteamericana, el modelo normativo del *Bildungsroman* “is being resuscitated, revived not by males of the dominant culture but by societal outsiders” y sustituido por versiones que exploran “the particular identity and adjustment problems of people whose sex or color renders them unacceptable to the dominant society” (75). También desde un acercamiento postcolonial y feminista, Annie Eysturoy afirma que el *Bildungsroman* de las escritoras chicanas expande las historias de trayectorias de vida femeninas al explorar los efectos que determinados contextos étnicos junto con patrones de privación económica tienen en el proceso de desarrollo de la mujer (134). En este marco, la crítica ha observado que el lugar de enunciación de las escritoras y la intersección de factores como el contexto sociocultural, la afiliación étnica, los acontecimientos vivenciales y la lengua en la cual escriben, inciden en las particularidades del proceso de *Bildung* femenino, uno de formación y (re)formación en el cual la exploración de las protagonistas refleja lo que Chela Sandoval denomina “differential modes of oppositional consciousness” (15), es decir, la habilidad de identificar

la situación de opresión y conscientemente escoger y adoptar las estrategias de resistencia necesarias.

Otro aspecto a tener en cuenta en el examen comparativo de ambas literaturas es que la novela de formación interactúa con otros géneros como la autobiografía, gracias al entrelazamiento de formas narrativas que resulta de la imposibilidad de mantener fronteras genéricas fijas. En este sentido, los textos de Cisneros y El Hachmi se ubican dentro de la categoría que Caren Kaplan denomina “out-law genres”, es decir, formas autobiográficas híbridas que constituyen iniciativas políticas estratégicas de escritoras periféricas y marginales, prácticas culturales que desafían categorizaciones genéricas estables y que incluyen poesía, ensayo, ficción, crónicas y testimonios. Estas narrativas, observa Kaplan, configuran una estrategia de escritura feminista inserta en el marco de las conexiones transnacionales entre mujeres, una literatura de resistencia “[that] renegotiates the relationship between personal identity and the world, between personal and social history” (130). En el caso de las novela de Cisneros y El Hachmi, cabe señalar que las mismas contienen referentes generales y biográficos reales, es decir, existen elementos textuales que tienen un correlato externo, de manera que se encuentran en muchos aspectos cercanas a las autobiografías.¹¹

Siguiendo las líneas de la argumentación anterior, en la próxima sección se exploran los contextos sociohistóricos en los cuales surge la producción literaria de

¹¹ Por ejemplo, la narradora en *L'últim patriarca* relata el momento de su llegada a Cataluña a la edad de ocho años, su aprendizaje de la lengua catalana mediante la lectura del diccionario catalán y el desarrollo de su interés por la literatura, situaciones estas que El Hachmi narra explícitamente en el texto autobiográfico *Jo també sóc catalana*.

Cisneros y El Hachmi para pasar luego al análisis crítico-literario de *La casa en Mango Street* y *El último patriarca*. En este acercamiento comparativo que analiza fronteras, lenguas y culturas, se entiende que las perspectivas de ambas autoras reflejan las condiciones del lugar de enunciación, históricamente materializadas, de personajes inscritos en sociedades y realidades locales concretas.¹² Los lugares desde donde piensan, escriben y crean Cisneros y El Hachmi son diferentes, de modo que me interesa destacar las posiciones diferenciadas de ambas escritoras en sus contextos y lo distintivo de cada proyecto narrativo, aun cuando mi contribución profundiza en las conexiones, confluencias, diálogos y alianzas que visualizo en las obras objeto de estudio, teniendo en cuenta las realidades socio-históricas que unen a las escritoras en cuestiones literarias y políticas. Para ambas escritoras el campo literario les sirve para disentir del tratamiento que los temas que son centrales en sus textos habían recibido hasta el momento en el cual ellas empiezan a publicar.

Mi análisis de las novelas de Cisneros y El Hachmi explora en qué medida las construcciones sociales de género sexual, etnicidad y clase social determinan sistemas de dominación y exclusión y cómo estas construcciones constituyen fronteras. Con tal propósito estudio el entorno social y cultural que afecta el proceso de formación y

¹² Según explica Armando Gnisci, el lugar desde el cual el intelectual habla, la ubicación o posicionamiento se refiere a “el sitio desde el que se habla, las experiencias, la historia, la procedencia geográfica, y también la actitud, la lengua, la orientación política. Cualquier persona, al decir una cosa, habla desde su punto de vista y desde su interés, desde su propia *location* que, inevitablemente, se refleja en lo que dice y escribe. La conciencia de ello, en lugar de ser vista como una desventaja, como la imposibilidad de ser objetivos y universales, es reivindicada como positiva por los críticos poscoloniales, que insisten en la necesidad de deconstruir el discurso crítico y de explicitar los presupuestos y las tendencias del que habla” (Cit. en Álvarez-Méndez 31; énfasis en el original).

maduración de las protagonistas. Específicamente, mi exploración se centra en el lenguaje, la movilidad y el hogar, estructuras tradicionalmente controladas por ideologías patriarcales, que las protagonistas problematizan y subvierten. En tal sentido, la discusión de los diferentes temas que conforman este ensayo se ha construido sobre el análisis entrelazado de las obras de ambas autoras. Con esto en mente, mi lectura de *La casa en Mango Street* y *El último patriarca* examina el rol que tiene el género sexual, como estructura que subyace al orden patriarcal, en la configuración de fronteras simbólicas y culturales. Se trata, en definitiva, de obtener una comprensión más profunda del funcionamiento de las relaciones de poder y una visión más amplia de las fronteras que funcionan en distintas prácticas discursivas y los efectos materiales que estas tienen en la vida de las mujeres. Considero que la literatura que escriben autoras fronterizas y periféricas como Cisneros y El Hachmi, puede ser también una estrategia de intervención feminista para desvelar y reformular ideologías y prácticas excluyentes en nuestra sociedad globalizada y multicultural, en la cual persisten situaciones de discriminación y dominación.

2. Contexto sociohistórico

Es conveniente recordar aquí que el texto literario tiene su origen en momentos históricos particulares. En lo que respecta a la literatura chicana, esta tiene sus antecedentes a finales del siglo XIX, cuando los mexicano-norteamericanos comenzaron a proyectar para sí mismos una interpretación positiva, aunque también crítica, de su experiencia bilingüe y bicultural, como medida de resistencia contra la dominación económica y la

hegemonía ideológica angloamericana.¹³ De este modo, observan Calderón y Saldívar, las expresiones artísticas y culturales de los chicanos constituyeron “highly conscious, imaginative acts of resistance that redefined the border” (5). Como resultado de la reevaluación del paradigma de la frontera, más allá de su emplazamiento topográfico, los trabajos literarios de los chicanos pusieron en primer plano temas sociopolíticos firmemente arraigados en la comunidad.¹⁴ Un poco más adelante, a partir del Movimiento Chicano por los Derechos Civiles a finales de los años sesenta, aparecen los Estudios Chicanos como disciplina de estudio en varias universidades: “an entire generation identifying as Chicanos would produce a body of writing that would speak to our lives on the border, where we existed between Mexican and American, between rich and poor, and between the United States and Mexico” (Saldívar-Hull 11). En estos movimientos

¹³ Se entiende por chicanos/chicanas a la comunidad mexicana quienes pasan a ser mexicano-americanos luego de la anexión territorial a raíz del Tratado de Guadalupe Hidalgo y también de Texas, ocurrida con anterioridad. No obstante, el uso del concepto es amplio y complejo. En el caso de los Estudios Chicanos y fronterizos, el concepto con frecuencia hace referencia a una frontera metafórica que los chicanos han internalizado debido a sus orígenes culturales en México y a su afiliación territorial en los Estados Unidos. Ahora bien, algunos críticos literarios, como Juan Bruce-Nova, se remontan a la época de la conquista española, afirmando que los relatos de los chicanos se fundamentan en las crónicas y en las historias de los primeros colonizadores. Para Bruce-Novoa, un ejemplo de esto viene a ser *Naufragios*, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1542). Bruce Novoa afirma que Cabeza de Vaca fue el primer chicano y señala que: “Los iniciados en la cultura chicana reconocerán ya la similitud con [Cabeza de Vaca]. Tan múltiples resultan las asociaciones que deslumbran: el salir del país natal en busca de riqueza en un territorio desconocido salvo a través de las leyendas hiperbólicas; el desengaño de la realidad difícil y aun humillante al llegar; la pérdida del contexto cultural original a cambio del nuevo, hostil, enajenante, capaz de reducir al emigrante a la esclavitud; el aprendizaje lento en que, a través de duras penas y la mimesis, el emigrante comienza a mejorar su posición entre los nativos hasta dejar de ser un mero criado para pasar a rendir servicios que le permiten más movilidad” (citado en David Johnson y Scott Michaelsen en “Border Secrets: An Introduction” 34).

¹⁴ Manuel Martín-Rodríguez ha comparado la literatura producida por los chicanos en Estados Unidos y los inmigrantes magrebíes en España. En el ensayo “Aztlán y Al-Áandalus”, Martín-Rodríguez observa que ambas literaturas abordan, cada una a su manera, “la idea de la migración como un retorno a un espacio geográfico y cultural que no es del todo ajeno” (31). El espacio de la frontera geopolítica proporciona, en el imaginario colectivo de los grupos inmigrantes “un referente histórico y mítico que sirve como legitimación de la experiencia diaspórica” (31).

progresistas, añade Saldívar-Hull, también participaron las mujeres chicanas con la expectativa de que se abordaran temas de género en la agenda política.¹⁵

Sin embargo, como observa Hurtado, el movimiento resultó ser un proyecto masculinista que no se preocupó por tomar en cuenta las categorías de género y sexualidad en el discurso de oposición. El feminismo de las chicanas, señala Hurtado, surge a partir de actos disruptivos, especialmente dentro del Movimiento Chicano “to create spaces of resistance to patriarchy in general and patriarchy in their own ethnic/racial groups (“Sitios” 135).¹⁶ Aunado a esto, la crítica feminista chicana ha problematizado la tendencia homogeneizadora de las teorías feministas anglocentristas según las cuales el concepto central del pensamiento feminista es la diferencia de género (Alarcón “Theoretical” 34). Las chicanas, afirma Saldívar-Hull, son mujeres “[w]ith a specific history under racial, sexual and class exploitation, further problematizing the feminist discussion by adding the complications of race and ethnicity” (36). Dentro de este contexto sociohistórico, las chicanas no sólo han enfrentado discriminación, sino también el silenciamiento de sus voces. Como resultado, la producción literaria y crítica de las chicanas refleja estas

¹⁵ Según observa Deborah Madsen, “The canon of Chicano literature was self-consciously created in the 1970s by a group of writers who wanted to create a cultural branch of the Chicano civil rights struggle. That struggle was rooted in the activism of agricultural workers and so the newly-created canon reflected the values of politicized Chicano masculinity” (“Counter-discursive Strategies” 68).

¹⁶ En *Life in Search of Readers: Reading (in) Chicano*, Martín-Rodríguez observa que la producción literaria de las mujeres chicanas no es un fenómeno reciente y cita los trabajos de María Amparo Ruiz de Burton (*Who Would Have Thought It?*, 1872; *The Squatter and The Don*, 1885) y Cleofas Jaramillo (*Romance of a Little Village Girl*, 1930), como los más antiguos textos literarios publicados por mexicanas-norteamericanas. Véase Manuel Martín Rodríguez, *Life in Search of Readers: Reading (in) Chicano/ Literature*, pág.67-68.

particulares condiciones, es decir, la interconexión de diversos sistemas de opresión en los discursos sobre identidad y ciudadanía.

El feminismo de las chicanas emergió en un contexto social particular favorable para la articulación del “pensamiento fronterizo feminista”, según observa Ruiz Aho (351), una noción basada en las múltiples realidades sociales y culturales que viven las chicanas y que les permite cambiar de perspectiva, “to develop context-dependent tactics for successful coping in the absence of social, institutional and cultural inclusion” (352). De modo tal que, desde los años ochenta, los trabajos intelectuales y creativos de las chicanas vienen documentando las condiciones materiales históricas y sociopolíticas que determinan la vida de las mujeres de la comunidad. Al mismo tiempo, añade Ruiz-Aho, la agenda feminista de las chicanas propicia alianzas con los movimientos progresistas de las feministas de color y con el feminismo del tercer mundo. En este sentido, argumento que el extenso corpus teórico, crítico y literario que han desarrollado las feministas chicanas propicia la articulación de trabajos interculturales que posibilitan el análisis de formas narrativas cuya configuración material y estética ha sido impactada por condiciones sociohistóricas particulares, poniendo en evidencia sitios de conflicto ideológico y discursivo que las teorías feministas tradicionales pasan por alto.¹⁷

¹⁷ La antología colectiva *This Bridge Calle My Back* publicada en 1981 fue un proyecto organizado por las escritoras chicanas Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga. La crítica en general considera este texto pionero en el campo de los estudios feministas, “a challenge to the Anglo-American subject of feminism capable of spanning borders of nation and ethnicity” (Moraga “Foreword”). La convocatoria de las editoras Anzaldúa y Moraga invitaba a reflexionar sobre las divisiones y conflictos entre movimientos feministas: “We want to express to all women—especially to white middle class women—the experiences which divide us as feminists; we want to examine the incidents of intolerance, prejudice and denial of differences within the feminist movement. We intend to explore the causes, and sources of, and solutions to these divisions. We want to create a definition that expands what “feminist” means to us”. Moraga y Anzaldúa l, “Introduction” pág. xxiii.

La casa en Mango Street narra las experiencias de opresión que derivan de condicionamientos raciales, económicos e ideológicos, a la vez que problematiza “questions of ethnic and gender identity, of power and powerlessness” (Fagan 134).¹⁸ La autora de esta novela, Sandra Cisneros, nació en los Estados Unidos; es hija de madre mexicano-americana y padre mexicano. Durante su infancia y adolescencia, Cisneros realizó frecuentes viajes a México con su familia. Estos viajes de ida y vuelta entre dos países, culturas y lenguas fueron formativos para Cisneros y, en gran medida, están presentes en su escritura. A raíz de ellos, Cisneros toma conciencia de su condición social y posición de clase, sintiéndose una extraña cuando visitaba a su familia en México, mientras que al mismo tiempo no encajaba bien en la sociedad y la cultura angloamericana. Desde mediados de los años ochenta, Cisneros ha venido publicando poemas, relatos, ensayos y novelas escritos en inglés, los cuales reflejan un estrecho vínculo entre la práctica literaria y un fuerte activismo feminista.¹⁹

Por otra parte, no fue sino hasta los años noventa del siglo pasado cuando los estudios fronterizos adquirieron relevancia en la otra frontera de la cual me ocupó en este

¹⁸ *La casa en Mango Street* fue publicada en 1984 por la editorial Arte Público en la sección de lecturas para jóvenes; actualmente, el texto se estudia en los cursos de literatura en instituciones de enseñanza superior. La novela de Cisneros ganó el premio American Book Award en 1985 y es probablemente la más conocida de las novelas escritas por una autora chicana. Tras una disputa legal por los derechos de publicación, la casa editorial Random House publicó la segunda edición de la novela de Cisneros en 1991. A partir de entonces, la novela alcanzó un público lector mucho más amplio. La novela lleva vendidos más de dos millones de ejemplares en cincuenta y seis ediciones y ha sido traducida a once idiomas.

¹⁹ Hasta el presente, Cisneros ha publicado las siguientes novelas y cuentos: *The House on Mango Street* (novela; 1984), *Woman Hollering Creek and Other Stories* (colección de cuentos; 1991) y *Caramelo, or, Puro Cuento* (novela; 2002), junto con los siguientes textos de poesía: *Hairs=Pelitos* (1994), *Bad Boys* (1980), *My Wicked, Wicked Ways* (1987), *Loose Woman: Poems* (1994), *Have You Seen Marie? Fable for Grown-Ups* (2012) y la colección de ensayos personales en el libro *A House of My Own: Stories from My Life* (2015).

trabajo, la que separa la península ibérica del Norte de África. En España, el interés por observar y estudiar la complejidad de los fenómenos fronterizos y la diversidad de elementos simbólicos y culturales asociados a la noción de frontera surge a raíz del impacto cultural, identitario, socioeconómico y político de los movimientos migratorios que tienen lugar desde finales de los años ochenta del siglo XX, lo que ha dado lugar a un buen número de trabajos críticos y literarios sobre la inmigración y la importancia de esta nueva realidad en el imaginario nacional y cultural de los españoles.²⁰ Aunado al incremento de inmigrantes que provienen del Norte de África y los cambios demográficos a consecuencia de este hecho, también hay que tomar en cuenta los efectos de la globalización, junto con los cambios sociales y económicos ocurridos luego del ingreso de España en la Unión Europea. Ciertamente es que la idea de un espacio nacional fijo e impenetrable con fronteras celosamente vigiladas ya no es compatible con el espacio transnacional, fluido, poroso y multifacético que supone formar parte del Acuerdo de Schengen, el cual suprime las fronteras internas entre los países europeos que participan en dicho convenio, entre ellos, España. No obstante, observamos un fenómeno paradójico: mientras se abren las fronteras económicas, las geográficas y civiles se cierran para los inmigrantes.

²⁰ Un hecho que demuestra el creciente interés en los estudios literarios transnacionales es la Conferencia Bienal de Literatura Chicana en España que se lleva a cabo desde el año 1998, bajo el auspicio del Instituto Franklin de Investigación en Estudios Norteamericanos de la Universidad de Alcalá. En 2017, Jesús Rosales y Vanessa Fonseca editaron el libro *Spanish Perspectives on Chicano Literature: Literary and Cultural Essays*, el cual recoge 10 ensayos que fueron presentados en las conferencias realizadas entre 1998 y 2016. La revista del Instituto Franklin, *Revista Camino Real*, ha publicado ensayos literarios y obras de autores y críticos chicanos desde 2009, año de su fundación. Además, el Instituto Franklin, en el marco de la *Colección Camino Real*, ha traducido y publicado varios textos chicanos, entre ellos *El olvidado pueblo de Simons* de Alejandro Morales (*The Brick People*, 2009), y *Así habló Penélope* de Tino Villanueva (*So Spoke Penelope*, 2013). Véase Frederick Adama y Vanessa Fonseca, "Introduction" en *Spanish Perspectives on Chicano Literature Literary and Cultural Essays*.

Estos cambios en el panorama social y político también han ocasionado cambios y cuestionamientos en torno a la percepción cultural de una identidad estable y homogénea, un hecho que se refleja en las narrativas contemporáneas. Ciertamente es que el intercambio cultural y lingüístico entre españoles y marroquíes es de larga data: desde la época de Al-Ándalus hasta el protectorado español en Marruecos su significado sociocultural y político ha sido analizado ampliamente en trabajos como los de Susan Martín-Márquez y Daniela Flessler, específicamente en lo que respecta a las prácticas y discursos nacionalistas que han operado para incorporar o excluir a ciertos grupos.²¹ Por su parte, en *Memories of the Maghreb*, Adolfo Campoy-Cubillo examina la ambivalente relación de España durante y después del proyecto colonizador en Marruecos: de afinidad cultural mientras España estuvo aislada de Europa; de rechazo a las identidades híbridas ahora que España es un Estado miembro de la Unión Europea.²² Como consecuencia, la identidad española moderna y contemporánea parece estar basada en un discurso nacional que pone de relieve las afinidades con otros países europeos más que con comunidades con las que España tiene una historia compartida, como Marruecos.

²¹ Me refiero aquí a las obras *Disorientations* (2008) de Susan Martín-Marquez y *The Return of the Moor* (2007) de Daniela Flessler. El libro de Flessler analiza cómo el legado histórico de más de setecientos años de presencia árabe en la Península Ibérica ha determinado en buena parte los prejuicios actuales hacia los inmigrantes marroquíes. El trabajo de Martín-Márquez se centra en la configuración de las identidades nacionales españolas dada la larga relación entre España y África. Ambas autoras hacen referencia a la autobiografía *Jo també sóc catalana* de Najat el Hachmi.

²² Mientras que durante el régimen de Franco el concepto de la nación española estuvo basado en esquemas rígidos de identidad, el discurso de un Estado plural que reconoce la diversidad lingüística y cultural ha sido adoptado por muchos en la España democrática. No obstante, sostiene Campoy-Cubillo, la postura de España frente al Magreb en el presente sigue siendo crucial en la articulación de las diferentes identidades nacionales. España se ha visto obligada a reconsiderar las identidades nacionales y periféricas a raíz de los cambios demográficos producto de la inmigración, al mismo tiempo que se posiciona como parte de la comunidad transnacional en el proyecto europeo (8-11).

En la actualidad, la crítica también ha observado que la proximidad geográfica y el legado cultural son referentes importantes a la hora de estudiar los encuentros entre españoles y marroquíes.²³ Términos como ‘diversidad cultural’, ‘integración cultural’ e ‘interculturalidad’ se emplean frecuentemente en los medios para promocionar la idea de proximidad entre culturas. Hoy en día, observan Ponzanesi y Merolla, la inmigración no puede ser interpretada de manera reductiva como la experiencia de sujetos desposeídos que se desplazan “toward the wealthier European metropolises as central locations of culture and rationality” (2), toda vez que las diversas áreas de estudio y los trabajos críticos contemporáneos han ido incorporando textos que nos hablan de diversas experiencias de (dis)locación y (des)identificación asociados al traspaso de fronteras materiales y simbólicas, trabajos que evocan “a new global poetics that cuts across literary compartments based on political boundaries” (4).²⁴ Sin duda, el carácter híbrido de la región mediterránea junto con los constantes cruces multidireccionales de ideas, estilos, religiones y creaciones culturales consolidan esta zona fronteriza como un espacio de intercambio y enriquecimiento mutuo.

²³ Martín-Márquez (*Disorientations* 18) y Campoy-Cubillo (*Memories* 9) se han referido a la ‘retórica de la proximidad’ en el discurso colonial español, como una suerte de relación fraternal atípica que justificaba el proyecto colonial en la región. De igual forma, Fernández-Parrilla señala que Marruecos ha estado profundamente ligado, geográfica e históricamente, con España. Entre otros vínculos, Fernández-Parrilla menciona episodios clave como la Guerra Civil Española, iniciada por Franco y los militares africanistas del Protectorado, que contó con la participación de tropas marroquíes y se llevó a cabo como una cruzada; o la guardia personal de soldados marroquíes creados por el dictador llamada la Guardia Mora (“Disoriented Postcolonialities” 235).

²⁴ El historiador y novelista de origen guineoecuadoriano, Donato Ndongo-Bidyogo se refiere a la relevancia que tienen las literaturas hispanoaficana: “Está llamada a ser el tercer vértice del eje afro-hispano-americano, que configura hoy la geografía lingüística de nuestro idioma común. A poco que se estimule, cumplirá su papel en la tarea de revitalizar la lengua y la cultura en español, que ya no pueden ser comprendidas si las desgajáramos del aporte negro, como demuestran las obras de Nicolás Guillén, Manuel Zapata Olivella, Adalberto Ortiz o Nicomedes Santacruz” (Cit. en Álvarez Méndez 9).

De acuerdo a las estimaciones de la Diputación de Barcelona, las condiciones geoeconómicas de la región han favorecido el asentamiento de una importante comunidad de inmigrantes de origen marroquí en Cataluña, quienes conforman un colectivo de casi 250 mil personas, el más numeroso de los grupos étnicos que hacen vida en la región catalana.²⁵ Al respecto, Pomar-Amer señala que las relaciones políticas y económicas que Cataluña ha establecido en el Maghreb, aunado a la imagen cosmopolita que las instituciones catalanas han difundido, al menos desde el punto de vista discursivo, facilitan la emergencia de una literatura diaspórica en la región catalana.²⁶ Por su parte, Cristián Ricci observa que el diálogo intercultural que se refleja en la literatura de autores contemporáneos de origen marroquí, quienes escriben en las dos lenguas más habladas de la Península Ibérica (español y catalán), reflejan un proceso de hibridación cultural producto de influencias múltiples y variadas pertenencias, de modo tal que ofrecen un nuevo paradigma de identidades marcadas por la inmigración (*Hay 25*). Al registrar su propia experiencia migratoria en forma literaria, estos escritores reclaman su inserción dentro del panorama cultural de la Península y proponen la renegociación radical de identidades personales y nacionales. Se trata de literaturas periféricas o marginales que reclaman una posición dentro del marco de las literaturas nacionales mediante discursos

²⁵ Véase el anuario estadístico correspondiente a 2019 publicado por el IDESCAT (Instituto de Estadística de Cataluña) <https://www.idescat.cat/pub/?id=aec&n=272&lang=es>. Asimismo, véase el trabajo de Jordi Moreras “Marroquíes en Cataluña” en el *Atlas de la inmigración marroquí en España* (2004) del cual tomo la siguiente cita: “[l]os marroquíes son los inmigrantes más asentados en Cataluña, con una trayectoria migratoria más larga y ampliamente representada en el territorio, pero sobre ellos recaen las principales dudas en torno a su integración social. Es el primer colectivo extranjero en número de nacimientos en Cataluña, con un porcentaje de la población menor de quince años por encima de la media catalana, y, a pesar de ello, se sigue hablando de “segundas generaciones de inmigrantes” (305).

²⁶ Véase Miguel Pomar-Amer, “Voices Emerging from the Border”, pág. 4.

enunciativos que reflexionan sobre una cultura ajena a la española pero en diálogo crítico con ella.

En la actualidad, la frontera del Mediterráneo que separa a Europa del Norte de África está siendo redefinida por voces que alguna vez fueron excluidas o marginalizadas. Esta literatura abre espacios de negociación entre el legado del pasado y el impulso acelerado del presente para desarrollar cuestiones de hibridez, identidad, interculturalidad y cosmopolitismo, problematizando fronteras geopolíticas y otras fronteras más personales y subjetivas. En este sentido, un buen número de autores norteafricanos radicados en Europa han recurrido al género del *Bildungsroman* para narrar las experiencias de sus comunidades desde su propia perspectiva. Estos escritores utilizan un estilo realista para representar cuestiones sociopolíticas y a menudo recurren a la ironía para contrarrestar los estereotipos racistas.

Dentro de este marco, se están produciendo en España narrativas feministas que abordan las situaciones particulares de mujeres inmigrantes marroquíes, las cuales, desde su doble posición marginal, proporcionan su visión particular sobre la experiencia fronteriza. Estos discursos descentran la experiencia femenina del contexto nacional y sugieren alianzas más inclusivas que contribuyen a construir puentes y espacios transnacionales de lucha, coaliciones y alianzas, mediante la interconexión de historias, preocupaciones y experiencias, un “feminismo sin fronteras”, como sostiene Chandra Mohanty:

In knowing differences and particularities, we can better see the connections and commonalities because no border or boundary is ever complete or rigidly determining. The challenge is to see how differences allow us to explain the

connections and border crossings better and more accurately, how specifying difference allows us to theorize universal concerns more fully. It is this intellectual move that allows for my concern for women of different communities and identities to build coalitions and solidarities across borders. (226).

Como veremos más adelante, esta noción de solidaridad transfronteriza es uno de los rasgos más destacados en la obra de El Hachmi. La autora de *El último patriarca*, nació en Marruecos y, en 1987, a la edad de 8 años, emigró a Cataluña con sus padres. El Hachmi es licenciada en filología árabe por la Universitat de Barcelona y ha publicado novelas y ensayos desde 2004. Algunos críticos ubican la obra de esta autora como representativa de la literatura amazigh-catalana, escrita en catalán por autores de origen bereber que han emigrado siendo niños y han vivido en Cataluña desde la infancia, cuya producción literaria forma parte del subgénero “literatura fronteriza marroquí”, según observa Ricci (212).²⁷ *El último patriarca* se publicó en el año 2008 y recibió el Premi de les Lletres Catalanes Ramon Llull, el premio literario más importante de la literatura catalana. El Hachmi es la primera escritora amazigh no nacida en territorio catalán que gana este premio. Los amazigh, han venido enfrentando en España situaciones como la asimilación, la discriminación contra los inmigrantes, el discurso público racista, los debates relacionados con el estatus de la lengua bereber, la negación de derechos políticos y ciudadanos debido

²⁷ Pienso que colocar etiquetas es problemático porque en el uso de tales fraseologías se esconde un modo de pensar en los textos literarios según las divisiones establecidas en términos nacionales. Entre otras denominaciones más consistentes está la propuesta de Núria Codina, quien interpreta el trabajo de El Hachmi's como representativo de lo que puede llamarse 'literatura transcultural'. De acuerdo con Codina, “La literatura transcultural trasciende las categorías de nación, lengua y Estado y crea así una intertextualidad y un corpus de temas y motivos transversales que permiten reconstruir una epopeya postmoderna de la diáspora cultural y de la migración” (197). Véase: “Najat El Hachmi: crítica social, género y transculturalidad”. *Iberoromania*, vol. 73-74, núm, 1, 2011, pág. 196-206.

a su situación legal, la vulnerabilidad laboral y debates religiosos acerca de la integrabilidad de estos grupos inmigrantes en la sociedad occidental. El Hachmi, quien escribe en catalán, ha expresado públicamente su propia experiencia dentro de la sociedad catalana, marcada por la percepción negativa acerca de la inmigración, concebida como una amenaza para la supervivencia de la nación catalana dentro de los límites del Estado español.

La escritora ha afirmado en varias entrevistas que sus múltiples identidades (catalana, *amazigh*, marroquí, española, árabe, europea) no son excluyentes. Fernández Parrilla señala que, en España, la crítica aún no sabe cómo categorizarla. Al comienzo se referían a El Hachmi como una escritora “marroquí establecida en España”, “(de origen marroquí) que reside en Cataluña”, “catalana de origen marroquí” o “nueva catalana”; otros la percibían como una “escritora amazigh” o “une jeune auteur Marocaine”. En línea con la “hibridación diaspórica de los ‘hyphenated authors’” según observa González Parrilla, “hay quienes la han descrito como ‘hispano-marroquí’, o en una pirueta identitaria ancilar de lo políticamente correcto, como escritora ‘amazigh-catalana’, ‘marroquí-imazighen-catalana’ o incluso ‘amazigh-musulmana’, para no dejarnos nada en el tintero de las identidades” (“De indígena a catalana” 278).

3. Voces disidentes

No resulta extraño entonces que estas escritoras, que tienen identidades fronterizas, se acerquen a la novela de formación o *Bildungsroman*, que es también un género híbrido y fronterizo. Lo que define al *Bildungsroman*, según señala Eysturoy, no es una estructura específica sino la perspectiva particular de la protagonista. De ahí que este género narrativo “is generally perceived to contain some degree of autobiography” (4), si bien el

compromiso autobiográfico no necesariamente tiene que ser explícito en el texto.²⁸ Así pues, *El último patriarca* es una novela narrada en primera persona pero en la cual la protagonista mantiene el anonimato. No obstante, como ha sido señalado por la crítica, el aparato paratextual que acompaña la comercialización del libro sugiere un vínculo entre la escritora, su origen inmigrante y la historia que se narra en la novela.²⁹ En todo caso, vale la pena acotar que, si bien el paratexto debería ser consistente con las intenciones del autor, esto en la práctica no necesariamente se cumple, ya que las estrategias de mercadeo y publicidad pueden limitar la autonomía del autor en este respecto y, como resultado, alterar las expectativas y hasta las interpretaciones de los textos que se publican.

A su vez, *La casa en Mango Street* también está narrada en primera persona y la protagonista tiene un nombre propio pero este es distinto al nombre de la autora. Esto último, observa Manuel Alberca, “acentúa el distanciamiento propio de la novela y ratifica su carácter ficticio”, aun cuando la historia tenga rasgos autobiográficos (99). Ahora bien, tanto la novela de Cisneros como la de El Hachmi son ficciones autobiográficas que explícitamente presentan la evolución de la protagonista en el desarrollo de la trama, de modo que, efectivamente, se involucran con ciertos elementos del género narrativo del

²⁸ Al respecto, Manuel Alberca señala que “el concepto de novela autobiográfica, aparte de algún guiño o sugerencia del narrador en su relato para orientar al lector o para despistarle, exige el conocimiento de la biografía del novelista a fin de determinar el autobiografismo o no del relato” (*El pacto ambiguo* 98).

²⁹ Me refiero aquí a la portada de la edición catalana de *L'últim patriarca*, la cual presenta una foto de El Hachmi en primer plano, mirando directamente hacia la cámara. La crítica ha observado que este hecho contribuye a afianzar una imagen exótica que es coherente con la que promociona la casa editorial (Véanse los trabajos de Ricci, Pomar-Amer y Campoy-Cubillo, entre otros). Lo cierto es que, tanto la breve nota biográfica como la reseña de *L'últim patriarca* en las ediciones en catalán y español hacen referencia al origen amazigh de El Hachmi, aun cuando la escritora, en las entrevistas y ponencias en las cuales ha participado, ha sido categórica al afirmar que espera que valoren su escritura por el valor literario que tiene y no por su origen inmigrante.

Bildungsroman pero se alejan del modelo normativo. En efecto, tanto *La casa en Mango Street* como *El último patriarca* están construidas a manera de fragmentos narrativos contados en primera persona, en los cuales la mirada se detiene en imágenes que enlazan lo personal y lo social mediante la integración de elementos ficticios y autobiográficos.³⁰ En las dos novelas, la estructura circular de la narración contradice la idea de una trayectoria progresiva de las protagonistas hacia la total asimilación e integración en la sociedad dominante. Ambas escritoras usan el *Bildungsroman* “to affirm and assert the complex subjectivities of their characters and, by extension, themselves” (Karafilis “Crossing”). De este modo articulan una práctica feminista de resistencia que desafía los códigos sociales y culturales, al narrar la negativa de las jóvenes protagonistas de aceptar las limitaciones de clase, género y etnicidad que determinan relaciones asimétricas y opresivas.

Una de las respuestas más evidentes frente a la interpelación de los discursos dominantes y manifestación del pensamiento fronterizo de las escritoras en las obras que analizo, es el uso que las autoras hacen del inglés-español (Cisneros) y del catalán-castellano (El Hachmi). Como vehículo de expresión literaria, Cisneros utiliza el inglés y

³⁰ Cisneros ha reconocido los orígenes semiautobiográficos de *La casa en Mango Street*. Por ejemplo, en la Introducción a la edición de 1994 que publicó Vintage Books por el décimo aniversario de la novela, Cisneros escribe: “When I began [1977, como estudiante de postgrado en Iowa], I thought I was writing a memoir. By the time I finished it, [1982], my memoir was no longer memoir, no longer autobiographical. Sometimes I write about people I remember, sometimes I write about people I’ve just met” (“Introduction” xi-xii). En entrevista con Pilar Rodríguez-Aranda, Cisneros señala: “What I’m doing is writing true stories I lived or witnessed or heard of, stories that were told to me. . . . Some of these stories happened to my mother, and I combined them with something that happened to me. . . . Some of the stories were my students’ when I was a counselor” (64). En cuanto a El Hachmi, existe cierta correspondencia entre *El último patriarca* y algunos episodios de su autobiografía *Jo també sóc catalana*, por ejemplo, la edad de la narradora al momento de emigrar, el origen bereber de la familia, la descripción que hace de algunos elementos de la ciudad de provincia en Cataluña corresponden con la ciudad de Vic, donde creció El Hachmi.

El Hachmi el catalán, las lenguas dominantes de los lugares en donde habitan y trabajan.³¹ Ambas escritoras se han formado en sistemas educativos donde se privilegia el uso de dichas lenguas, es decir que la elección consciente de escribir en inglés en el caso de Cisneros, o en catalán, en el caso de El Hachmi, tiene que ver con la trayectoria vital de ambas escritoras. No obstante, estos textos revelan movimientos constantes entre lenguas y culturas, reflejo de las identidades híbridas y cambiantes que caracteriza a los sujetos fronterizos cuya narrativa tiene la posibilidad de fracturar la lengua hegemónica, haciendo visible la “desterritorialización del lenguaje”; es decir, el predominio de la lengua mayoritaria o dominante disminuye al ser empleada en el interior de estas escrituras, “breaking up its system's supposed homogeneity” (Martín-Rodríguez “Global Border” 86).³² Así, la dinámica del lenguaje pone en primer plano la frontera, la cual se configura entonces como un espacio tanto discursivo como existencial, según observa Alfred Arteaga, es decir, un espacio en el cual ambas lenguas compiten en presencia y autoridad (11). Asimismo, estas estrategias lingüísticas constituyen una manifestación de lo que el

³¹ La lengua materna de El Hachmi es el tamazigh mientras que Cisneros aprendió español en el contexto familiar y en los frecuentes viajes de la familia a México. Es importante hacer notar que, tras una larga historia de marginalización, la lengua tamazigh tuvo finalmente reconocimiento como lengua oficial en Marruecos en la Constitución de 2011. La situación del tamazigh como lengua ‘menospreciada’ es un tema importante en el desarrollo de la autobiografía de El Hachmi, *Jo també sóc catalana*, escrita en 2004.

³² La cita de Martín-Rodríguez está tomada del ensayo “The Global Border: Transnationalism and Hybridism in Alejandro Morales's *The Rag Doll Plague*” en el cual este crítico hace referencia al trabajo de Deleuze y Guattari. En dicho ensayo, Martín-Rodríguez analiza la pertinencia de la tesis de Deleuze y Guattari en el caso de la literatura chicana y concluye que “When dealing with bilingual literary communities, thus, the issue would no longer be that of one “minor” language and its relation to a “major” one but, rather, that of resisting and transforming two major languages while, at the same time, *creating something new out of them*” (87; énfasis añadido). Los aspectos lingüísticos relacionados con los discursos minoritarios, el uso del lenguaje y la hibridez cultural que sustentan la noción de “desterritorialización del lenguaje” de Deleuze y Guattari que tengo en cuenta para este ensayo están tomados del texto *Kafka: Toward a Minor Literature*. La noción de desterritorialización se refiere tanto a la posición del escritor (lejos de su lugar de origen y mediante una lengua que no es la materna) así como a sus modos creativos de expresión. (Deleuze y Guattari *Kafka* 16-18).

escritor y crítico literario marroquí, Abdelkebir Khatibi, denomina “pensamiento otro”.³³ Según Khatibi, cuando se emplea una lengua que no es la nativa como forma de expresión literaria, la lengua materna no estará ausente, ya que tanto la lengua materna como la lengua extranjera están implicadas en una traducción continua, lo que constituye la fuerza y la originalidad de este tipo de escritura, en la cual las lenguas se entretajan y se filtran entre sí con fragmentos de alteridad. Se trata pues, de códigos diferenciados que piensan desde el interior de otras culturas, dislocando la lengua dominante para ofrecer una visión nueva del espacio social y cultural.

En su conjunto, *La casa en Mango Street* consta de cuarenta y cuatro historias individuales cuya sucesión cronológica va revelando gradualmente la evolución de la protagonista, Esperanza. En esta novela, Cisneros coteja las culturas mexicana y norteamericana haciendo un uso particular del lenguaje, como observa Renato Rosaldo: “her deceptively childlike patten subverts oppressive patriarchal points of cultural coherence and fixity” (161). La escritora utiliza el registro oral del español de México y lo introduce en el texto en inglés, de modo que la estructura sintáctica resulta un tanto extraña para el lector inglés monolingüe. La hibridez cultural y lingüística se evidencia a lo largo del texto, pero es mucho más destacada en los diálogos, en los cuales se refleja el lenguaje coloquial, mezcla de inglés y español, un rasgo característico del habla de los chicanos que deviene en marcador subversivo de resistencia. Las chicanas, afirma Aída Hurtado, utilizan

³³ Según señala Khatibi, “Un pensamiento otro es un pensamiento en lenguas, una globalización a la que se llega por medio de la traducción de códigos diferentes, así como de sistemas y constelaciones de signos que se desplazan alrededor y por debajo del mundo” (*Magreb Pluriel*, 71). De acuerdo con Mignolo, la traducción permite a Khatibi explorar su idea de un “pensamiento otro” como un “pensar en lenguas” (Mignolo 149).

en su escritura distintas variedades de español con el fin de incluir a todas las mujeres, “to create a woman’s space and discourse” (“Sitios” 136). En el texto de Cisneros, las palabras en español aparecen en cursivas; algunas de ellas son palabras o frases cargadas de significado cultural, difíciles de definir en inglés, porque representan objetos o conceptos que no existen en la cultura norteamericana. Otras veces, las palabras en español reflejan que la intención del *codeswitching* va más allá de ser un recurso estético y el lector percibe que el bilingüismo, en el caso de Cisneros, es el *bilenguajeo* al que hace referencia Mignolo, la “border tongue” que defiende Anzaldúa, es decir, un proceso continuo de pensamiento entre lenguas y culturas, un desplazamiento constante de un lado a otro de la frontera.

Al estructurar esta obra como una sucesión de viñetas, se interrumpe la narrativa haciéndola discontinua y fragmentada, como apunta Bolaki: “No story contains the absolute message since each one of them is meaningful” (105).³⁴ A medida que registran las diferentes voces de la comunidad en la que habita la protagonista, las viñetas van también articulando las distintas fronteras en las cuales están atrapadas las mujeres del barrio y de Mango Street. Asimismo, Cisneros no utiliza ningún tipo de signo ortográfico para separar o distinguir el discurso de Esperanza del discurso de los otros personajes, de modo que en la narrativa las voces coexisten de manera indiferenciada:

³⁴ Algunas viñetas solo tienen un par de párrafos, como por ejemplo “Hairs”, “Laughter” y “Papa Who Wakes Up Tired in the Dark”. Ahora bien, la disposición de las viñetas tanto en las ediciones de Arte Público como en las de Random House dejan bastantes espacios en blanco, a veces más de la mitad de una página, destacando la separación entre una viñeta y la siguiente. Esta característica, observa Allison Fagan “encourages us to reflect on liminal spaces—both metaphorical and material—and readers themselves continue to construct this book as a border text, as a space for readers to engage with an author and for identities to be negotiated, for better or for worse” (134).

You will go to a wedding soon and did you lose an anchor of arms, yes an anchor of arms? It's clear that's what that means.

What about a house, I say, because that's what I came for.

Ah, yes, a home in the heart. I see a home in the heart.

Is that *it*?

That's what I see, she says, then gets up because the kids are fighting. (*Mango* 64)

La casa en Mango Street es un texto fronterizo, a mitad de camino entre la poesía y la novela, entre la autobiografía y la ficción. En el ensayo "Do You Know Me? I wrote *The House on Mango Street*", Cisneros denomina "lazy poems" a las historias del libro al referirse a la condición híbrida y fronteriza del texto: "For me each of the stories could've developed into poems, but they were not poems. They were stories, albeit hovering in that grey area between two genres" (79). Cisneros añade además que buscaba crear una estructura que produjera en cada lector una experiencia personal mediante historias que pudieran ser leídas en cualquier punto al azar sin tener ningún conocimiento de lo que vino antes o después o ser leídas, en cambio, consecutivamente, para contar una gran historia. De acuerdo con esto, definir la obra como novela, colección de cuentos o poemas resulta una tarea inútil: a fin de cuentas la misma escritora afirma su intención de crear un texto híbrido, "cuentos que ignoren las fronteras entre los géneros, entre lo escrito y lo hablado, entre la literatura para intelectuales y las canciones infantiles, entre Nueva York y el pueblo imaginario de Macondo, entre los EE.UU. y México" ("Introducción" xix). Así, *La casa en Mango Street* subvierte las formas literarias convencionales, desdibujando los géneros y enlazando las viñetas para ilustrar las experiencias y percepciones diarias de Esperanza.

Ahora bien, aunque cada pieza puede verse como un poema independiente en prosa, existe una unidad narrativa en la búsqueda personal de la voz enunciativa mientras observa y cuestiona lo que ocurre a su alrededor a medida que examina las convenciones sociales, económicas y familiares. Ciertamente es que la protagonista narra las vicisitudes, circunstancias y preocupaciones de su familia, vecinos y amigos en Mango Street, no obstante, la voz narrativa es regularmente la de una niña, “a child who reports life as it is: full of ambiguities, the possibility of misinterpretations, mysteries, fears and uncertainties” (Rebolledo y González-Berry 114). A través de esta voz narrativa, aparentemente ingenua, vemos cómo la protagonista va madurando a medida que reflexiona sobre sí misma, sobre el mundo que la rodea y sobre su cultura, mientras explora y critica el entramado de experiencias contradictorias de género, clase social y etnicidad y los efectos que estas construcciones tienen en la vida de las mujeres del barrio hispano donde está ubicada Mango Street y donde ocurre la narración.

Asimismo, los constantes cruces fronterizos en estos textos constituyen tanto una estrategia discursiva como una metáfora necesaria para la expresión artística. Ambas escritoras encuentran sus raíces literarias en la tradición oral de sus respectivas comunidades y de este modo desarrollan una estética flexible y pragmática que subvierte las formas rígidas del canon masculino del *Bildungsroman*. Sin embargo, ambas incorporan distintas facetas de dicha oralidad: El Hachmi utiliza mitos y creencias bereberes, relatos familiares y fragmentos de conversaciones. Por su parte, Cisneros usa frases cortas, juegos y rimas infantiles, de manera que el lenguaje coloquial de Esperanza refleja la ‘inmadurez’ propia de una pre-adolescente. Sin embargo, la tensión entre la simplicidad del punto de vista de la joven narradora y la triste realidad que narra le permiten a la escritora introducir

muy sutilmente una serie de preocupaciones políticas y sociales. Esperanza habita una zona fronteriza atravesada por una pluralidad de lenguas y culturas; en ella coexisten múltiples subjetividades que se intersectan, como se refleja en la viñeta “My Name” en la cual la protagonista analiza el significado de su nombre, en el proceso de construirse a sí misma como sujeto a través del lenguaje:

In English my name means hope. In Spanish it means too many letters. It means sadness, it means waiting. It is like the number nine. A muddy color. . .At school they say my name funny as if the syllables were made out of tin and hurt the roof of your mouth. But in Spanish my name is made out of a softer something, like silver. . . I would like to baptize myself under a new name, a name more like the real me, the one nobody sees. Esperanza as Lisandra or Maritza or Zeze the X. Yes. Something like Zeze the X will do. (10-11)

Como vemos, la autora sustituye rápidamente un tipo de percepción sensorial por otra. La semántica cambiante, imágenes, sonidos y colores que crean nuevos significados culturales desestabilizan la hegemonía lingüística del inglés. La lengua dominante se transforma; el repertorio bilingüe y bicultural revela la textura de un nuevo lenguaje, lo que Frances Aparicio define “tropicalized English”, dentro del cual se percibe “the underlying presence of Spanish”, una táctica textual que desestabiliza la hegemonía discursiva (800). Las explicaciones del significado del nombre de Esperanza contrastan las diferencias semánticas entre la traducción inglesa, “hope”, excesivamente simplificada, y las denotaciones y connotaciones más complejas del verbo español “esperar” del cual deriva el nombre. De este modo, Cisneros textualiza una subjetividad múltiple a la vez que expande las posibilidades expresivas del lenguaje.

En el nombre de Esperanza se intersectan y compiten diversas lealtades lingüísticas; la narradora habita un espacio intersticial y las dislocaciones que experimenta requieren una negociación constante. Las connotaciones culturales conflictivas que la narradora asocia a su nombre ocasionan sentimientos ambivalentes: desde su identidad anglo, el nombre de Esperanza se distorsiona, suena como la hojalata. Desde su lado mexicano, el nombre evoca el recuerdo de su bisabuela, cuyo nombre también era Esperanza, “a wild horse of a woman, so wild she wouldn’t marry” (11), rasgos de independencia que la narradora admira pero que la tradición patriarcal condena y somete con violencia: “my great-grandfather threw a sack over her head and carried her off” (11). La narradora heredó el nombre de su bisabuela pero no está dispuesta a aceptar los límites de un destino impuesto a la fuerza: “She looked out of the window her whole life, the way so many women sit their sadness on an elbow. I have inherited her name but I don’t want to inherit her place by the window” (11). Esperanza vincula su nombre y el destino de su abuela con la estructuración de los roles de género dentro de su cultura, “Mexicans don’t like their women strong”, consciente de que las barreras de este entramado cultural impidieron que su abuela alcanzara “all the things she wanted to be” (11). La introspección de la voz narrativa deja ver que Esperanza se está distanciando de su comunidad; el nombre heredado conlleva una carga cultural demasiado pesada de la cual quiere desvincularse.

Esperanza no quiere repetir la historia de su antepasada y buscará un destino diferente. La narración entonces va a guiar al lector a través del barrio de Mango Street con el fin de mostrar versiones contemporáneas de historias parecidas: Sally, Marín, Rafaela, Mamacita y otras más cuyas experiencias le van a proporcionar a Esperanza una serie de ‘pistas’ para llevar a cabo su crítica social a medida que explora por qué se repite el ciclo

de violencia y control patriarcal. En el acto de narrar estas historias, Esperanza lleva a cabo lo que Mohanty llama “storytelling as a feminist political consciousness”, un proceso que comprende “the invention of spaces, texts, and images for encoding the history of resistance” (79). Mientras desafía al lector a decodificar estas narrativas de subversión, Esperanza metonímicamente está deconstruyendo las fronteras subjetivas y sociales del discurso patriarcal que definen al sujeto femenino, al exponer las limitaciones de un sistema sociocultural que reprime y devalúa a la mujer.

Ahora bien, el proceso de formación de Esperanza no delinea claramente un itinerario en etapas sucesivas sino más bien se presenta como “un mosaico de episodios vivenciales”, que tanto la protagonista, como los lectores tendrán que entender y dilucidar para dar sentido a la totalidad del texto, “siguiendo el rastro que van dejando los fragmentos” (Melgar-Pernías 157). Las viñetas se caracterizan por emplear el tiempo presente, lo que sugiere que la formación y maduración de la protagonista ocurren en forma paralela a la narración, a diferencia de *El último patriarca*, cuya narrativa se caracteriza por el empleo generalizado del tiempo pasado, es decir, que la historia está contada de forma retrospectiva. *La casa en Mango Street* presenta desde el título mismo la relación dialéctica que marca el desarrollo de la novela, es decir, el vínculo entre lenguaje e identidad en la interacción entre la protagonista y el entorno social y cultural. En otras palabras, es mediante la negociación constante de pertenecer a distintos territorios, por una parte el espacio privado (la casa, la familia), por la otra el espacio público (Mango Street y el barrio de la comunidad hispana) que la narradora explora la existencia de códigos contradictorios, “the acute conflicts and complexity that characterises life on the border” (Bolaki 94). De modo que, en lugar de presentar un recorrido lineal hacia un destino

claramente definido, la narrativa dibuja en cambio las distintas encrucijadas que debe negociar la protagonista, de forma tal que remite a las nociones de Anzaldúa en “*Una lucha de fronteras/A Struggle of Borders*” (*Borderlands* 77). Las escritoras que pertenecen a una comunidad étnica, afirma Anzaldúa, de manera recurrente tienen que enfrentar el cruce de la frontera entre género sexual y etnicidad. De ahí que, cuando intentan cuestionar las estructuras patriarcales de la comunidad de la cual forman parte, son objeto de críticas y su discurso se interpreta como una traición al grupo. Esto plantea encarar el dilema individuo frente a comunidad, un conflicto de lealtades que el *Bildungsroman* de Cisneros explora al cartografiar los cruces fronterizos de la protagonista entre individualismo e intersubjetividad, entre afirmar la identidad personal y la cultural, una trayectoria que se desarrolla en el espacio textual de las viñetas.

En *La casa en Mango Street* la línea fronteriza que separa las dicotomías representa la experiencia de habitar en “[a] vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary” (Anzaldúa 3). De acuerdo con Anzaldúa, esta existencia fronteriza requiere un proceso constante de negociación y mediación para crear una síntesis de opuestos, un punto de encuentro, con el fin de abrir un espacio en el cual los conflictos pueden ser resueltos. Las viñetas de la novela vienen a reflejar ese espacio de negociación al cual hago referencia, un espacio que no es solo físico, el barrio urbano donde se desarrolla la narración, sino también un espacio intercultural en la imaginación de la narradora. La formación individual de la protagonista está ligada a la comunidad, como observa María Karafilis: “Instead of striking out by herself, leaving the provinces for the city, as protagonists in traditional *Bildungsromane* do, Esperanza learns of herself and her culture in great part through her connections with other people” (“Crossing” s/p). Si bien

las viñetas dibujan diversas trayectorias, la estructura de la novela indica que todos los fragmentos tienen igual relevancia en la narración del proceso de formación de la protagonista. *La casa en Mango Street* yuxtapone viñetas que hacen énfasis en lo individual con otras que se enfocan en lo comunitario, de modo que la frontera entre lo personal y lo social se encuentran en interacción permanente, generando el espacio de síntesis al que hace referencia Anzaldúa, “a third element greater than the sum of its severed parts” (80). A la vez que establecen conexiones, las viñetas también permiten al lector visualizar las oposiciones, como ocurre por ejemplo en la viñeta “A House of My Own”:

Not a flat. Not an apartment in back. Not a man’s house. Not a daddy’s. A house all of my own. With my porch and my pillow, my pretty purple petunias. My book and my stories. My two shoes waiting beside my bed. Nobody to shake a stick at. Nobody’s garbage to pick up after. Only a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem. (108)

Esta viñeta está casi al final de la novela y, por esta razón, una parte de la crítica ha observado la intención individualista del texto.³⁵ Sin embargo, el lector puede percibir la problematización de este concepto en la novela de Cisneros, si contrapone la viñeta con una anterior, “Bums in the Attic”, en la cual Esperanza demarca su propio espacio pero al mismo tiempo deja lugar para los otros: “One day I’ll own my own house, but I won’t forget who I am or where I came from. Passing bums will ask, Can I come in? I’ll offer them the attic, ask them to stay, because I know how it is to be without a house” (87).

³⁵ Véase por ejemplo el ensayo de Alejandro Morales, quien sostiene la desterritorialización y el alejamiento de Esperanza de su comunidad. Morales alude, entre otras cosas, a la falta de identificación de Esperanza con la abuela (227). Véase: “The Deterritorialization of Esperanza Cordero: A Paraesthetic Inquiry”, 227-235.

Como vemos, en estas dos viñetas el individualismo y la comunidad están en constante juego, alternándose y complementándose simultáneamente, lo que ilustra el potencial de combinar elementos opuestos. El espacio entre ambos conceptos se percibe fluido, poroso; Esperanza va a abrir las puertas de su casa a los ‘otros’ excluidos, pero queda claro que es ella quien controla ese espacio, un espacio que puede ser físico, la casa que ella desea, o textual, es decir, el espacio de la representación, “to include the voice of the voiceless”, como señala Martín Rodríguez (*Life* 75), la voz de aquellos que han estado excluidos de los espacios narrativos, un complemento a la discusión acerca de la voluntad social y colectiva del texto.

La casa en Mango Street nos muestra que la expresión individualizada no es incompatible con la participación colectiva. No obstante, este punto de encuentro, según sostiene Anzaldúa, en lugar de cerrar la tensión entre las narrativas en conflicto a través de la reconciliación de los opuestos, permanece en un constante estado de transición: “nothing is thrust out, the good, the bad and the ugly, nothing rejected, nothing abandoned” (79). Es a través de esta “lucha de fronteras” donde emerge la nueva conciencia mestiza, al romper el sentido unitario de cada escenario para mostrar en las imágenes que recrean las viñetas cómo es posible trascender la dualidad.

Pasando ahora a *El último patriarca*, comienzo por referirme al nombre de la protagonista. Como señalé antes, a diferencia de la narradora de *La casa en Mango Street*, la narradora/protagonista de *El último patriarca* no tiene nombre.³⁶ En este punto, Folkart

³⁶ El Hachmi evita utilizar nombres propios para las protagonistas de sus novelas. En *La cazadora de cuerpos* (2011) la protagonista permanece anónima; también carecen de nombre propio la madre y la hija protagonistas de *La hija extranjera* (2015). Vale la pena acotar que tampoco la madre de la protagonista en *El último patriarca* tiene nombre, aun cuando en algunos episodios la narradora se refiere a ella utilizando

se refiere al poder asociado al acto de nombrar como “the quintessential expression of power in language” (177) y se apoya en el trabajo de Anne McClintock en *Imperial Leather* para su análisis. De acuerdo con McClintock, la insistencia masculina por nombrar a los hijos constituye una forma de reivindicar el rol del hombre en la función reproductiva: “The name, the patrimony, is a substitute for the missing guarantee of fatherhood; it is only the father’s name that marks the child as his” (9). Folkart concluye entonces que, si *El último patriarca* refleja el proceso de toma de conciencia de la narradora sobre las complejas relaciones derivadas de las estructuras de poder del patriarcado y su necesidad de encontrar independencia y autonomía, entonces el hecho de que mantenga el anonimato marcaría la ruptura del vínculo fundacional con el último patriarca (177).³⁷

Si bien estoy de acuerdo con el argumento de Folkart, pienso que vale la pena apuntar, en línea con la agenda feminista de la novela de El Hachmi, que el anonimato de la protagonista favorece una perspectiva inclusiva que constituye un acercamiento a los planteamientos que desarrolla Mohanty en su trabajo sobre el feminismo del Tercer Mundo, es decir, que la escritora apunta a configurar “imagined communities of women with divergent histories and social locations” (46), un hecho que también se desprende del diálogo intertextual de la novela con textos escritos por mujeres de diversas latitudes, parte de un esfuerzo feminista para alcanzar “a vision of feminist solidarity across borders” (Mohanty 223).³⁸ Al no poner un nombre a la protagonista, la escritora resalta la posibilidad

los nombres de los personajes de las novelas de Mercé Rodoreda (Colometa de *La plaza del diamante*) y de Víctor Catalá (Mila, de *Solitud*).

³⁷ En este punto, Joan-Rodríguez señala que “the author makes a point of not providing the fictional female narrator with proper noun, the will to denounce the lack of historical recognition of migrants” (249).

³⁸ Chandra Mohanty propone los términos “feminist solidarity” o “coalition” como sustitutos para la noción

que existe de crear alianzas para la formación de identidades y afinidades con vínculos estratégicos políticos, no biológicos o culturales.

De acuerdo con esto y siguiendo el marco teórico de las feministas chicanas, la narradora de *El último patriarca* desafía fronteras geopolíticas para implementar, “coalition building”, visualizar “[the] collective liberation against all kinds of oppression” y representar la lucha de resistencia de cualquier mujer frente a la multiplicidad de fronteras que constituyen formas materiales de opresión, apuntando a una práctica feminista multicultural y transnacional, como observa Hurtado en su análisis sobre las estrategias de resistencia en los textos de las escritoras chicanas.³⁹ De manera análoga, la indeterminación histórica y geográfica en la novela de Cisneros podría sugerir que la ciudad y el barrio hispano donde está ubicada Mango Street pueden formar parte de cualquier urbe metropolitana en los Estados Unidos, “a symbolic microcosmos for the larger world” (González Berry y Rebolledo 114), y las experiencias de una joven como Esperanza podrían constituir las experiencias de otras jóvenes hispanas o chicanas de clase trabajadora que viven en los suburbios de alguna gran ciudad. Dentro de este marco, más adelante exploraré la intertextualidad de la novela de El Hachmi con *La casa en Mango Street*, una estrategia narrativa dentro de la agenda feminista de la novela, mediante la cual la escritora trasciende la frontera de la identidad nacional para destacar la centralidad de las

de “universal sisterhood”. Mohanty basa su crítica en el hecho de que el concepto de ‘hermandad’ implica la experiencia de ser mujer como una experiencia universal puede crear una unidad ilusoria carente de significados vinculados al género, la raza, la clase, la edad y a determinadas circunstancias o momentos históricos.

³⁹ Ver Aida Hurtado “Multiple Subjectivities: Chicanas and Cultural Citizenship”, (123; énfasis en el original).

experiencias de las mujeres como vínculo, abriendo espacios de interconexión no limitados por fronteras geográficas o culturales.

El último patriarca es una novela representativa de las tensiones que se reflejan en la hibridez lingüística característica de los sujetos fronterizos, como señala Françoise Lionnet “the dilemmas of all those who must survive (and write) in the interval between different cultures and languages” (1),⁴⁰ de manera tal que los lectores son testigos del proceso que vive la narradora para reconciliar los diferentes aspectos de su yo multicultural. El Hachmi ofrece en primer lugar, la perspectiva de una niña y luego la de una joven adolescente, para abordar varias manifestaciones de violencia personal y social que la protagonista experimenta en su posición liminal. La estructura del texto consta de dos partes, las cuales comprenden treinta y ocho y treinta y nueve viñetas o capítulos cortos, respectivamente, precedidos por un capítulo cero. Al igual que Cisneros, El Hachmi no utiliza guiones para distinguir los diálogos de los personajes, una cualidad textual de la narrativa que destaca la oralidad de la novela y acentúa la hibridez formal del texto.

Como ya apunté, concibo las estrategias que desarrollan e implementan las autoras de los textos que analizo desde la perspectiva de las feministas chicanas. De acuerdo con Saldívar-Hull, las escritoras chicanas han ampliado con su trabajo el marco teórico de los estudios feministas a través de distintas aproximaciones narrativas. En este sentido, la práctica literaria se vincula a la política feminista en lo que Saldívar-Hull denomina “feminism on the border”, es decir, un feminismo que se define como “a literary practice articulated in nontraditional sites of theories: in the prefaces to anthologies, in the

⁴⁰ Véase: Françoise Lionnet *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, 1989.

interstices to autobiographies, in our cultural artifacts, our cuentos, and in marginalized journals not widely distributed by dominant institutions” (206). Desde esta perspectiva, la producción cultural de las chicanas constituye una forma de expresión que puede ser concebida no solamente como objeto de estudio estético sino también como reflexión específica que produce conocimiento teórico, un conocimiento que puede intervenir y modificar el panorama cultural.

Ahora bien, mientras la intervención feminista en el trabajo de Cisneros en *Mango Street* es evidente a partir del espacio discursivo que comienza con la dedicatoria “A las mujeres/To the Women”, en *El último patriarca* la crítica feminista empieza desde el capítulo cero, el cual funciona como una especie de profecía. El Hachmi se apropia del lenguaje al que se le ha conferido autoridad para referirse a la genealogía masculina del patriarca; las resonancias bíblicas de este fragmento hacen alusión a una mentalidad patriarcal en el sentido más amplio posible. Al parodiar el lenguaje de las narrativas masculinas de origen, la escritora problematiza fronteras históricas y cronológicas, dejando al descubierto las fisuras que subyacen a la construcción arcaica y fosilizada de la ideología patriarcal, deslegitimándola:

Esta es la historia de Mimoun, hijo de Driouch, hijo de Allal, hijo de Mohamed, hijo de Bouziane, al que nosotros llamaremos simplemente Mimoun. Es su historia y es la historia del último de los grandes patriarcas que forman una 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. (7)

Al referirse de esta forma a un linaje patriarcal que ha permanecido indiscutido durante generaciones, la voz narrativa introduce el sustrato ideológico que más adelante servirá para contextualizar las acciones y obsesiones de Mimoun. La narradora utiliza el plural al dirigirse al lector para enfatizar el rol que tienen las narrativas en la formación de la identidad, cuya naturaleza constitutiva se plasma por medio de la memoria, los mitos, los relatos, los discursos: “*Sabemos* poco de cómo se forma un gran patriarca o un patriarca mediocre, su origen se pierde en el principio de los tiempos y aquí *no nos interesan* los orígenes” (7; énfasis añadido). Al mismo tiempo, la narradora autoconsciente reflexiona abiertamente sobre su rol en la novela pero no solo lo hace en esta ocasión, sino más adelante también, a medida que da a entender que está explicando la historia o cuando expresa sus dudas acerca de cómo interpretar los hechos que narra.⁴¹

Este capítulo introductorio termina con una advertencia que anticipa el proyecto emancipatorio de la protagonista y prefigura la ruptura con el pasado, que marca el final de la novela: “Esta es la única verdad que os queremos contar, la de un padre que debe afrontar la frustración de no ver cumplido su destino, la de una hija que, sin habérselo propuesto, cambió la historia de los Driouch para siempre” (7). Este capítulo cero anticipa el recorrido narrativo, a la vez que sugiere mediante qué prácticas, y frente a qué resistencias, se imponen y se ritualizan las fronteras. Como explicaré más adelante, tanto la protagonista de *El último patriarca* como Esperanza en *Mango Street* van a usar el

⁴¹ En contraste, en *La casa en Mango Street*, la reflexión sobre el carácter performativo de la escritura es evidente en la última viñeta, “Mango Says Goodbye Sometimes” en la cual la narradora autoconsciente proclama el carácter ficcional de la historia de Esperanza: “I like to tell stories. I am going to tell you a story about a girl who didn’t want to belong. We didn’t always live on Mango Street” (109). Hay circularidad en la trama en tanto que el final de la novela remite al comienzo. En *La casa en Mango Street*, las líneas de apertura del texto son también el cierre de la novela.

lenguaje de manera creativa para deconstruir los paradigmas socioculturales dominantes en sus respectivos países. Al mismo tiempo, ambas van a crear sus propias “theory in the flesh”, como apuntan Anzaldúa y Moraga (24),⁴² convirtiéndose en “theorists of their own experience”, según señalan Alcoff y Gray (283), al ir más allá de los límites prescritos para narrar las realidades físicas de sus respectivas experiencias fronterizas, nombrándose a sí mismas y contando sus historias en sus propias palabras, determinando así la dirección de los respectivos procesos de *Bildung*.

La dimensión colectiva de la novela de El Hachmi es de naturaleza diferente a la de Cisneros ya que *El último patriarca* se centra más en el círculo familiar y en lo individual mientras que, desde el comienzo, Cisneros nos dice que su historia familiar y personal debe ser leída junto con las historias de la comunidad. En la primera parte de *El último patriarca* la narración se concentra en la vida de Mimoun, el padre de la protagonista, y la mayoría de los hechos suceden en el Rif, de modo que hay en el texto un primer cruce de fronteras, temporal y geográfico, que la mirada retrospectiva de la narradora textualiza. A lo largo de la novela la voz narrativa en primera persona pertenece a la protagonista, quien en esta parte proporciona información de conversaciones y relatos de personajes que pertenecen a diferentes generaciones de la familia Driouch, junto con algunos fragmentos de memorias y recuerdos propios. Se trata de información privilegiada

⁴² En *This Bridge Called My Back*, Moraga explica: “A theory in the flesh means one where physical realities of our lives—our skin color, the land or concrete we grew up, or our sexual longings—all fuse to create a politic born out of necessity” (24). Yvonne Yarbro-Bejarano en “Gloria Anzaldúa's *Borderlands/La Frontera*: Cultural Studies, Difference and the Non-Unitary Subject” especifica que el proceso de “theorizing in the flesh” se refiere a “the rigorous examination of one's own lived personal and collective histories, producing theory through one's own lived realities” (8-9).

de unos hechos a los cuales, en su mayoría, la narradora tuvo acceso al escuchar las narraciones de las mujeres de su entorno, de modo que, en el acto de recordar y escribir, la narradora reconstruye una memoria colectiva como base para la producción de conocimiento, así como también para la contextualización de la relación con el padre.

Al narrar en detalle el día del nacimiento de Mimoun, la voz de la protagonista incorpora el panorama sonoro de este espacio con familiaridad, lo cual no solo refleja el conocimiento de su significado cultural sino que también contribuye a transmitir el legado simbólico de ciertos rituales cotidianos de las mujeres bereberes, gestos y sonidos que de alguna manera hablan de pertenencia. A medida que recrea los sonidos y las acciones, la narradora guía la atención del lector a medida que los analiza: “Aquel día la abuela estuvo trajinando como siempre, con los brazaletes de plata tan gruesos que hacían clonc clonc contra el gran recipiente de barro cocido donde trabajaba una y otra vez la masa medio fermentada. Clonc clonc y se limpiaba los dedos del blanco que se la había quedado pegado” (11).⁴³ Los sonidos enmarcan el ritmo de la narración y cambian a medida que la protagonista se enfoca en la definición de los roles de género en la cultura amazigh. El día que nació Mimoun, el primer hijo varón de la familia, culmina con la algarabía de los *iuius* de las mujeres de la casa, “la estridencia de los gritos salidos de las bocas con lenguas que estallaban frenéticas a derecha e izquierda” (14). Estos sonidos de júbilo que propagan y

⁴³ La lingüista de origen bereber Fatima Sadiqi observa que la literatura oral, como medio de transmisión ancestral de conocimiento de las mujeres bereberes ha registrado sueños y preocupaciones individuales, comunales y universales. La tradición oral puede considerarse una institución sociolingüística muy sofisticada que ha desempeñado un papel fundamental en el mantenimiento de la continuidad de la lengua y la cultura bereber. Por ser tradicionalmente un idioma rural y oral, el bereber es utilizado por una gran parte de las mujeres que no saben leer ni escribir. En este sentido, afirma Sadiqi, los factores que han contribuido al mantenimiento de la lengua bereber están estrechamente relacionados con las mujeres (*Moroccan Feminist Discourses* 165-174).

celebran el nacimiento del futuro patriarca provienen de las mujeres y comunican lo que afirmará más adelante la narradora, que los roles sociales de género se forman, transmiten y naturalizan a través de las ideologías y prácticas culturales existentes.

Ciertamente, una de las estrategias narrativas que encontramos en *El último patriarca* es, desde luego, la oralidad, que es mucho más evidente en esta primera parte. Para Ricci, aquí la escritora “dibuja un mundo norteafricano con los ingredientes de un texto orientalista” (“Forjamiento” 72). En cambio, Pomar Amer se refiere al uso autoconsciente de ciertos elementos orientalistas como una suerte de exotismo estratégico, en el cual la voz narrativa recurre a la ironía para exponer la intención paródica (“Declining” 195). No obstante, la relevancia de la obra de El Hachmi radica menos en el supuesto exotismo de su origen marroquí que en su capacidad para articular una crítica sociocultural profunda tanto de su cultura de origen como de la cultura catalana.⁴⁴ Aun cuando la narración integra elementos propios de la tradición cultural marroquí, no se infiere de este hecho una práctica orientalista. En cambio, esta primera parte revela la producción e inscripción de la conciencia mestiza de la escritora, “the transfer of the cultural and spiritual values of one group to another” (*Borderlands* 78), en la exploración de una voz literaria fronteriza, entre lo europeo y lo marroquí, que en este texto implica el paso de una cultura a otra, de una generación a otra, de traducir la diversidad de recursos lingüísticos que las mujeres marroquíes utilizan tanto para mantener como para subvertir

⁴⁴ Cabe destacar que la ironía, según señala Marianne Hirsh, es uno de los elementos más característicos del *Bildungsroman* para expresar el desarrollo de la conciencia del protagonista (“The novel of formation” 298). En la modalidad étnica del *Bildungsroman* la ironía es frecuentemente una herramienta para el contradiscurso de la narradora.

los roles convencionales de género que se les asignan dentro de la cultura marroquí, un discurso que refleja la complicidad de las voces participantes en el cual se mezclan verdades, mentiras y leyendas y cuya implicación emocional problematiza la dicotomía entre lo público y lo privado.

La importancia de tomar en cuenta el contexto étnico como un componente decisivo en las narrativas de formación personal que se centran en experiencias marginales, es un elemento que han estudiado Bolaki, Eysturoy y Hoover Braendlin, quienes observan en estos textos la emergencia de un *Bildungsheld* que se define en oposición a las estructuras de subordinación sociales y culturales de la comunidad étnica y también de la sociedad dominante.⁴⁵ Los *Bildungsroman* femeninos, señala Eysturoy, “represent the process of un-learning the art of the silence” (24), una noción que es particularmente apropiada para estudiar las novelas de Cisneros y El Hachmi, en las cuales las protagonistas están limitadas simultáneamente por las ideologías patriarcales en sus comunidades y por los estereotipos en la cultura dominante. La experiencia de vivir entre dos mundos a la vez, de habitar un espacio *in-between*, puede crear oportunidades de transformación personal al posibilitar los cruces fronterizos, es decir, el acceso a múltiples interpretaciones en el proceso de comprensión del Yo y de los diferentes mundos, así como también en la articulación de perspectivas críticas de resistencia.

En *Borderlands*, Anzaldúa narra su propio recorrido existencial, “overcoming the tradition of silence” en el camino hacia la adquisición de la nueva conciencia mestiza, “a

⁴⁵ Véanse al respecto *Daughters of Self-Creation: The Contemporary Chicana Novel* (1996), de Annie O. Eysturoy; *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic Women’s Fiction* (2011), de Stella Bolaki; “Bildung in Ethnic Women Writers” (1983) de Bonnie Hoover Braendlin.

consciousness of the Borderlands” (77), que describe como un movimiento doble, incluyendo momentos de miedo y entumecimiento pero también momentos de creatividad y transformación: “The new *mestiza* copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity” (79; énfasis en el original). De igual forma, en la novela de El Hachmi la protagonista narra la experiencia de vivir entre las dos culturas a las que pertenece. La joven logra superar las contradicciones del entorno familiar y las manifestaciones de violencia social y personal gracias a la lectura metódica y ordenada del diccionario catalán, desde la A hasta la Z. De hecho, el uso del diccionario catalán como instrumento literario, para transmitir el proceso gradual hacia la autonomía física y emocional de la protagonista, tiene particular importancia en la narrativa de *El último patriarca*.

Quienes hayan leído el primer libro de El Hachmi, *Jo també sóc catalana*, encontrarán que la escritora utiliza su experiencia migratoria como materia literaria en *El último patriarca*, de forma tal que complementa y problematiza las reflexiones autobiográficas a través de la ficción.⁴⁶ Si bien El Hachmi no se identifica con ninguna de las protagonistas de sus novelas, sí reconoce la influencia que han tenido, a la hora de escribir, las distintas experiencias culturales por las que ha pasado: “I do not know how much of Morocco is present in the way I write. What I do have in mind is the way women

⁴⁶ Es posible trazar paralelismos autobiográficos entre la novela y la propia vida de El Hachmi, especialmente si tomamos en cuenta su propia autobiografía en *Jo també sóc catalana*, de la cual podemos encontrar situaciones y experiencias que la escritora entreteje en la narrativa novelística. Sin embargo, mi discusión evitará hacer suposiciones sobre posibles similitudes entre la protagonista y la autora, focalizando la atención en el texto y la historia pues, en realidad, es el propio texto el que va creando o planteando los acontecimientos de forma autónoma, aun cuando los hechos contados, es decir, el material narrativo, existe.

in my family told stories, especially my mother, who is a great storyteller”.⁴⁷ Ciertamente es que en *El último patriarca*, la búsqueda estética desdibuja las barreras entre realidad y ficción, creando un espacio fronterizo e inestable que apunta hacia la comprensión de una subjetividad siempre en devenir. En la novela, aprender el catalán es la primera parte en el proceso de ajustes que narra la protagonista. A medida que su conocimiento de la nueva lengua se incrementa, también se activa la conciencia mestiza, aprendiendo a diferenciar “between lo heredado, lo adquirido, lo impuesto” (Anzaldúa 82). Precisamente, será el lenguaje lo que va a diferenciar y distanciar a la hija del padre y que además le proveerá las herramientas para interpretar la confusa situación que vive.⁴⁸

El encuentro de la protagonista con la lengua escrita catalana comienza poco después de su llegada a Cataluña, luego de un episodio particularmente violento durante el cual Mimoun acusa a la madre de la narradora de haberle sido infiel con su hermano, a quien siempre había considerado como un rival a la hora de gozar de las atenciones y mimos de su madre y hermanas cuando vivía en Marruecos y a quien ha odiado toda su vida. El trauma de ver a Mimoun amenazar con matar a su madre y los sucesivos acontecimientos traumáticos de violencia verbal y física en el hogar hacen que la protagonista se refiera al padre como un “*poltergeist*”, equiparando las pasiones

⁴⁷ Entrevista a Najat El Hachmi en *Word Without Borders Daily* por Jessie Chaffee y traducida del catalán al inglés por Txell Torrent. <https://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/an-interview-with-najat-el-hachmi>.

⁴⁸ Cabe recordar aquí que el catalán es también la lengua en la que El Hachmi logra discernir su particular situación in-between. En *Jo també sóc catalana*, El Hachmi reconoce que ya no es la misma persona que llegó a Cataluña siendo niña al darse cuenta que habla consigo misma en catalán, una constatación que representa un punto de inflexión en el proceso de formación de la subjetividad.

destructivas de Mimoun con una fuerza enigmática que se apodera del espíritu de los habitantes del hogar:

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 qué era 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 solo era para buscar una de las tres cosas. (185)

Como señala Everly, el enfoque del texto en el proceso de adquisición de la nueva lengua “foregrounds the shift in her self-awareness” (48). Para la narradora, tener acceso a una segunda lengua es una herramienta determinante, “in order to pile up the words as an intellectual arsenal that separates her from her father” (Everly “Rethinking” 52).⁴⁹ No obstante, su relevancia no se limita a la educación lingüística de la protagonista, sino que también se refiere al tipo de enseñanza emocional (risa/llanto) y sexual (orgasmo) que va unida a ella. En efecto, la protagonista comienza a trazar una frontera simbólica entre ella y el padre creando una distancia emocional que en un primer momento constituye lo que

⁴⁹ En la novela no queda claro si la protagonista aprende primero el español o el catalán pero, como el español sólo se menciona brevemente en la novela, me referiré al catalán en todo momento como su segunda lengua (después del tamazigh). Esto es coherente con el uso del término por los lingüistas que trabajan en las áreas de bilingüismo y multilingüismo y emplean estas clasificaciones por conveniencia sin asignar por ello un orden rígido de adquisición o importancia a cada lengua.

Yarbro-Bejarano denomina una “táctica de supervivencia” a la cual más adelante recurrirá de manera consciente con el fin de articular una “estrategia de oposición”, activando su propio contradiscurso en respuesta a situaciones de opresión (16).⁵⁰ Como resultado, en palabras de Ricci, “la narradora descubrirá que el lenguaje no es una mera herramienta neutral que representa el deseo honesto de decir la verdad, sino que también coadyuva a la examinación de las relaciones de poder que promueven los intercambios culturales, lingüísticos y de género” (“Forjamiento” 80). En la búsqueda de formas alternativas de ser y actuar que la llevarán a romper de manera definitiva con el padre, la narradora tendrá que aprender nuevos códigos lingüísticos y culturales para desestabilizar la unidad monológica del discurso patriarcal.⁵¹

La utilización del catalán también sugiere una relación emocional distinta a la que tiene con su lengua materna, el tamazigh. Esta no sólo es la lengua de un padre autoritario e impredecible y del sistema patrilineal y patriarcal que él representa, sino también es símbolo del mundo de la infancia que ella tiene que dejar atrás. En el tamazigh se inscriben las fronteras geográficas, generacionales y culturales que marcan la vida de la protagonista, la distancia que la separa de la casa de los abuelos y el apego emocional a los recuerdos de la infancia. El catalán es la lengua subversiva, mediante la cual la narradora va a evaluar y a procesar emociones y situaciones, la lengua que además le permitirá proyectar una

⁵⁰ Ver Yvonne Yarbro Bejarano “Gloria Anzaldúa's *Borderlands/La frontera*: Cultural Studies, Difference, and the Non-Unitary Subject”, *Cultural Critique*, No. 28, 1994, pág. 5-28.

⁵¹ Es significativo apuntar la intención de la narradora de marcar una frontera lingüística de separación entre ella y el padre. En la novela, ninguno de los personajes directamente relacionados con la protagonista (la madre, las amigas, la profesora del instituto) tienen nombre. Por el contrario, los nombres del padre de Mimoun, de sus amigos y hasta de las amantes, tanto en Marruecos como en Cataluña se mencionan a lo largo del texto.

identidad plural. En este sentido, la novela plantea al mismo tiempo la condición del sujeto migrante, cuya identidad individual se constituye en el intersticio de dos identidades colectivas.

Folkart hace referencia al lenguaje como instrumento de poder y señala que el hecho de que *El último patriarca* haya sido escrita en catalán en lugar de en español, la lengua dominante en la península ibérica, “articulates a conscious identification with Catalonia” (175). Del mismo modo, añade Folkart, “the narrator critiques and pays tribute to both minority identities in Morocco and Spain that define her: Amazigh and Catalan” (175). En efecto, durante los primeros años de vida en Cataluña, la narradora va catalogando los olores, los sabores, las calles, los bares y el aspecto de la gente, así como las palabras que aprende para nombrar todas estas cosas, mientras el diccionario funciona como una brújula lingüística que la va a colocar en una situación de superioridad frente al padre: “el mundo se abría ante nosotros” (188). En *El último patriarca*, el cruce de la frontera geográfica supone entonces un cambio de universo, en el cual cambian los referentes culturales, los signos lingüísticos y hasta los sonidos cotidianos.

4. Nuevas cartografías literarias

Los procesos de formación que narran las novelas de Cisneros y El Hachmi reflejan las historias divergentes que surgen en contextos postcoloniales. En el ensayo “Post-colonial Literatures and Counter-discourse”, Tiffin explica que las prácticas contradiscursivas constituyen una característica distintiva de las literaturas postcoloniales, “to interrogate hegemonic discourses and discursive practices from a privileged position within and between two worlds” (18). Añade Tiffin que el contradiscurso opera de manera dinámica, no busca subvertir lo dominante para ocupar su lugar sino que apunta a

desarrollar estrategias textuales que debilitan sus propios prejuicios al mismo tiempo que expone y socava los del discurso dominante. Así, dentro del conjunto de prácticas contradiscursivas, Tiffin hace referencia al diálogo intertextual, como estrategia de resistencia capaz de desmontar los presupuestos de valor cultural o ideológico prevalecientes en los textos occidentales.

En tal sentido, González Berry y Rebolledo analizan la intertextualidad en la novela de Cisneros y hacen referencia al uso de mitos y cuentos de hadas en la narrativa, como escenario que se contrapone a la vida de las mujeres en *Mango Street* (118). En efecto, a medida que Esperanza examina las experiencias cotidianas de las mujeres en el barrio, se da cuenta que el destino de ellas puede ser el suyo propio. Cada vez más consciente del confinamiento discursivo y de la verdadera naturaleza de la ideología patriarcal, Esperanza rehúsa participar en “the conspiracy of silence which co-opts women into partaking in their own oppression” (Eysturoy 101). Si bien la narradora es una adolescente, su voz en ocasiones se percibe mucho más madura y parece conocer los pensamientos y sentimientos de sus vecinas. A la vez que siente empatía hacia las mujeres, también critica la actitud pasiva de muchas de ellas. Comienza entonces a deconstruir escenarios de fantasías y mitos culturales que encubren la realidad de la violencia patriarcal, para crear un “tercer espacio” en el cual integrar las diversas experiencias y formar su propia perspectiva híbrida.

En esta dimensión, Esperanza explora la complicidad de los cuentos de hadas y las fábulas infantiles recontextualizando su significado cultural para llevar a cabo una crítica feminista del inventario de cuentos folclóricos de *La casa en Mango Street*, el cual incluye referencias a las historias de Rapunzel, La Bella Durmiente, Cenicienta y Caperucita Roja. En los comentarios de Esperanza, estas referencias cuestionan el rol de las narrativas

tradicionales que asignan a las mujeres un lugar subordinado, poniendo en evidencia que “woman after woman is denied her freedom and her ability to make something of herself by society” (González-Berry y Rebolledo 118). Al invocar otros textos en la novela, Cisneros investiga el espacio doméstico buscando en otras fuentes de información, localizando archivos alternativos en los cuentos y en las fábulas, en “nontraditional places for theories” como observa Saldívar-Hull, para desarrollar un discurso crítico desde la perspectiva de la mujer chicana, relativizando la autoridad de los discursos dominantes y deconstruyendo las fronteras del conocimiento teórico de maneras innovativas, consciente que el discurso hegemónico “has so constructed the ideas of method and theory that often we cannot recognize anything that is different from what the dominant discourse constructs” (Saldívar-Hull 46). De este modo, Cisneros (re)cartografía territorios culturales y literarios como acto de insurrección, al ‘devolver’ la palabra al discurso dominante y usarla de una forma diferente, en contra de sus propósitos originales.⁵²

Así conocemos a Rafaela, “who is still young but getting old from leaning out the window so much . . . [she] dreams her hair is like Rapunzel’s” cuando se asoma por la ventana anhelando ser rescatada, porque es tan hermosa que el marido teme que se escape y por eso la tiene que dejar encerrada (79). Marín es la Bella Durmiente que sueña despierta, “waiting for a car to stop, a star to fall, someone to change her life” (27) mientras

⁵² Tomo el concepto de ‘devolver’ la palabra en el sentido que lo hace Debra Castillo en *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Castillo explora el trabajo de escritoras latinoamericanas como Rosario Castellanos y Denise Chávez para argumentar a favor de una práctica literaria feminista como forma de responder oponiéndose (“talking back”) tanto a los discursos masculinistas como a una visión totalizante y homogénea de la literatura femenina: “to complicate truth claims and representations of absolute knowledge. It is a form of activism to talk back to those who would restrict possibilities to a narrow set of formulas, rigidly applied” (xxi).

en la viñeta “The Family of Little Feet”, Esperanza y sus amigas se sienten como Cenicientas con los zapatos de tacón que les regala una vecina. Solo que cuando se los ponen, se dan cuenta que los hombres se parecen más al lobo de Caperucita Roja que al Príncipe Encantado de los cuentos de hadas, al descubrir el poder sexual masculino, que con frecuencia se disimula como validación positiva hacia las mujeres, cuando en realidad es cosificación sexual. “Ladies, lead me to heaven” les grita desde la calle un ciclista, mientras el vagabundo apoyado en la entrada de la cantina se fija en ellas: “Do you like these shoes? Bum man says, Yes, little girl. Your little lemon shoes are so beautiful. But come closer. I can’t see very well. Come closer. Please” (41).⁵³ A pesar de la espontaneidad y la sencillez de la visión de Esperanza, estas viñetas deconstruyen mitos y confrontan mentiras haciendo evidente que no son solo las circunstancias socioculturales sino también la internalización de valores y esquemas patriarcales, esto es, “the conditioned limitations of their own self-perception” (Eysturoy 102), los que determinan la creación y el mantenimiento de fronteras subjetivas, es decir, barreras internas que mantienen a las mujeres literal y figurativamente presas y que les hacen aceptar pasivamente un destino impuesto por otros.

La utilización de estos intertextos, observa Martín-Rodríguez, así como la inclusión de poemas, rimas y canciones, reflejan la oralidad de la novela de Cisneros, un rasgo

⁵³ En esta viñeta también se muestra el intento del tendero de la esquina, Benny, de controlar la sexualidad femenina amenazando con llamar a la policía para que las chicas dejen de usar los tacones. Es decir, las trata como prostitutas, la lógica detrás del uso de los tacones es el de ‘caminadoras’ es decir, mujeres de la calle y la amenaza de llamar a la policía es indicativa del control forzoso hacia sujetos rebeldes de la sociedad el cual se ejerce desde las instancias de poder. Esperanza y sus amigas experimentan las diversas formas en que la sociedad patriarcal define, limita y coacciona la sexualidad femenina.

característico de la literatura de las chicanas, cuyos trabajos creativos apuntan a “the revaluing of the feminine experience as a particular lexicon from which to start literary communication” (77). Se trata ciertamente de un lenguaje que transmite tanto intimidad como resistencia, mediante el cual la escritora se posiciona en los intersticios, “finding absences and exclusions” (Hurtado 135), desde los cuales documentar la complejidad de la experiencia de las mujeres chicanas, fuertemente condicionada por su género sexual pero también por condiciones materiales históricas. *La casa en Mango Street* fue publicada en 1984 y, como ha observado la crítica, puede considerarse como la respuesta feminista frente a los textos de los escritores chicanos, quienes habían dominado la escena literaria hasta entonces. En la novela, el contradiscurso de Cisneros articula voces antes opacadas, “to contest the status quo and the ideology contained in the alienating stories of female objectification” (Martín Rodríguez 79).⁵⁴ Así, en entrevista realizada por Pilar Rodríguez Aranda, Cisneros explica de esta forma las razones por las cuales escribió *Mango Street*, como un escenario de ‘contralectura’ frente a los relatos tradicionales:

I wrote it against those people who want to make our barrios look like Sesame Street, or some place warm and beautiful. Poor neighborhoods lose their charm after dark, they really do . . . I was writing about it in the most real sense that I knew, as a person walking those neighborhoods with a vagina I saw it

⁵⁴ Este argumento También ha sido estudiado en los trabajos de Norma Klahn, “Literary (Re)Mappings: Autobiographical (Dis)Placements by Chicana Writers”; Jacqueline Doyle “More Room of Her Own: Sandra Cisneros’s *The House on Mango Street*” y Deborah Madsen “Counter-Discursive Strategies in Contemporary Chicana Writing”.

differently than all those ‘chingones’ that are writing all those bullshit pieces about their barrios.(69)⁵⁵

En esta perspectiva resulta claro que la producción literaria de resistencia como la de las escritoras chicanas constituye una respuesta frente a las restricciones ideológicas, sociales y culturales a las que ellas tienen que hacer frente a diario, como observa Ramón Saldivar, “a critique of critiques of oppression that fail to take into account the full range of domination” (172). Por esta razón, ofrece a las escritoras nuevas oportunidades estéticas para explorar la hibridez cultural y la consiguiente ambigüedad y multiplicidad que caracteriza la zona fronteriza, el espacio *in-between* desde el cual elaboran su discurso. Este modo de habitar, que descarta las ideas herméticas y fijas, permite igualmente abordar el trabajo de escritoras bilingües y biculturales como El Hachmi, cuya reflexión literaria intenta encontrar un espacio propio en un lugar de desencuentro, entre las demandas y las limitaciones que provienen de discursos externos contradictorios, como explica la autora:

Nosotras [hijas de inmigrantes marroquíes] tenemos que explicarnos millones de veces «quienes somos» para no resultar devoradas por el relato paterno, o bien demasiado diluidas en los discursos alternativos de la «sociedad de acogida» que parece, a menudo solo parece, que nos quiera incorporar. Por tanto, el relato se vuelve imprescindible para evitar una cierta esquizofrenia identitaria. (“El inherente” 156)

⁵⁵ Véase Pilar Rodríguez Aranda, “On the Solitary Fate of Being Mexican, Female, Wicked and Thirty-Three: An Interview with Writer Sandra Cisneros”. También Rosa Linda Fregoso ha prestado particular atención a este punto. En *meXicana Encounters: The Making of Social Identities on the Borderlands* en el cual cita el trabajo de José Limón “The Other Cisneros . . . Sandra” y se refiere a “his efforts to discipline feminist writers like Sandra Cisneros who dare to transgress the ninth commandment and publicly give voice to ‘family’ secrets . . . Limón is unmoved by Cisneros’s efforts to politicize domestic violence” (31-32).

Ciertamente, asumir la autoridad discursiva para narrar un proceso de *Bildung* en el cual la protagonista no solo tiene que luchar contra la marginalidad que históricamente le ha sido asignada al sujeto femenino, sino que también tiene que lidiar con las fuerzas sociales y culturales del entorno, requiere, como observa Mohanty, “understanding multiple, often opposing ideas and knowledges, and negotiating these knowledges, not just taking a simple counterstance” (80). Es precisamente este marco de ideologías y afiliaciones opuestas, entre definiciones culturales heredadas y estereotipos identitarios impuestos, lo que contribuye a la alienación y el distanciamiento que motiva la producción estética. Justamente, *El último patriarca* refleja la posición intersticial de la escritora y también de la protagonista de la novela en la exploración de las lenguas y culturas con las cuales interactúa y que determinan las experiencias fronterizas tanto físicas como simbólicas.

El último patriarca prosigue, desde la ficción, la búsqueda identitaria iniciada por El Hachmi con el texto autobiográfico *Jo també sóc catalana*, de modo que es posible afirmar que la producción literaria de la escritora viene a ser la herramienta que ella utiliza para entrar en una relación dialógica con la sociedad de acogida y también para asumir una posición política. Con la publicación de *El último patriarca*, El Hachmi se inscribe inicialmente en una nueva tendencia de escritores de la diáspora quienes construyen complejas narrativas de intersección cultural. Su voz literaria se percibe como ‘inédita’ porque contiene imaginarios y referentes distintos a los utilizados en los textos literarios escritos en catalán.⁵⁶ Sin embargo, El Hachmi también incorpora un conjunto de

⁵⁶ Por ejemplo, la contraportada de la primera edición de *L'últim patriarca*, leemos que el texto que tenemos ante nosotros “és un tipus de novella que, tant pels conflictes tractats com per la forma literària d’abordar-

referencias que la conectan con escritoras de la tradición literaria catalana, como Mercè Rodoreda y Caterina Albert, cuyas obras *La plaça del diamante* y *Solitud*, respectivamente, han sido estudiadas como formas de *Bildungsroman* femenino, en las cuales el proceso de maduración de las protagonistas presenta una imagen activa de la mujer y una crítica al patriarcado.

Es conveniente recordar que en *El último patriarca* la trayectoria intelectual de la protagonista comienza con la lectura rigurosa del diccionario catalán, una práctica que la colocará en posición de superioridad lingüística y la llevará a distanciarse culturalmente del padre. De igual forma, gracias al diccionario, la narradora aprenderá a navegar el contexto catalán y se convertirá más adelante en una ávida lectora, explorando fuentes de conocimiento que le darán herramientas interpretativas. Esto se observa en los comentarios de la protagonista, los cuales contienen reflexiones intertextuales específicas que ella conecta con la historia que está narrando. Por ejemplo, al describir el aislamiento de la madre cuando dejan Marruecos para instalarse en Cataluña, la narradora se refiere a ella como Mila, la protagonista de la novela *Solitud* de Caterina Albert: “El silencio se cargaba de aquella especie de ingravidez que ni nosotros nos atrevíamos a romper. Mila no tenía ni siquiera a Ànima para apoyarla, Mila no tenía a nadie por primera vez en su vida en un lugar tan alejado de todo. Madre se fue haciendo pequeña, parecía que quisiera extinguirse” (181).⁵⁷ Se plantea entonces en la novela de El Hachmi el cuestionamiento al sistema

los [se nos informa que incluye el uso intencional de los recursos de la tradición oral], fins ara ha estat inèdit en la literatura catalana”. Tal declaración podría sugerir apreciaciones sobre la autora y su obra que pueden asomar dudas sobre la ubicación de El Hachmi en el canon de la literatura catalana.

⁵⁷ En *El último patriarca*, la situación de la madre empeora tras el traslado a Cataluña pues se verá apartada de la ayuda y el apoyo que tenía por parte de la suegra y las cuñadas en Marruecos. En la novela de Caterina Albert, la protagonista (Mila) se encuentra aislada en una zona rural de Cataluña, ignorada por su esposo. El

patriarcal pero también a normas sociales implícitas que reproducen y mantienen esquemas de subordinación. La cita también alude a la falta de apoyo emocional que se proporciona a los grupos de mujeres en las comunidades inmigrantes.

Según ha observado Campoy-Cubillo, las referencias intertextuales a las novelas de Rodoreda y Albert, conectan tradiciones literarias de dos culturas distintas, con lo cual la escritora articula una identidad catalana-amazigh fluida en un diálogo literario que refleja “[a] postmodern/postcolonial, ironic distance from both cultural traditions” (141). Ciertamente es que El Hachmi explora los dos emplazamientos que constituyen su identidad híbrida para encontrar una nueva visión en la frontera entre las dos culturas, en el espacio intermedio donde ocurren las experiencias intersubjetivas y su escritura lleva a cabo la “doble crítica” característica de inmigrantes, exiliados y sujetos diaspóricos, como señala Khatibi (73). Al mismo tiempo, la narrativa traspasa las fronteras de la identidad nacional, cultural y étnica para colocar la experiencia de la mujer en primer plano, de modo que las novelas de Mercè Rodoreda y Caterina Albert acompañan a la protagonista de *El último patriarca* en su paso hacia la madurez, ayudándola a comprender cómo llegar a ser la autora de su propia historia.⁵⁸

personaje de *Ánima*, corresponde a un cazador furtivo de la localidad. Para el momento en el que Caterina Albert escribe *Solitud*, Cataluña se encontraba en pleno proceso de industrialización con la consiguiente reestructuración de las clases sociales. La crítica ha observado que el proceso de maduración de Mila remite al proceso de maduración y crecimiento de Cataluña.

⁵⁸ En el libro *A House of My Own; Stories from My Life*, Sandra Cisneros presenta una serie de ensayos cortos, historias personales “a way of claiming my real life and differentiating it from my fiction”. Uno de los ensayos está dedicado a Mercè Rodoreda y cito aquí el último párrafo porque en cierta forma me parece que habla de las protagonistas de las novelas que analizo: “Rodoreda writes about feelings, about characters so numbed or overwhelmed by events they have only their emotions as a language. I think it’s because one has no words that one writes, not because one is gifted with language. Perhaps because one recognizes wisely enough the shortcoming of language. It is this precision at naming the unnameable that attracts me to

Rodoreda, this woman, this writer, hardly little, adept at listening to those who do not speak, who are filled

Por otra parte, tomando en cuenta los rasgos estéticos, lingüísticos y discursivos comunes que observo en las novelas de Cisneros y El Hachmi y, siguiendo la perspectiva de las feministas chicanas, entiendo el diálogo intertextual que hay en *El último patriarca* como manifestación del deseo de la escritora de insertarse “into the female-to-female tradition”, un rasgo que caracteriza la literatura de las chicanas según señalan González-Berry y Rebolledo en su análisis de la intertextualidad en *La casa en Mango Street* (117). Ciertamente es que Rodoreda y Albert son escritoras que han reflexionado sobre nociones de pertenencia e identidad nacional y cultural en sus obras. Sin embargo, la importancia de tomar en cuenta el pasado literario de sus predecesoras catalanas le permite a El Hachmi establecer conexiones importantes para presentar “gender inequality as a cross-cultural phenomenon and not rooted in any one tradition”, como observa Everly (“Immigrant” 142), una forma de crítica política que la escritora ya había presentado en su autobiografía.⁵⁹ En *El último patriarca*, El Hachmi posiciona a la narradora en un espacio que está ubicado geográficamente muy lejos de su lugar de origen, no obstante, las habilidades de supervivencia que ha tenido que aprender como habitante fronteriza y traductora de culturas le permiten advertir ideologías de desigualdad en su cultura que también existen en la sociedad española y cuya relevancia tiende a ser minimizada en los discursos que contrastan la situación de la mujer española y la musulmana, discursos que tienden a

with great emotions, albeit mute to name them” (123).

⁵⁹ El Hachmi ha reconocido la influencia de la literatura catalana en su propia formación. En entrevista realizada por Jessie Chaffe, la autora señala que “It was through the Catalan language that I found novels and stories that spoke of things that touched me closely—works with female protagonists, who were in many cases similar to the women I had grown up with. These works were written in Catalan”. <https://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/an-interview-with-najat-el-hachmi>.

enfocarse en diferencias culturales y religiosas que resaltan la subordinación de la mujer en las sociedades islámicas.

Como señalé antes, la protagonista de *El último patriarca* compara directamente a su madre con la Mila de *Solitud* y también con la Colometa de *La plaça del Diamant*.⁶⁰ Estas referencias llaman la atención sobre la callada resignación de la madre a su destino y su constante trabajo doméstico: “A veces madre parecía Colometa en vez de Mila, de tanto que había limpiado los excrementos secos [del palomar] de encima de los tablones de madera que había bajo los techos de uralita. Solo que ella no venía de ninguna guerra, o al menos eso parecía” (203). De igual forma, son notables las analogías relacionadas con la crítica al sistema patriarcal que existen en la novela de Rodoreda y al rol que tienen las mujeres en su mantenimiento. En *El último patriarca*, la narradora se refiere a los privilegios de los cuales gozaba el padre, “la devoción innata” que sentían las hermanas de Mimoun por él, quien creció “rodeado de mujeres que lo protegían de todo” (19), porque estaba destinado a ser el patriarca.⁶¹

⁶⁰ En “Solitud a la ciutat: Víctor Català i Mercè Rodoreda” el crítico hispanista Brad Epps presenta una detallada comparación de las protagonistas de *La Plaza del Diamante* y *Solitud*. Entre las características que analiza Epps algunas son explicativas de su significado para la protagonista de *El último patriarca*. Tanto Mila como Colometa “lidian con hombres que, lejos de aliviar su soledad, las llenan de sentimientos de vacío, dolor, miedo e, incluso, asco”. . . “Ambas mujeres, dentro y fuera de un trabajo tan marcado por las normas del género, afrontan su (in) significancia; rozan la locura, hacen frente a la violencia y la muerte, se plantean el suicidio; y pasan por un momento dolorosamente crítico de revelación que las devuelve al punto de partida y que una amplia tradición humanista entiende como autoconciencia. De hecho, la trayectoria de las protagonistas ha llevado a varios críticos a clasificar las dos narrativas como ejemplos de un *Bildungsroman* femenino” (“Solitud a la ciutat: Víctor Català i Mercè Rodoreda” 10; Mi traducción).

⁶¹ Por ejemplo, en *La Plaza del Diamante* la protagonista, Natalia, nos informa que la madre de Quimet (el marido de Natalia) la menospreciaba por el hecho de que la joven no quedaba embarazada. En la cita que transcribo a continuación, Quimet y su madre miran con desdén a Natalia: “Y la madre del Quimet, en cuanto me veía, ¿qué, no hay novedad? Y el Quimet, con los brazos caídos, pegados a los costados, y las manos abiertas con la palma hacia afuera, se encogía de hombros y no decía nada. Pero yo le oía una voz que tenía

La voz narrativa presenta la complicidad de las mujeres en la familia del patriarca, a tal punto que estas transgredían normas religiosas y culturales, permitiendo que Mimoun durmiera en la misma cama con ellas, así como también lo protegían de enfrentamientos con el padre cuando este trataba de disciplinarlo: “Muchos de los éxitos del gran patriarca no se explicarían si no fuera por las mujeres que lo han rodeado siempre y que le sacaban —y todavía le sacan— las castañas del fuego: la abuela, las tías y, más tarde, madre” (102). La narradora implica a la estructura social de la división de géneros en el mantenimiento de las desigualdades; debido a esto, la persona caprichosa, violenta, volátil y misógina que era Mimoun en Marruecos termina resurgiendo también en Cataluña. Como veremos, la territorialidad asociada al ejercicio del poder patriarcal hará que Mimoun inscriba la frontera geográfica en el cuerpo de las mujeres de la familia Driouch adjudicándoles el rol de “symbolic border guards” (Altink y Weedon 5), encargadas de proteger las instituciones culturales y de preservar el honor del patriarca.

Ahora bien, tal y como observa Cramerí, la novela sugiere que la lectura posibilita en la protagonista de *El último patriarca* cambios profundos de actitud y de pensamiento: “the emotional ‘work’ the protagonist does as a reader presumably involves an active dialogue with the text rather than passively receiving comfort from it” (“Searching” 513). De tal suerte que, al reflexionar sobre los textos que lee, esto le ayuda a entender sus estados de ánimo y a procesar sus reacciones. En este sentido, las herramientas de interpretación que recaba la protagonista a través de la literatura incluyen referencias intertextuales que

escondida dentro y la voz escondida decía, la culpa no es mía. Y su madre me miraba y sus ojos se ponían como de cristal al mirarme, a lo mejor come poco...” (18). Véase: Mercè Rodoreda, *La Plaza del Diamante*, Trad. Enrique Sordo, Orbis, 1987.

apuntan a la articulación de conexiones interculturales y transculturales que constituyen expresión del pensamiento fronterizo, es decir, “pensar en y desde la frontera” como señala Mignolo (67). De esta manera, la narradora localiza un espacio alternativo al acercarse a una comunidad de mujeres cuyas experiencias le permitirán entender cómo las ideologías de género operan en conjunto con ideologías raciales y económicas. Dentro de esta red de conexiones, la narradora dialoga con la novela de Cisneros, *La casa en Mango Street*, una referencia intertextual que analizaré en el siguiente apartado para referirme al espacio físico de la casa y las experiencias que narran las protagonistas relacionadas con el espacio doméstico.

5. Subjetividades fronterizas

Tanto Cisneros como El Hachmi se perciben como partícipes de experiencias de desplazamiento físico y simbólico y reivindican subjetividades fluidas, localizadas en la intersección de múltiples discursos. En este sentido, Carol Lazzaro-Weis observa que el *Bildungsroman* femenino “challenges the idea of a coherent feminine self that a patriarchal society attempts to impose upon women by representing the protagonist engaged in multiple roles and formulating multiple self-definitions” (18). En efecto, las dos escritoras cuestionan de manera crítica las limitaciones a la identidad individual y abogan en cambio por formas híbridas de identificación y pertenencia cultural. Ambas están comprometidas en proyectos discursivos que llevan a las mujeres desde los márgenes al centro, reconociéndolas como participantes activas en la historia al presentar personajes femeninos con historias y experiencias diferenciadas que desafían y desestabilizan la ubicación espacial y temporal de las narrativas hegemónicas.

En este sentido, el proceso de formación que retratan los *Bildungsroman* de Cisneros y El Hachmi no se configura como una simple historia en la cual las protagonistas escapan de un hogar opresivo y alcanzan la libertad absoluta. Tampoco la trayectoria que llevan a cabo en el proceso de reevaluar y redefinir sus vidas y a sí mismas como individuos sigue códigos predeterminados ni convenciones socialmente aceptadas. Más bien, observa Braendlin, “woman’s quest for a self-defined identity is of necessity anti-social, defiant lonely, ambiguous, and often resolved only by an anguished existential choice” (78). A través de las observaciones de las narradoras y protagonistas de estas dos novelas, vemos que la diferencia de género sexual no se configura como una frontera solamente en términos metafóricos, sino que se materializa físicamente en los propios cuerpos de las mujeres, a través del encierro y la violencia.

De hecho, estas narrativas constituyen “situated knowledges”, pues van más allá de narrar los esfuerzos de supervivencia “to [also] recognize the centrality of systematic power relations”, como sostiene Hartsock (30).⁶² Al problematizar discursivamente la materialidad de las fronteras de género, etnicidad y clase social como configuradores de relaciones de poder desiguales, dan cuenta de un conocimiento que desestabiliza la

⁶² Aun cuando la cita que hago aquí está tomada del trabajo de Nancy Hartsock “Postmodernism and Political Change: Issues for Feminist Theory”, la noción de “situated knowledges” fue desarrollada por Donna Haraway, como medio para plantear que todo conocimiento se produce en situaciones históricas y sociales particulares. Según Haraway, la condición parcial y situada de algunas formas de pensamiento, como por ejemplo los producidos por mujeres y sujetos subalternos, les concede un cierto privilegio epistémico por cuanto expresarían una forma diferente de objetividad frente a sistemas de pensamiento dominantes. Dentro del ámbito académico, la noción de “situated knowledges” ha adquirido relevancia en los estudios feministas y poscoloniales y ha tenido una importante difusión en el ámbito académico latinoamericano tras haber sido incluido como capítulo en su libro *Simians, Cyborgs and Women*, el cual fue publicado originalmente en 1991 y traducido al español en 1995. Véase Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, pág. 590-592.

parcialidad de la visión dominante, un saber más profundo y complejo, del cual antes no se tenía registro, permitiendo a los lectores ver, sentir y entender una nueva realidad. En este orden de ideas, la casa es el símbolo que Cisneros y El Hachmi eligen para representar los límites ideológicos, culturales y económicos que deben enfrentar las mujeres que pertenecen a comunidades étnicas con una fuerte cultura patriarcal. En ambas novelas, los dos protagonistas buscarán alcanzar su autonomía subvirtiendo los estereotipos del hogar, ubicados simbólicamente dentro de los confines de la casa y metafóricamente en las estructuras de poder de la cultura patriarcal. En el acto de narrar estas experiencias, los protagonistas de *El último patriarca* y *La casa en Mango Street* van a reexaminar, reinterpretar y reelaborar las nociones tradicionales de lo que se conoce como ‘hogar’, entendido como el espacio doméstico donde las personas habitan y también como noción de pertenencia, según explica Mohanty:

Being home refers to the place where one lives within familiar, safe, protected boundaries; not being home is a matter of realizing that home was an illusion of coherence and safety based on the exclusion of specific histories of oppression and resistance, the repression of differences even within oneself. These locations acquire meaning and function as sites of personal and historical struggles. (90)⁶³

⁶³ Las fronteras pueden visibilizarse en variados contextos de manera diferente y, por lo tanto, constituyen un marco de análisis adecuado para explorar las identidades múltiples, como observa Stuart Hall, “identidades que no están ni estarán jamás unificadas en el sentido antiguo, ya que son, de forma irrevocable, el producto de varias historias y culturas entrelazadas, que pertenecen a varios ‘hogares’ y a ningún ‘hogar’ en particular a la vez” (“La cuestión” 398).

De esta forma, en *El último patriarca* la protagonista nos presenta varios escenarios en los cuales deconstruye la noción del hogar y del espacio doméstico a partir del conocimiento que adquiere en el proceso de contar la historia de Mimoun y la suya propia. El “conocimiento situado” de la narradora encuentra conexiones y aperturas y de este modo contribuye a dar cuenta de otras realidades, llevando a cabo “an elaboration of knowledges of the world that grow out of and express the specific forms of oppression and exploitation experienced” (Hartsock 26). En la segunda parte de *El último patriarca*, el relato ya no depende de la recopilación de versiones del círculo familiar sobre la vida de Mimoun. En cambio, en el proceso de construcción de la subjetividad, la narradora comienza a desarrollar su habilidad para interpretar las experiencias que vive en el entorno contradictorio que constituye el hogar familiar en Cataluña. En la viñeta “Una casa en un pasaje, no en Mango Street”, la protagonista narra de esta forma la mudanza de la familia a una nueva casa:

A pesar de que mudar es cambiar o transformarse, lo que hicimos nosotros fue mudarnos, cambiar de casa sin transformarnos demasiado. Pasamos de vivir en un segundo piso todavía con olor a la muerta que había vivido toda la vida allí a vivir en una casa entera para nosotros. De dos plantas más garaje, y jardín y todo.

Nuestra casa en Mango Street pero sin Lucy ni chicanos. (234)

Aquí El Hachmi conecta al lector con el paisaje hispano que narra Cisneros en su novela. Al igual que en *La casa en Mango Street*, en la novela de El Hachmi, las condiciones económicas y el estatus migratorio hacen que la familia Driouch viva por un buen tiempo en los márgenes, física y socialmente. La descripción de la primera casa tras su llegada a Cataluña nos recuerda la descripción de la casa donde vive la familia de Esperanza

Cordero, en la viñeta con la cual comienza la novela de Cisneros. La sensación de opresión y confinamiento que transmite Esperanza cuando habla de una casa que ella rechaza, “small and red with tight steps in front and windows so small you’d think they were holding their breath” (4), también la percibimos en la descripción que hace la protagonista de *El último patriarca* de aquella primera vivienda: “Una habitación sin ventanas. Junto a la habitación sin ventanas, otra habitación sin ventanas y al lado, una habitación que tenía una ventana enrejada que daba a la calle, como de prisión” (173). Como vemos, las dos narradoras se refieren a la casa en términos claustrofóbicos, una casa que aleja a sus habitantes del mundo exterior. Tanto Esperanza como la protagonista de *El último patriarca* pasan a habitar una vivienda permanente, algo que ellas han estado anhelando; sin embargo es una casa que está lejos de ser el espacio ideal. Al recrear la casa y narrar las relaciones intersubjetivas en el espacio doméstico, ambas protagonistas van a problematizar los límites a la movilidad de la mujer impuestos por el patriarcado, en particular por las estructuras patriarcales de sus respectivas sociedades.

En *El último patriarca*, la protagonista irá revelando patrones arraigados de dominación y abuso a medida que deconstruye la noción de ‘hogar’, primero regresando al pasado para completar su conocimiento de la dinámica familiar en Marruecos y luego al narrar sus propias experiencias en el hogar en Cataluña, una estrategia que nos permite analizar el texto de El Hachmi como “a space of struggle and contestation about reality itself” (Mohanty 78). En efecto, mediante la articulación de la conciencia mestiza, “uprooting dualistic thinking” (Mohanty 81), la narradora teje una singular reflexión sobre el origen y la naturaleza del poder de Mimoun, de tal suerte que se convertirá en la primera

mujer que abiertamente cuestione la autoridad del patriarca, desafiándolo a enfrentar sus propias contradicciones.⁶⁴

Por consiguiente, en la novela de El Hachmi, el hogar viene a ser “an ideological space for rejection and awakening” (Everly “Rethinking” 48), en el sentido de que es el lugar donde al mismo tiempo se construyen y deconstruyen actitudes culturales específicas. La casa adquiere significado y funciona como espacio de luchas personales e históricas, reflejando la tensión constante que vive la protagonista entre “being home” y “not being home” (Mohanty 90), una representación del espacio intersticial que ella habita y que puede dar lugar a “new areas of negotiation of meaning and representation” (Bhabha 211). De allí resulta significativo que la autora haga coincidir el “enclaustramiento gradual” (270) que expresa la narradora, con su llegada a una nueva casa, que ella conecta con la casa y el vecindario de Esperanza en la novela de Cisneros. Es en este punto de la novela que la joven protagonista descubre el impacto que tiene su sexualidad por la forma en la cual se la percibe como mujer dentro y fuera de su propio hogar. Al igual que Esperanza, quien observa e interpreta las experiencias de las mujeres en *Mango Street*, la narradora de *El último patriarca* encontrará en los libros a la comunidad de mujeres cuyas experiencias

⁶⁴ El progresivo rechazo que siente la hija hacia Mimoun y la forma en la cual la protagonista describe en la última viñeta “la venganza en toda regla” tiene particular importancia en la desarticulación de la autoridad del patriarca. En la primera parte de la novela, la narradora nos informa que “Mimoun conseguía siempre que las mujeres de su vida lo fuesen convirtiendo en patriarca” (103). Cuando la madre se embaraza luego del matrimonio, no quería tener una niña “porque no podía imaginarse a una hija suya sufriendo a su marido” (118) mientras que Mimoun solo quería niñas, “decía que ellas eran más fieles con sus padres y que los chicos siempre te acaban *traicionando*” (118; énfasis añadido). Más adelante, tras el nacimiento de la protagonista, Mimoun “veía cumplido el sueño de tener una hija. Las niñas te demuestran que te quieren hagas lo que hagas y su amor siempre es incondicional” (151). En este punto, Josep Anton interpreta que la preferencia de Mimoun por tener una hija “corresponds to his desire to avoid phallic competition with his offspring” (“Dislocated Temporalities” 199).

le permitirán entender cómo la ideología patriarcal que segrega y devalúa a las mujeres, se interconecta con ideologías raciales y económicas (SanJuan 45). A diferencia de Esperanza, quien se mueve libremente por el barrio hispano, la protagonista de *El último patriarca* estará confinada a una casa ubicada en “una calle que no tenía salida” (235). Debido a que los códigos sociales y culturales que impone el padre le impedirán interactuar libremente con otras personas, la narradora va a encontrar un sentido de comunidad a través de la lectura y, más adelante, mediante la escritura. La alienación de la narradora quien, desde su posición fronteriza nos informa sobre su casa en un nuevo barrio, “pero sin Lucy y sin chicanos”, la empuja a buscar “teorías”, que le ayuden a crear un espacio alternativo en el cual desarrollar su propia subjetividad.

En *El último patriarca* es claro que la estructura patriarcal del entorno que describe la protagonista regula el uso del espacio según la prescripción de los roles de género en la cultura marroquí.⁶⁵ Tales regulaciones tienen que ver con la manera en la cual deben comportarse los hombres y las mujeres, con los espacios que pueden ocupar y en los que pueden circular, así como también el tipo de interacciones que les está permitido iniciar y mantener. Como señalé en la primera parte al analizar *Jo també sóc catalana*, El Hachmi

⁶⁵ En su citado trabajo *Beyond the Veil* (1987), la conocida socióloga y académica marroquí Fatima Mernissi afirma que “Muslim sexuality is territorial: its regulatory mechanisms consist primarily in a strict allocation of space to each sex and an elaborate ritual for resolving the contradictions arising from the inevitable intersection of spaces. Apart from the ritualized trespasses of women into public spaces (which are, by definition male spaces), there are no accepted patterns for interactions between unrelated men and women” (137). De igual forma, en *Moroccan Feminist Discourses* (2014), Fatima Sadiqi hace un recuento de la historia del patriarcado en Marruecos: “Patriarchy is the strongest and most pervasive source of primary authority in Morocco. The history of patriarchy in Morocco is characterized by a striking continuity in the use of space. From ancient pre-Islamic eras, through the Islamic and pre-colonial periods, to the colonial and postcolonial times, patriarchy in Morocco has used space to segregate between men and women. In this use, the public space is prescribed as authoritative and male and the private space as non-authoritative and female” (88).

navega por el torbellino de emociones ambiguas que le produce crecer entre dos mundos y habla de la existencia de “dues Najats”: “la marroquina” y “la catalana”. Esta división se construye sobre lógicas de interior/exterior, en las que la Najat marroquí se desenvuelve “portes endins” y la catalana, “portes enfora” y no se comunican entre sí, “ninguna de las dos hablaba de la otra” (*Jo també* 67). El título de la sección “Identitat Fronterera” da cuenta del proceso de negociación y la superación de esta construcción dicotómica de El Hachmi.

Ahora bien, en la novela se nos informa que, de niña, la narradora disfrutaba de una gran libertad debido a la movilidad a la que tenía acceso gracias a un vínculo especial que había entre ella y el padre, una posición que le permitía trascender las fronteras de género del entorno familiar y doméstico: “Yo era su preferida, la niña de sus ojos. No era un amor cómodo, pero me permitía ir con él a todas partes. Un margen de libertad que no acostumbran a tener las mujeres y del que yo gozaba” (186).⁶⁶ Sin embargo, a partir del momento en que la narradora tiene el primer período, la actitud del padre hacia ella cambia, “la sangre lo había estropeado todo” (268). La protagonista de *El último patriarca* comparte con Esperanza y con las mujeres de Mango Street la experiencia de

⁶⁶ En un pasaje importante de la narración, que funciona como transición entre las dos partes que conforman el texto, se nos informa que una llamada telefónica desencadenó la voluntad de Mimoun de reunirse con su familia, en Cataluña, una familia cuyos límites se estaban volviendo borrosos, por cuanto los niños “casi no sabían lo que era un padre” (168). La llamada telefónica fue una iniciativa del abuelo de la narradora [el padre de Mimoun] pero ella se convirtió en el interlocutor más importante, ya que fueron sus palabras las que provocaron la reunificación familiar en Cataluña: “Por qué no dejas de una vez a esa puta cristiana y haces el favor de encargarte de nosotros?” (169), haciéndose eco del imaginario que ha heredado de su familia magrebí. La narradora adulta asume que su yo infantil no entendía el significado de esas fuertes palabras a pesar de que sí comprendía el abandono del que se hablaba en su casa. Según observa Joan-Rodríguez, “this particular moment, in which the narrator is constructed as the one actually responsible for facilitating the familial reunion in Europe, will create a special bond between father and daughter” (133).

discriminación y opresión por causa de las ideologías de género, específicamente la separación entre el espacio público y privado que conlleva restricciones al libre movimiento de la mujer, una ideología que a su vez es consecuencia del significado que el paradigma patriarcal le otorga al cuerpo femenino, “the embodiment of specific, ‘fixed’ national and cultural boundaries” (Bauer 38); es decir, la construcción normativizada del cuerpo como escenario donde convergen diferentes demandas y expectativas culturales.⁶⁷ Tanto Cisneros como El Hachmi vinculan el sufrimiento de los personajes con los espacios físicos, sociales y psíquicos en los que habitan.

El cuerpo de la narradora se ‘feminiza’ y se ‘sexualiza’ a los ojos del patriarca; ahora los mecanismos regulatorios que implementa Mimoun establecerán rígidos compartimientos y exclusiones, restringiendo el universo social de la joven protagonista, “todo se fue convirtiendo en transgresión y todo se fue tiñendo de miedo” (272).⁶⁸ A partir

⁶⁷ Según afirma Fatima Mernissi en *Beyond the Veil*, las mujeres en el islam tradicionalmente son percibidas como una fuerza sexual llena de potencia y tentación. Como resultado, la estabilidad y el orden sexual exigen una estricta separación y control de los movimientos femeninos: “In the Western culture, sexual inequality is based on the belief in the biological inferiority of woman. In Islam, it is the contrary: the whole system is based on the assumption that woman is a powerful dangerous being. All sexual institutions (polygamy, repudiation, sexual segregation, etc.) can be perceived as a strategy for constraining her power” (19). No obstante, cabe señalar que el islam ha evolucionado en algunos países y existen además varios movimientos feministas islámicos. En un libro de reciente publicación, *Siempre han hablado por nosotras: Feminismo e identidad. Un manifiesto valiente y necesario*, El Hachmi lleva a cabo una crítica del patriarcado islámico tan severa como la de Mernissi, el cual “ha condicionado profundamente nuestras vidas”, así como también aborda el tema de los movimientos feministas islámicos “las expertas del islam que se obstinan en negar su misoginia” (*Kindle Edition* s/p).

⁶⁸ Cabe señalar que, justo después de que la narradora anuncia que ha tenido su primera menstruación, lo que hace refiriéndose específicamente al sangrado, “me vino la sangre”, de modo que en cierta forma apela al imaginario negativo al que a veces se vincula la sangre, la letra con la cual concluye la viñeta es la letra ‘o’: “O, nombre de la letra o. O, conjunción” (242) Sabemos que esta letra, como todas las demás que aparecen en la novela, simboliza el nuevo vocabulario que la narradora está asimilando a través del estudio del diccionario. Al elegir esta letra en particular, y su definición como una conjunción, la narradora está destacando el doble universo en el que habitará desde el momento en el que tiene su período, es decir, cuando se convierte en una mujer. De igual forma, aun cuando la narradora no utiliza esta acepción, vale la pena tener en cuenta que la letra ‘o’ corresponde a uno de los cuatro grupos sanguíneos, el grupo O.

de entonces, la mirada vigilante del patriarca sobre la hija se ejercerá en forma de constantes “border inspections” (Lugo 360), inspecciones fronterizas de la vida cotidiana mediante una dinámica de seguimiento y control que ya ha empleado para “domesticar” a la madre: “todo habría ido muy normal si no fuera porque padre te estaba mirando desde el comedor” (274).⁶⁹ Esta suerte de ‘patrullaje’ que ocurre dentro y fuera del hogar irá restringiendo cada vez más la movilidad de la protagonista, haciéndola vulnerable a los ataques de ira ante cualquier posible transgresión tipificada arbitrariamente y según el voluble, confuso y contradictorio código ético y moral de Mimoun: “padre tenía métodos propios para quitar los sustos. Te provocaba otros tan grandes que ya ni te acordabas de los anteriores” (263). La protagonista es consciente de que está sometida al constante escrutinio del padre y comienza a reconocer la espacialidad de su propio cuerpo; su paso a la edad adulta hace evidente el poder reproductivo y sexual que la separan del grupo familiar y del control del padre: “¿Qué podía hacer si mi culo crecía y crecía?” (256). Asimismo, la actitud del padre dificulta a la joven asumir con normalidad los cambios que

⁶⁹ Lo que Lugo define como “border inspections” pueden ocurrir en forma de “interior self-inspections”, por ejemplo en la ropa, los gestos, el comportamiento, una forma de auto-vigilancia ante posibles ‘transgresiones’, como le ocurre a la madre de la narradora, lo que literalmente la mantiene ‘detenida’ en los márgenes de las dos sociedades, la marroquí y la española (“Theorizing Border Inspections” 363). A lo largo de la novela se nos informa en repetidas oportunidades la importancia que tiene para Mimoun “domesticar” a la madre de la protagonista, una palabra que tiene un peso simbólico importante en la narración pues su significado implica el control total sobre la movilidad en el ámbito público y privado, una limitación que llega hasta el punto de deshumanizar a la madre como individuo a través de constantes vejaciones. En la segunda parte, el padre viaja por un mes a Marruecos y la narradora relata la tranquilidad que sintieron todos en el hogar durante ese tiempo. Sin embargo, la madre se niega a salir de la casa mientras Mimoun está ausente: “él no está pero lo sabe casi todo” (241), sintiendo aun en la distancia la omnipresencia de las “border inspections” del marido. La narradora reflexiona acerca de la influencia de Mimoun sobre la madre: “Entonces comencé a entender hasta qué punto estaba domesticada y que quizá ese vínculo ya era para toda la vida” (241).

ocurren en su cuerpo adolescente: “Eso de que mi culo le provocaba no era del todo normal y que los padres no suelen fijarse en esas cosas” (291). Junto con el lenguaje, en la novela de El Hachmi el cuerpo viene a ser “the spatial battleground of patriarchal power” (Folkart “Scoring” 355). De ahí que el desmantelamiento de la noción tradicional del hogar y de la figura sumisa y obediente de la mujer en la cultura marroquí serán las armas que utilizará la narradora para desafiar al padre y acabar con el patriarcado en su familia.

El proceso de formación de la protagonista de *El último patriarca* y su entrada a la adultez, están marcados por la forma en la cual ella decide conjugar la herencia familiar y los diversos códigos que ha aprendido en Cataluña. Por ejemplo, ante una madre que no entiende las convenciones que regulan cómo una adolescente en Cataluña debe vestirse o interactuar con su propio cuerpo la protagonista encuentra apoyo en la maestra-amiga. La joven relata que la madre “no quería que me depilara, me había tirado los tampones por miedo a que perdiera la virginidad” (272); tampoco entendía la madre su necesidad de socializar con otros jóvenes de su edad. Es justamente la maestra-amiga quien le da a conocer lecturas y melodías musicales que “explicaban otros significados de la vida” (258) y le sugiere usar la escritura “para compartir mis propias experiencias con los demás”, una forma de crear espacios de conexión donde encontrar un sentido de solidaridad.⁷⁰ De

⁷⁰ El personaje de la maestra-amiga es relevante en el proceso de *Bildung* de la protagonista. Es la única que se acuerda de su cumpleaños y le regala una libreta y una pluma para animarla a escribir, “como si yo fuera una escritora de verdad” (274), quien la verá como un individuo, y no como parte de un grupo homogéneo. En cierta forma, este personaje representa también una suerte de ‘redención’ frente al racismo y la indiferencia de la sociedad catalana que la narradora retrata en la novela. Mimoun le prohibirá volver a ver a la maestra-amiga luego de que la protagonista se encuentra con ella y con el hermano, a quien saluda con dos besos, a la usanza española. Para desgracia de la protagonista, Mimoun la espiaba por la ventana. La mirada tiene un rol importante en la narrativa de El Hachmi; el padre irá desplegando y a veces improvisando una

manera similar a la novela de Cisneros, en la cual metáforas represivas y símbolos de la subordinación doméstica de muchas chicanas se reformulan en espacios liberadores, como bien observa Martín-Rodríguez (*Life* 73), en la novela de El Hachmi asistimos al cuestionamiento y la desarticulación del hogar como espacio feminizado de domesticidad y privacidad: “the transgression of public/private and male/female boundaries of power and sexuality” (Everly 50). En este sentido, la experiencia migratoria que narra la protagonista proporciona un acercamiento a la forma en la cual las ideologías de género traspasan fronteras geográficas y culturales. Las estructuras jerárquicas de poder basadas en normas sociales y religiosas que Mimoun intenta replicar en el hogar en Cataluña chocan con la movilidad y la libertad del orden social occidental que ha experimentado la narradora durante el proceso de adaptación al nuevo entorno. La conciencia de existir en los intersticios de distintas categorías sociales (mujer, inmigrante, de clase trabajadora) y la intersección de sistemas culturales contradictorios, conducirán a la narradora a usar su posición fronteriza como espacio de liberación y transformación, un proceso que recae en el rechazo a las nociones monolíticas y en el reconocimiento de la hibridez, es decir, la fusión de todos los elementos que la protagonista siente que forman parte de su ser.

Los contornos ideológicos claramente definidos del hogar, la división de los espacios en función de la separación entre géneros sexuales desorienta y confunde a la protagonista, lo que en última instancia le ocasiona sentimientos de alienación. Los

serie restricciones arbitrarias, normas y reglamentos que la narradora define “confusos”, “contradictorios” y “no oficiales” con los cuales el padre irá restringiendo la movilidad de la protagonista y que le servirán de excusa para el castigo físico.

márgenes entre lo prohibido y lo permitido son contradictorios y la tensión resultante se manifiesta en la narración de ciertos eventos en los cuales aborda su propia comprensión parcial de las relaciones materiales y discursivas que regulan su posición social como hija de inmigrantes marroquíes-amazigh en España. La narradora utiliza el lenguaje para impugnar definiciones esencialistas y se refiere a sí misma como “supermana” (195)⁷¹ cuando, ante un padre ausente y errático, tiene que asumir roles masculinos y desenvolverse en espacios públicos en varias ocasiones para apoyar a la madre tras la mudanza a Cataluña.⁷² Se siente frustrada porque no recibe el mismo trato que los varones de la familia y le es difícil tolerar la asimetría de esta situación: “me fueron desterrando de esa parcela” (245). Drásticamente, la movilidad fuera del espacio doméstico queda reducida al mínimo: “A partir de ahora no quiero que hables con ningún hombre. Ningún hombre, ¿me oyes? Y si es moro menos, que a esos ya los conozco” (246). El confinamiento doméstico, observa Rosa Linda Fregoso, está ligado a la subordinación de las mujeres en sociedades en las que rige la separación entre la esfera pública y la privada, como ocurre en el caso de las protagonistas de las novelas que analizo (78). Bajo la excusa de la preocupación por su

⁷¹ El uso particular del lenguaje con el fin de desestimar definiciones esencialistas de la feminidad que vemos en el trabajo de El Hachmi también es característico de la obra de Cisneros. En este sentido, Deborah Madsen señala que Cisneros “uses the language of machismo to coin new gendered words for which there has been no feminine equivalent – ‘macha’, ‘la desesperada,’ – and creates a counter-model of Chicana femininity that is empowered and in control of her own discursive being. She uses the language of essentialist gender definitions to deconstruct essentialist epistemological and ontological categories” (*Beyond the Borders: American Literature and Post-Colonial Theory* 75). De igual forma, Alarcón se refiere a los ‘nombres’ que Anzaldúa inscribe en *Borderlands*: “The polyvalent name insertions is a rewriting of the feminine, a feminist reinscription of gynetics. Such revisionary tactics work in affirmation, as a positioning, as a performance” (“Inscribing Gynetics” 119).

⁷² Durante los embarazos de la madre en Cataluña, la joven narradora es quien tiene que acompañarla a las consultas médicas para el control del embarazo y fungir de traductora (220-221). También es ella la que se encarga de buscar ayuda para llevar a la madre al hospital cuando llega la hora del parto (222).

seguridad, añade Fregoso, el confinamiento de las niñas y mujeres en el hogar es antes que nada para proteger la propiedad sexual, para vigilar la sexualidad.

En *History Matters: Patriarchy and the Challenge of Feminism*, Judith Bennett observa que la mayoría de los teóricos del patriarcado coinciden en afirmar que los sistemas de opresión sexual están estrechamente imbricados con otros sistemas de opresión humana, como el imperialismo, el racismo, el feudalismo, el capitalismo y el heterosexismo (58). De hecho, el patriarcado se puede manifestar de distintas formas y a través de diferentes sistemas dentro de los cuales ha operado históricamente, de modo que no es posible hablar de una noción de patriarcado o dominación masculina “cross-culturally singular, monolithic” (Mohanty 19). El patriarcado, observa Johnson, es un tipo de sociedad y una sociedad es patriarcal “to the degree that it promotes male privilege by being male dominated, male identified, and male centered” (5). Estudiar la representación de la ideología patriarcal, —sus mecanismos, sus efectos, sus formas y su resistencia— en los textos literarios, constituye una de las preocupaciones centrales del feminismo porque, según observa Bennett “the history of patriarchy is not a history of men; it is also a history of women as survivors, resisters, and agents of patriarchy” (59). Ciertamente, el tema del patriarcado está en el centro de los debates sobre la religión islámica, asociado a la imagen del hombre marroquí como celoso y dominante. Sin embargo, el trabajo de El Hachmi ha destacado la existencia de estructuras sexistas tanto en el norte de África como en Europa.

En *El último patriarca*, la narradora observa las desigualdades en las sociedades occidentales y denuncia la existencia de un discurso patriarcal en las dos culturas, la catalana y la norteafricana, “built on the violent objectification of the female body” (Folkart *Liminal* 197). Un ejemplo de esta complicidad intercultural lo vemos en un pasaje que narra

la violencia y la falta de control de Mimoun en el espacio público. Mimoun golpea a la protagonista en medio de la calle por usar el velo en público, actuando a la inversa de lo que se espera de un patriarca marroquí, quien castigaría a la hija por no usarlo. Sin embargo, en su afán de demostrar que él y su familia se han asimilado a la sociedad de acogida, Mimoun rechaza el velo de la hija, marcador visible de la diferencia cultural y religiosa y objeto de crítica en la cultura occidental: “Me recuerdo en tierra, amorrada a la alcantarilla y él dándome puntapiés sin parar. Y entonces miré a mi alrededor y vi a los clientes del bar de delante de la casa, con sus bebidas en la mano sin decir nada y a los que pasaban junto a mí y no decían nada y a los que nos conocían que tampoco decían nada y aquello era estar sola” (233). La narradora ejerce una doble crítica, por una parte muestra el empeño del padre por actuar de manera cómplice con la masculinidad hegemónica, por otra, desenmascara a una sociedad que participa de la violencia patriarcal al avalar relaciones desiguales de poder con una actitud indiferente.⁷³ Aun cuando los vecinos y transeúntes presencian la escena de maltrato, la invisibilizan social y políticamente al ignorar sus gritos de ayuda.

Este episodio nos enfrenta además con la mirada esencialista, la percepción estereotipada y la discriminación cultural de los europeos hacia la mujer magrebí,

⁷³ Raewyn W. Connell define de esta forma el concepto de masculinidad hegemónica: “an idealised, dominant, heterosexual masculinity, constructed in relation to women and to subordinated masculinities, and closely connected to the institution of marriage” (186). Connell explica que el tipo de masculinidad hegemónica que domina las jerarquías sociales tiene características diferentes según la comunidad en la que se inserta. Sin embargo, presenta características comunes en las diferentes comunidades geográficas e históricas. Cualquier hombre que aspire a encarnar esta masculinidad debe mostrar un comportamiento agresivo y violento a la vez que restringe el flujo de emociones vulnerables. También debe mostrar fuerza y resistencia, ser competitivo y exitoso. Finalmente, y más importante, el hombre dominante debe ser heterosexual.

doblemente invisible por su condición de mujer y de inmigrante, un reclamo que El Hachmi también ha hecho en su autobiografía, al cuestionar los discursos y prácticas hegemónicas de exclusión de la cual ella ha sido objeto, señalando la paradoja de vivir en una sociedad que se dice cosmopolita pero en la cual persisten actitudes discriminatorias hacia ciertos grupos étnicos.⁷⁴ El pasaje sugiere entonces que no son sólo las ideologías de género del país receptor las que determinan las posibilidades de incorporación que tienen los inmigrantes en la nueva patria, sino también las visiones sesgadas que el país receptor tiene de los sistemas de género y sexualidad en el país de origen. Regresaré más adelante al tema de la masculinidad hegemónica de Mimoun para analizar las estrategias discursivas de representación que desarrolla El Hachmi, con el fin de subvertir los estereotipos que determinan la forma en la cual los inmigrantes son percibidos en la sociedad de acogida.

Al igual que Esperanza, la protagonista de la novela de El Hachmi empieza a desear un destino diferente al que han tenido su madre y las mujeres de la familia: “yo comencé a pensar que ése no podía ser mi destino, ni nuestro destino, ni el destino de nadie” (262). El deseo de escapar del encierro doméstico y vivir una vida independiente la llevará tener una relación con un hombre musulmán que su padre desapruaba pero con el cual se casará, un primer paso para desprenderse de la dictadura patriarcal de Mimoun. Sin embargo, el matrimonio se revelará como una réplica de la situación de opresión de la cual la narradora buscaba escapar. En medio de este conflicto, la narradora entiende que la madre no la puede

⁷⁴ En este orden de ideas, Etienne Balibar hace referencia a la existencia en las sociedades europeas de una noción diferencialista que alega la imposibilidad de integración de los inmigrantes debido a la existencia de diferencias culturales. Esta noción, observa Balibar, sustenta que las culturas existen como cápsulas aisladas, cuyo bienestar depende del mantenimiento de las distancias y límites con otras culturas extranjeras, de modo que si se quiere evitar el racismo y el consiguiente rechazo, hay que mantener la distancia (*Race, Nation, Class* 21).

ayudar. En la medida en que se ve repitiendo su misma historia, irónicamente, descubre y consolida un creciente amor propio como fuerza combativa que va en contra de repetir la actitud de abnegación de la madre. Aun así, en las novelas de Cisneros y El Hachmi hay un legado de conocimiento que ayudará a las protagonistas a alcanzar su liberación personal, social y creativa, episodios que involucran a la madre y que en cierta forma constituyen una enseñanza para las protagonistas. Tanto Cisneros como El Hachmi rehúsan el rol de ‘guardianas de las tradiciones’ e intentan construir un espacio social dentro del cual la presencia materna pueda trascender la opresión.⁷⁵

La voluntad de libertad y movilidad llevará a la narradora a rechazar la represión patriarcal del marido y a terminar el matrimonio, pero esto no pondrá fin al acoso de Mimoun, quien continuamente se presenta en su lugar de trabajo y en su casa para disciplinarla. Solo la “venganza en toda regla” (335) de la protagonista romperá el “orden establecido” (331) en la genealogía de la familia Driouch. A medida que nos acercamos al final vemos la evolución de la protagonista, quien ahora es consciente del poder que tiene su sexualidad para subvertir el poder del padre: “Fue entonces cuando empecé a pensar que

⁷⁵ Aun cuando su propia autonomía y libertad están limitadas por barreras culturales y económicas, ambas madres proporcionan a las protagonistas momentos de reflexión y actitudes que las hijas sabrán valorar. La madre de la protagonista de El Hachmi logrará terminar con la relación que Mimoun mantenía con una mujer española cuando decide por fin enfrentarlos a ambos en lugar de soportar calladamente la humillación: “Y yo admiré a madre por ser más que Mila, más que Colometa, por ser auténtica” (228). La madre de Esperanza le demostrará con un mensaje muy personal que el sentimiento de inferioridad puede hacer que quede atrapada en la misma situación de la cual quiere escapar. En la viñeta “A Smart Cookie” la narradora inserta la voz de la madre, quien le cuenta acerca de sus experiencias pasadas y las decisiones que ha tomado: “Shame is a bad thing, you know. It keeps you down. You want to know why I quit school? Because I didn’t have nice clothes. No clothes, but I had brains” (84). Por otra parte, el hecho de que ambas protagonistas buscan realizar el proyecto de convertirse en escritoras, es de alguna manera una forma de reivindicar a la madre: “Access to artistic development and, thus, to a new locus of agency is reclaimed by twentieth-century women writers who, according to DuPlessis, depict their heroines becoming artists in order to extend, reveal and elaborate [their] mothers’ often thwarted talents” (Bolaki 42).

el destino me lo tenía que hacer yo” (329). Si bien no podemos saber con exactitud la ubicación de la narradora en el tiempo en relación con los acontecimientos finales de la novela, la revaloración de los hechos desde una perspectiva más madura hace que los lectores comprendan que la historia narra el proceso mediante el cual la protagonista ha llegado a tener “full command of the normal range of emotional responses” (Crameri 515), y ha aprendido también a aceptar su identidad multicultural, “the different worlds she inhabits” (Anzaldúa, *Borderlands* 20), cerrando así el ciclo de aprendizaje.⁷⁶

La narradora tendrá sexo anal con su tío en el apartamento en el cual vive independiente luego de su divorcio, un espacio que ella misma se ha procurado. En este corto capítulo vemos que la transgresión de límites sexuales constituye un acto deliberado que apunta a romper los vínculos con el patriarca, “by violating the law of the father, defying the claim he staked on her body” (Folkart, *Liminal* 187). En la sociedad norteafricana, observa Fatima Mernissi, el honor es un concepto particularmente sensible porque el prestigio social está ligado al comportamiento sexual de la mujer. No es de extrañar entonces, añade Mernissi, que si las mujeres tienen un poder tan grande para mantener o destruir la posición de un hombre en la sociedad, sean el foco de su frustración y agresión (161).⁷⁷ En *El último patriarca*, la protagonista prepara la escena a propósito

⁷⁶ En entrevista realizada por Cristina Puig en el programa *Gent de paraula* de TVE en abril de 2011, El Hachmi se refiere a su primera novela: “Cuando escribí *El último patriarca*, muchas mujeres de diversa procedencia me decían ‘yo esta historia la he vivido’. Muchas hijas de inmigrantes están muy solas. En Europa, en España y en Cataluña hay muchas hijas de inmigrantes de origen marroquí o de origen musulmán que están negociando sus propios orígenes, su rol dentro de la propia comunidad, que intentan encontrar una forma de emancipación propia que no sea la impulsada por los países occidentales o por los feminismos occidentales. La mujer marroquí utiliza sus propias herramientas de negociación, para desmontar las estructuras del patriarcado” (13:10 <https://www.rtve.es/alacarta/videos/gent-de-paraula/gent-paraula-najat-hachmi/1068292/>).

⁷⁷ Holgado Fernández y Razgallah señalan que “La necesaria preservación del honor se erige como base de

para que el padre presencie el acto transgresor; deja abiertas las persianas y las luces del apartamento encendidas, haciendo de este modo público el acto sexual privado. Es así como el padre de la protagonista “loses his position of power (and composture) over his daughter and is literally and symbolically shut out of her home” (Everly 55). La subversión está en asumir el control de su cuerpo y recuperar su autonomía usando el espacio corporal para silenciar al padre, “porque lo que había visto no podría contarle” (337), lo que nos lleva de vuelta al principio de la novela y la comprensión de que es a partir de este momento que la narradora puede empezar a contar su propia historia para reescribir la historia lineal, ininterrumpida, de la genealogía del patriarca, según lo anunciaba al comienzo de la narración.

Es claro que este desenlace subvierte la imagen de progreso lineal característica del *Bildungsroman*, como ha observado Folkart, “anal sex embodies a backwards act, just as incest effects circularity” (*Liminal* 197).⁷⁸ Sin embargo, el placer que siente la protagonista en el acto sexual y el hecho de ser ella quien controla la mirada del padre, devolviéndole la mirada a través del videoportero, “allí mismo, en aquel mismo instante,” la colocan en una posición de poder. Al mismo tiempo, el orgasmo simboliza el ‘vaciar’ para acabar

la cohesión familiar y social, instituyendo a los hombres del principio de autoridad para ejercer un férreo control sobre todos los miembros de la familia y, especialmente, sobre las mujeres, que se consideran como los pilares de la moral y la vida privada familiar. El comportamiento de las mujeres del núcleo familiar revierte directamente en el prestigio social del patrilinaje”. Véase Isabel Holgado Fernández y Hend Razgallah “La mujer bereber o el vacío de la identidad femenina”.

⁷⁸ La circularidad en la novela de El Hachmi tiene que ver con la historia previa de Mimoun en la primera parte pues vincula la iniciación sexual del patriarca, cuando es sodomizado por su tío, con el acto sexual incestuoso de la protagonista y el hermano de Mimoun, la figura antagónica del patriarca. Como observa Folkart “The protagonist does not couple with a liberated white male (indeed, no such creature appears anywhere in the novel) or fully embrace the European social order, but instead, in the end she copulates with her own uncle, the patriarchal rival of her father” (197). La narradora reproduce el trauma de Mimoun que tal vez originó todo el ciclo de abuso, pero esta vez como iniciadora de un acto placentero.

con el *poltergeist*, según la narradora había anticipado (185). De este modo, la protagonista tiende un puente por encima de la rigidez de un destino escrito al inscribir su contrahistoria “beyond corporeal, cultural, and sexual boundaries” (Folkart, *Liminal* 201), reflejando un proceso de *Bildung* que desafía los parámetros impuestos por ambas culturas.⁷⁹ También en esta misma viñeta la narradora se refiere en dos oportunidades al hecho de escribir, primero cuando le dice al tío que está escribiendo un libro y, luego, cuando premedita la ‘venganza’, lo cual refuerza el mensaje de que, además de utilizar su cuerpo para subvertir la tradición patriarcal marroquí, también usa la sexualidad para impugnar la representación patriarcal de la mujer en la sociedad occidental: “Yo no era Mercé Rodoreda pero debía acabar con el orden que hacía tanto tiempo que me perseguía. Qué mejor que un secreto tan grande que ya nadie pudiera volver a mencionar jamás. Qué mejor que un hecho tan repugnante que a padre ya no le quedara otro remedio que callar” (336). Este desenlace radical y, si se quiere, violento, se estructura en torno a la necesidad de supervivencia de la protagonista, según apunta Kushigian refiriéndose al *Bildungsroman* femenino: “the process of becoming is the essence of survival; it underscores the *struggle for survival* rather than a failure to succeed” (30; énfasis en el original), una noción que también ha sido señalada por la crítica feminista chicana en las narrativas de formación de las escritoras chicanas.⁸⁰

⁷⁹ En su trabajo sobre las fronteras y la hibridez, Marotta usa la metáfora del puente para explorar la conexión y la separación inherentes a la noción de frontera: “The bridge symbolizes connection between what was once separated physically, socially and psychologically. The bridge can be utilized to understand cross-cultural encounters but contact with difference, and thus the need for a bridge, depends on the existence of separateness” (298). Véase: Vince P. Marotta, “The hybrid self and the ambivalence of boundaries”.

⁸⁰ En 2019 El Hachmi publicó el ensayo *Siempre han hablado por nosotras: Feminismo e identidad. Un manifiesto valiente y necesario*. La escritora equipara feminismo con libertad y critica duramente la ideología machista en su cultura de origen: “No hablo de estos temas con la intención de hacerme la valiente, lo hago

Las novelas de El Hachmi y Cisneros comparten el hecho de colocar a las mujeres en primer plano como responsables de la narración y, por tanto, de la transmisión de la información sobre la familia y también sobre los relatos y las historias que conforman el imaginario cultural de las protagonistas y sus comunidades. Tanto Cisneros como El Hachmi escriben sobre sus experiencias y las de otras personas, lo cual ciertamente refleja un interés por afirmar el mundo híbrido en el cual ellas habitan. Ahora bien, el elemento más significativo de la compatibilidad que observo en sus narrativas es que ambas escritoras logran conectar a través de sus discursos las cambiantes geografías de los espacios, de la vida cotidiana y del poder, al cuestionar una serie de prácticas sociales que constituyen demarcaciones excluyentes, es decir, reglas implícitas o explícitas que determinan la existencia de las diferencias y que, en consecuencia, posibilitan abordar el estudio de los procesos de inclusión y exclusión relacionados con el traspaso de fronteras y límites tanto materiales como simbólicos.

Imaginar el hogar no es tan fácil como imaginar los lugares físicos en los que uno se encuentra. Reflexionar sobre el hogar exige adoptar una postura política, ya que la noción de hogar puede abarcar varios aspectos, desde la identidad individual y social hasta los de ciudadanía y pertenencia. La feminización del hogar y, en general, la categorización de ciertos espacios y lugares según el género como femeninos o masculinos, implica la exclusión de las mujeres como subjetividades independientes y conscientes. Por lo tanto, cuando el simbolismo de la mujer como encarnación del hogar y el hogar a su vez como

para sobrevivir”. El tema de la escritura como herramienta de supervivencia ha sido analizado por Rebolledo y González-Berry en “Growing up Chicano: Tomás Rivera and Sandra Cisneros”; también Annie Eysturoy en *Daughters of Self-Creation: The Contemporary Chicana Novel*.

metonimia de identidad, armonía y estabilidad se desplazan de la fórmula patriarcal, el poder masculino se ve perturbado y socavado, abriendo espacios para que otras voces participen.

Las prácticas de arquitectura y urbanismo proyectan, construyen y regulan el espacio urbano mediante la aplicación de reglas que son expresión materializada de la mirada hegemónica, ya que contribuyen a configurar nuestra relación con el espacio y con nosotros mismos porque, como afirma Linda McDowell en *Género, identidad y lugar*, “los espacios surgen de las relaciones de poder, las relaciones de poder establecen normas y las normas definen los límites, que son tanto sociales como espaciales, porque determinan quién pertenece a un lugar y quién queda excluido” (15). En este orden de ideas, *La casa en Mango Street* nos presenta el entorno de un paisaje urbano tenso y controvertido en términos de clase social y etnicidad. Desde la primera página vemos que la novela se desarrolla en función del movimiento en dicho espacio, mientras Esperanza describe la búsqueda de una casa por parte de su familia: “We didn’t always live on Mango Street. Before that we lived on Loomis on the third floor, and before that we lived on Keeler. Before Keeler it was Paulina, and before that I can’t remember. But what I remember most is moving a lot” (3). La insistencia de Esperanza en identificar y cartografiar el espacio, ya sea a través de referencias a personas o a lugares y calles, demuestra su familiaridad con la ciudad y le otorga una particular identidad espacial al barrio hispano donde vive, en relación con otros espacios urbanos, es decir que lo distingue de otros barrios y áreas étnicas de la misma ciudad.

La voz narrativa guía la atención del lector mientras describe la arquitectura y la distribución de las calles, casas y edificios del vecindario hispano. Estos espacios físicos

concretos al mismo tiempo ocultan y muestran a ciertas personas o acontecimientos; de este modo, la narración aporta una visión particular del entorno social y urbano. A medida que se moviliza por el vecindario, la narradora describe un paisaje fronterizo a través del cual descubre que esas calles, casas y edificios son testigos de historias y luchas que han sido silenciadas, revelando que “neither streets nor homes are safe spaces/places for women under patriarchy” (Klahn 124). Al revelar esas historias, Esperanza va a socavar la ilusoria estabilidad, familiaridad y seguridad de unas construcciones culturales (como el matrimonio, el trabajo doméstico y la familia), que históricamente han dificultado la libertad de la mujer, problematizando así la noción de la casa como “centro de armonía y refugio para la mujer propagada desde el patriarcado” (Melgar Pernías 69). De esta forma, la narrativa expande la visión de los lectores al posibilitar un acercamiento crítico “to the acute conflicts and complexity that characterise life ‘on the border’” (Bolaki 94), en otras palabras, una comprensión más amplia de las fronteras sociales a través de las múltiples mediaciones y negociaciones que ocurren en el proceso de formación de la protagonista.

La crítica coincide en afirmar que tanto “la casa” como “Mango Street” son los espacios simbólicos principales en la novela de Cisneros. De hecho, la trayectoria del proceso de formación de la joven Esperanza estará determinada por la interpretación que ella hace de estos espacios, en un diálogo permanente entre la esfera privada (la casa, la familia), y la pública (Mango Street y la comunidad hispana del barrio), en palabras de Bolaki “by a constant negotiation of belonging in distinct territories, in other words, by a kind of border-crossing” (94). Así, mientras las narrativas sobre el hogar tradicionalmente han delineado el espacio de la casa como símbolo del yo privado, la cartografía del espacio

doméstico que dibuja la novela de Cisneros amplía el espacio interior de la casa al espacio público que representan la calle y el barrio.

En efecto, a pesar de la estructura no lineal de la novela y aun cuando no todas las viñetas giran en torno al protagonismo de Esperanza, sino que también se enfocan en las interacciones entre los personajes que representan a la comunidad latina del barrio, cada una de las viñetas que componen la novela se desarrolla en torno a estas dos unidades organizativas. Esta particularidad de la narrativa, observa Ramón Saldívar, funciona para indicar “the ideological and material subject positions that the characters of her stories will occupy” (182). De esta forma, en la primera viñeta de la novela, cuyo título es “The House on Mango Street” la narradora describe así la casa en la cual vive:

It’s small and red with tight steps in front and windows so small you’d think they were holding their breath. Bricks are crumbling in places, and the front door is so swollen you have to push hard to get in. There is no front yard, only four little elm the city planted by the curb. Our back is a small garage for the car we don’t own yet and a small yard that looks smaller between the two buildings on either side. There are stairs in our house, but they are ordinary hallway stairs, and the house has only one washroom. Everybody has to share a bedroom—Mama and Papa, Carlos and Kiki, me and Nenny. (4)

Como vemos, la casa ubicada en Mango Street es una casa precaria, una casa que constriñe. El hecho de que las paredes de la casa se estén ‘desmoronando’ enfatiza la inseguridad física de la vivienda familiar y muestra lo poco que la casa provee, más allá de las necesidades básicas. La casa de Esperanza no es “a real house”, como la misma narradora señala, cuando compara decepcionada la casa en Mango Street con la casa con

la cual ella sueña, formada por imágenes de casas que ella ha visto en la televisión (5). La casa podría significar para Esperanza el anhelo de alcanzar el ‘sueño americano’ del inmigrante. Sin embargo, en la novela de Cisneros la casa tiene una dimensión más amplia, como observa María Elena Valdés: [it] presents the exterior and the interior of living in the world” (57). Cisneros ha compartido en reiteradas oportunidades con los lectores la anécdota sobre el simbolismo de la casa en su primera novela. En el ensayo “From a Writer's Notebook”, la autora cuenta que fue durante su estadía en el programa del Taller para Escritores de la Universidad de Iowa cuando leyó por primera vez el texto de Gastón Bachelard *La poética del espacio*: “the metaphor of a house, *a house, a house*, it hit me. What did I know except third-floor flats. Surely my classmates knew nothing about that” (72; énfasis en el original).⁸¹

Tal como explica Julián Olivares, quien analiza *La casa en Mango Street* siguiendo la poética del espacio del filósofo francés, “with Bachelard we note a house conceived in terms of male-centered ideology. Cisneros inverts Bachelard’s nostalgic and privileged utopia, for hers is a different reality” (233).⁸² Esta realidad diferente que ella conoce de primera mano la lleva a darse cuenta de lo que realmente quería escribir: “I only knew that for the first time I felt ‘other’ . . . That's precisely what I chose to write: about third-floor

⁸¹ Es importante hacer notar en este punto que la descripción que hace Esperanza de otras casas en el barrio se parece a la descripción que hace de la suya, como por ejemplo la casa de Meme Ortiz: “floors [that] slant,” “no closets,” “steps . . . all lopsided and jutting like crooked teeth,” and “a yard, mostly dirt, and a greasy bunch of boards that used to be a garage” (22). Como observa Ellen McCracken, “Cisneros socializes the motif of the house, showing it to be a basic human need. It is precisely the lack of housing stability that motivates the image’s centrality in works by writers like Cisneros” (64).

⁸² En *La poética del espacio*, Gastón Bachelard se centra en cómo nuestras percepciones de las casas y otros espacios en el cual las personas habitan dan forma a nuestros pensamientos, sueños y recuerdos (*Poética* 28-30).

flats, and fear of rats, and drunk husbands sending rocks through windows, anything as far from the poetic as possible” (72-73). En efecto, la novela de Cisneros subraya la creación de vínculos de solidaridad, especialmente con mujeres como Sally, Esperanza, Lucy, Minerva y las demás mujeres del vecindario, destaca la experiencia compartida de marginalización y apunta a la construcción de espacios alternativos de subjetividad. La narrativa entonces no se limita a presentar el desarrollo de una conciencia singularizada; su importancia estriba en hablar desde el interior de un colectivo, con el propósito de lograr el cambio social y político.

Vemos pues que, en *La casa en Mango Street* el contradiscurso de la narradora enmarca una dialéctica de pertenencia y no pertenencia, “of inside/outside, of confinement and desire for freedom”, como apunta Olivares (236), lo cual se percibe en el énfasis que hace la novela en los espacios. En el texto de Cisneros, los márgenes entre el espacio público y el privado se superponen, la frontera entre ambos espacios se desdibuja. La escritora desplaza el enfoque en el desarrollo privado e individual de la protagonista, para enfatizar en cambio el rol fundamental que la comunidad chicana circundante, en especial las experiencias de las mujeres del barrio, desempeña en la maduración de Esperanza. La narradora se resitúa una y otra vez en el espacio social, refiriéndose constantemente a la materialidad de la situación en la que se encuentra a medida que descubre las zonas fronterizas de la vida cotidiana. De este modo vemos que el proceso de maduración de la protagonista se lleva a cabo a partir de su exposición a las distintas narrativas de formación representadas por las mujeres que viven en el vecindario de Mango Street, las cuales nos revelan “the discursive possibilities of becoming a woman in Esperanza's community” (Bolaki 109). A través del conocimiento que Esperanza obtiene al analizar las experiencias

de las mujeres de la comunidad, ella aprende también acerca de sí misma, de la segregación como factor de desigualdad social y de la tradición patriarcal que predomina en la cultura chicana, visibilizando demarcaciones ideológicas además de las espaciales.

La importancia que la narrativa concede al cuestionamiento de las fronteras de género sexual, según opina Dalleo, se refleja en el hecho de que la atención de la narradora se desplaza “from the expected lament about the homelessness or the unbelonging of the migrant, to observe how these spaces have been marked by stark gendered divisions” (11). Estas demarcaciones espaciales e ideológicas que Esperanza problematiza constantemente, van a tener relevancia cuando ella empieza a pensar en su propia trayectoria personal y en el espacio físico que quiere crear para sí misma dentro de la comunidad, es decir, un espacio alternativo. Las escritoras que habitan las zonas fronterizas, observa Françoise Lionnet se encuentran en una posición privilegiada que les permite adoptar estrategias lingüísticas y narrativas de las diferentes culturas a las que sienten pertenecer y que posibilita su participación en procesos creativos como medio de resistencia a lo que Lionnet llama ‘el síndrome de la víctima’:

The way they portray characters transforms the way that *they* themselves see the realities of their worlds, as well as the way *we*—readers who are outsiders to the region or culture— will in turn perceive those worlds, that is, no longer as a radically “other” realm, so different and alien that it could only alienate itself more through contact with the West but rather as a microcosm of the globe. (331)

Al igual que en la novela de El Hachmi, en *La casa en Mango Street* la sexualidad es un componente importante en el proceso de formación de la protagonista. En la viñeta

“Hips”, Esperanza refleja la curiosidad y anticipación que siente por los cambios que experimenta en su cuerpo. En ellas la narrativa es optimista, la protagonista y sus amigas creativamente hablan de las caderas y producen nuevos significados para sus cuerpos: “One day you wake up and they are there. Ready and waiting like a new Buick with the keys in the ignition. Ready to take you were?” (50) A medida que experimenta nuevas sensaciones, Esperanza comienza a notar su propia diferencia sexual; al igual que la narradora de *El Hachmi*, entiende que ella no puede controlar los cambios físicos que están ocurriendo: “Everything is holding its breath inside me. Everything is waiting to explode like Christmas” (50).

No obstante, en el universo de *Mango Street* las mujeres están limitadas por reglas que imponen los hombres; desde pequeña, Esperanza advierte la división del espacio ligada a la diferencia de género sexual y a los patrones culturales de masculinidad: “The boys and the girls live in separate worlds. The boys in their universe and we in ours” (8). Las mujeres y las jóvenes chicanas, apunta Rosa Linda Fregoso “are instructed to view the home in feminine terms as ‘safe’ haven and the public sphere of the streets as ‘dangerous’ or ‘male’ terrain” (78). Al respecto, los personajes de Sally y Alicia son particularmente significativos para la discusión en este apartado sobre la movilidad y el hogar. Las historias de ambas describen la experiencia de la mujer cuya marginalidad está determinada por fronteras de género y de clase social. Las dos muchachas tienen padres posesivos y arbitrarios; los hogares de ambas reflejan la construcción del espacio según los roles de género de la ideología patriarcal. La narrativa de Esperanza nos muestra que, detrás de las paredes de las casas y apartamentos de *Mango Street*, están los cuerpos encerrados y

maltratados de las mujeres, cuerpos que demuestran las desiguales distribuciones de poder en relaciones asimétricas y opresivas.

Ahora bien, las viñetas muestran el proceso de formación de Esperanza como “[a] movement in contradictory directions by inscribing competing narratives of female development” (Bolaki 105). En efecto, Esperanza busca modelos a seguir en las mujeres del barrio; mientras algunos son modelos de formación positivos, otras historias en cambio muestran la (de)formación vital femenina. En *La casa en Mango Street*, a medida que la narración se desarrolla, vemos cómo los pensamientos y reflexiones de Esperanza, que al comienzo parecen expresar la forma en la cual una niña percibe el mundo, van cambiando y se vuelven más complejos y sofisticados. Para ilustrar esto, la narradora construye un muestrario de problemas comunes con el fin de transmitir no sólo las dificultades de las mujeres, sino también las estrategias que desarrollan en función del contexto para la resolución de conflictos, aprendidas a través de las experiencias de su vida cotidiana.

Así, en la viñeta “Alicia Who Sees Mice”, la narradora nos presenta a un personaje que, a pesar de las duras circunstancias en las que vive, va a tener un impacto positivo en su proceso de formación. Alicia es huérfana de madre y le ha tocado asumir las tareas domésticas, entre ellas preparar las tortillas para la lonchera del padre. Alicia no le teme a nada, solo a los ratones y al padre: “Close your eyes and they'll go away her father says, or you're just imagining. And anyway, a woman's place is sleeping so she can wake up early with the tortilla star, the one that appears early, just in time to rise and catch the hind legs hidden behind the sink, beneath the four-clawed tub, under the swollen floorboards nobody fixes, in the corner of your eyes” (31). En esta viñeta, observa Olivares, “we do not see the tortilla as a symbol of cultural identity but as a symbol of a subjugating ideology, of sexual

domination, of the imposition of a role” (237). Pero Alicia no sueña con un amor romántico ni piensa en el matrimonio como una solución; sus expectativas en cambio son otras: “[she] studies for the first time at the University. Two trains and a bus, because she doesn’t want to spend her whole life in a factory or behind a rolling pin” (32). El contradiscurso de Cisneros en la caracterización de Alicia presenta una crítica a la opresión doméstica mediante un personaje que rechaza el papel de víctima y que desarrolla en cambio sus estrategias de resistencia para cambiar el destino que el padre ha previsto para ella.

Por otra parte, la novela comprende un ciclo de tres viñetas en las cuales el personaje principal es Sally. Según observa Ellen McCracken, la joven simboliza para Esperanza “the process of sexual initiation” y las historias de este ciclo muestran “the growing awareness of the link between sex, male power and violence” (68). Ahora bien, la irracionalidad del padre, así como las restricciones y limitaciones que le impone a Sally nos recuerdan las pautas de violencia patriarcal que gobiernan el hogar de la protagonista de *El último patriarca*:

Sally is the girl with eyes like Egypt and nylons the color of smoke. The boys at school think she’s beautiful because her hair is shiny black like raven feathers and when she laughs, she flicks her hair back like a satin shawl over her shoulders and laughs. Her father says to be this beautiful is trouble. They are very strict in his religion. They are not supposed to dance. He remembers his sisters and is sad.

Then she can’t go out. Sally I mean. (81)

No sabemos el origen étnico de la familia de Sally, la viñeta solo señala la rigurosidad de la religión que practican. Lo que sí queda claro es que en el hogar de Sally la figura del padre habita el espacio de la irracionalidad; el cuerpo femenino de la joven, construido

según ideologías religioso-patriarcales, es algo que debe ser contenido: “He hit her as a dog, she said, like if I was an animal. He think I’m going to run away like his sisters who made the family ashamed. *Just because I’m a daughter*” (92; énfasis añadido). Al igual que en *El último patriarca*, la casa de Sally no es un lugar de armonía y refugio, de modo que ella también intenta la vía del matrimonio para escapar del maltrato en el hogar, solo para darse cuenta, como la protagonista de *El Hachmi*, que ha quedado atrapada en otra relación abusiva: “Except he won’t let her talk on the telephone. And he doesn’t let her look out of the window. And he doesn’t like her friends, so nobody gets to visit her unless he is working. She sits at home because she is afraid to go outside without his permission” (102).

En esta viñeta hay un fuerte componente de decepción y de crítica en la voz de Esperanza, mientras analiza las opciones y sus consecuencias: a diferencia de la protagonista de la novela de *El Hachmi*, quien decide divorciarse, trabajar y vivir por su cuenta para recuperar su autonomía, Sally mantiene la tradición del silencio ante la violencia y el abuso doméstico que ocurre en el espacio doméstico y que otras mujeres en *Mango Street* también experimentan calladamente. Esperanza, a quien percibimos más madura y reflexiva, se da cuenta que debe encontrar otros modelos a seguir: Sally, despojada de la iniciativa de decidir, ha aceptado el confinamiento físico y discursivo del orden patriarcal. Es en este punto en la novela cuando la protagonista recurre a la escritura como medio para comunicar su experiencia y crear su propio discurso fundamentado en una nueva conciencia plural, “break[ing] down the subject-object duality that keeps her a prisoner and to show in the flesh and through the images in her work how duality is transcended” (Anzaldúa 80), una conciencia fronteriza que tiene la capacidad de ver

claramente las ambigüedades y las contradicciones, y de actuar colectivamente, con convicción moral. A través de esta motivación, la narradora encuentra el valor para prepararse a dejar Mango Street y anunciar su retorno literario a través de la escritura: “I won’t forget who I am or where I came from” (87). Como vemos, el proceso de *Bildung* de Esperanza traza un recorrido liberador pero no la aleja de sus orígenes, lo cual, según apunta Klahn, “breaks linearity and the idea of progression or progressive journey out of the barrio and culture into dominant society” (125), reflejando así la estructura circular de la narrativa que también exhibe la novela de El Hachmi. Tanto Esperanza como la protagonista de *El último patriarca* tienen en común una especie de hermandad en su proceso de *Bildung* pues ambas buscan reconocer a sus comunidades originales mientras se desarrollan en nuevas direcciones.

6. La frontera como una herida: espacios de inclusión y exclusión

La célebre consigna del Movimiento Chicano por los Derechos Civiles, “We didn’t cross the border, the border crossed us”, sugiere la paradójica movilidad y fluidez de la frontera geográfica. Así, en *Borderlands*, Anzaldúa escribe: “The U.S.-Mexican border *es una herida abierta*, where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country –a border culture” (3; énfasis en el original). De la misma manera, los textos de Cisneros y El Hachmi nos hablan de heridas abiertas que están relacionadas con su comprensión del sentido de pertenencia, un proceso que pasa por el reconocimiento y la confrontación de las diversas fronteras que encuentran en su trayectoria, directamente vinculadas a sus herencias migratorias. Las experiencias de (dis)locación y (des)identificación asociadas al traspaso de fronteras materiales y simbólicas dejan marcas

en la vida de las personas, como observan Castillo y Panjabi, “the reshaping of the borders inevitably wounds the body” (40), heridas que el proceso de escritura puede ayudar a sanar. Las fronteras son elementos importantes en los universos tanto de Cisneros como de El Hachmi, ya que actúan como lugares/espacios de reconocimiento: se convierten en los puntos de referencia que ayudan a sus protagonistas enfrentarse directamente a sus múltiples subjetividades. Ciertamente, la reconfiguración que estas escritoras hacen del *Bildungsroman* refleja “the strong personal identities of their protagonists in a world often plagued by alienation”, al mismo tiempo que presenta un fuerte componente social, “imbuing personal development with a collective charge” (Kushigian 15), de forma tal que la narrativa enmarca la vida y las experiencias de las protagonistas dentro de un contexto más amplio.

El *Bildungsroman*, señala Bolaki, nos permite analizar cómo el inmigrante contempla el país de acogida y también cómo este percibe al inmigrante, ambos procesos entrelazados en la trayectoria de formación del individuo: “coming to America narratives are often implicated in debates that seek to determine whether they serve as promotional materials for the advantages of Americanisation” (89). Así, en *La casa en Mango Street*, la narradora describe una comunidad multiétnica y construye un rico mosaico de experiencias de inmigrantes, aun cuando la narrativa no se refiere directamente al cruce de la frontera geopolítica, como ocurre en cambio en *El último patriarca*. Sin embargo, en la novela de Cisneros la protagonista vive en la frontera entre dos mundos, México, la tierra de origen de sus padres y donde están localizadas sus raíces culturales y Estados Unidos, el lugar donde ahora vive la familia Cordero. En este sentido, Olga Herrera observa que *La casa en Mango Street* “enacts a consciousness dependent upon a living engagement with

Mexico” (104). Esto lo vemos en la red de relaciones sociales que se interconectan, a través de las cuales la narrativa crea un espacio transnacional en un vecindario que se caracteriza por el movimiento de sus habitantes, un espacio signado por memorias y experiencias transnacionales.

Ahora bien, el recorrido de la narración por las calles y las casas del vecindario realiza una suerte de demarcación simbólica, fronteras claramente definidas que marcan las relaciones adentro/afuera, a medida que dibuja “an urban geography of exclusion” (Klahn 134). Por ejemplo, el personaje de Cathy, una amiga de Esperanza, quien se considera de clase social superior por su etnicidad privilegiada, a pesar de que su casa es tan destartalada como las otras casas del vecindario, es representativo de los prejuicios ideológicos que alimentan la segregación entre diversos grupos sociales. Cathy define el vecindario de manera negativa y le informa a Esperanza que ella y su familia se van a mudar porque “the neighborhood is getting bad” (13), una expresión que alude a “la historia de inmigración y relocalización de los grupos latinos en los Estados Unidos”, según observa Melgar-Pernías (97).⁸³ Cathy implícitamente está denigrando a familias como las de Esperanza y su discurso refleja la existencia de fronteras que dividen el cuerpo social de la ciudad. La viñeta concluye con la siguiente reflexión que hace la protagonista: “In the meantime, they’ll just have to move a little farther away every time people like us keep

⁸³ En el ensayo “Finding Mexican Chicago” Olga Herrera observa que el contexto sociohistórico en el cual Cisneros escribió *The House on Mango Street*, corresponde a un período en la historia de Chicago en el que se produjeron importantes cambios demográficos, en parte como respuesta a la desindustrialización del núcleo urbano, tanto en Chicago como en todo el territorio de los Estados Unidos. A medida que los grupos de clase media y clase trabajadora se desplazaban desde el centro de la ciudad hacia el norte, el oeste y el sur, los barrios que antes eran de población mayoritariamente anglosajona/europea se transformaron en pocos años en barrios principalmente de población mexicana y puertorriqueña.

moving in” (13), una frase que alude a los estereotipos construidos desde la cultura anglosajona dominante y que además ilustra los paradigmas de etnicidad y clase social que construyen a los habitantes del barrio hispano como los ‘otros’ pertenecientes a una categoría homogénea al margen de una realidad social multicultural y heterogénea. La narradora se da cuenta que hay una frontera que separa a su familia y a personas como ella de alcanzar ciertas cosas, como la casa con la cual sueña.

Luego está el personaje de Marin, la chica puertorriqueña que vive junto con unos primos en el sótano de la antigua casa de Cathy. La familia de Marin está en Puerto Rico y, para ganar algún dinero, Marin vende productos Avon y cuida a las primas pequeñas de la casa donde vive. En esta viñeta, Cisneros presenta una crítica importante al colonialismo interno y la asimilación como vía para alcanzar estabilidad económica y ciudadanía plena, explorando la tensión que existe entre las distintas identidades nacionales que constituyen la sociedad estadounidense:

Marin says that if she stays here next year, she is going to get a real job downtown because that's where the best jobs are, since you always get to look beautiful and get to wear nice clothes and can meet someone in the subway who might marry and take you to live in a big house far away . . . But next year, Louie's parents are going to send her back to her mother with a letter saying she's too much trouble.
(26)

Las circunstancias de Marin reflejan la falta de educación y de oportunidades de preparación para la vida laboral que viven muchas mujeres de origen hispano de clase social trabajadora quienes, como Marin, se ven obligadas a realizar trabajos en el sector informal o a depender de la familia, la cual a su vez tampoco constituye una base de apoyo

económico y moral estable, de modo que el ciclo de marginalidad se perpetúa, como observa Saldívar-Hull: “Since Latinas in the United States are excluded from the benefits of education and other privileges provided to mainstream America, these women face the future with dread and anxiety (95).

En la novela de Cisneros la configuración discontinua de las viñetas no sólo cuestiona la estructura narrativa del *Bildungsroman* tradicional, cuyo desarrollo lineal privilegia las trayectorias de progreso individual. Más bien, las voces y experiencias alternativas como las que abundan en *La casa en Mango Street*, llaman la atención hacia la percepción que existe en la cultura norteamericana dominante acerca del inmigrante, cuya identidad se construye como homogénea e indiferenciada, así como su experiencia se considera transitoria e insignificante, Esto le confiere una dimensión ideológica a la narrativa, una característica propia del *Bildungsroman* étnico, como sostiene Kushigian: “When a position is broadened to include the disenfranchised, the narrator acts upon and argues, so to speak, a political position that pits a dominant culture against marginalized groups, or society’s Others” (19). Ciertamente es que la narrativa de las viñetas se mueve continuamente hacia las zonas fronterizas para incluir barrios heterogéneos y eventos cotidianos en los cuales participan mujeres y hombres chicanos, latinos, afroamericanos y angloamericanos, con variados niveles de educación y diferentes circunstancias familiares.

Algunos de estos cruces fronterizos tienen que ver con la inmigración, historias de personas que se van del barrio y otras nuevas que llegan, personas cuyas vidas dependen literalmente de negociar una frontera muy tangible, como la viñeta que se refiere a Geraldo, un ‘espalda mojada’ que muere en un accidente de auto. El título de la viñeta es “Geraldo No Name”, indicativo del estatus de indocumentado del personaje, un sujeto excluido del

contexto sociocultural dominante. El relato es simplemente la experiencia de un inmigrante que comparte la vasta y anónima historia de muchos otros, para quienes el hecho de tener que vivir una vida marginal los homogeneiza. El discurso de Esperanza, ingenuo y contradictorio a la vez, da cuenta de la comunidad transnacional del barrio hispano mientras el distanciamiento que refleja la voz narrativa constituye una crítica social y política a las ideologías nacionalistas excluyentes.

La narradora parece no entender por qué Marin se conmueve por la muerte de Geraldo, a quien había visto solo una vez: “But what difference does it make? He wasn't anything to her. He wasn't her boyfriend or anything like that. Just another *brazier* who didn't speak English. Just another wetback. You know the kind. The ones who always look ashamed” (66). No obstante, los comentarios parecen indicar que, aun cuando las creencias de Esperanza poseen una lógica de acuerdo al conocimiento disponible, podría haber otra información que conduciría a diferentes comportamientos e ideas. Así, más adelante en la viñeta, la voz narrativa implícitamente guía al lector a llevar a cabo una crítica acerca de los prejuicios expresados. En lugar de neutralizar los reclamos, las incoherencias así expuestas ofrecen una visión analítica potencialmente útil para movilizar una lectura “against the grain of progressive as well as politically regressive discourses” (Mohanty 46), basada en las desigualdades raciales y de clase social. Aunque Geraldo muere lejos de la frontera entre México y Estados Unidos, la narración insiste en reflejar la realidad de la frontera geográfica y la existencia fronteriza del migrante: “His name was Geraldo. And his home is in another country. The ones he left behind are far away, will wonder, shrug, remember. Geraldo—he went north...we never heard from him again” (66). Por otra parte, Alvina Quintana señala que en esta viñeta la estructura textual de la comunicación permite

al lector apreciar el punto de vista de la autora a través del discurso de la narradora, una perspectiva que revela “the social properties and political implications of narrative voice” (60).⁸⁴ En este caso, Cisneros muestra a los lectores a través de Esperanza cómo las barreras de clase social y las ideologías excluyentes perpetúan una sociedad que permite a las personas llevar a cabo sus roles sociales sin tomar en cuenta la realidad del mundo en el que viven.

Es importante destacar que las protagonistas de las dos novelas objeto de estudio interrogan las condiciones y situaciones históricas, sociales y culturales, “making connections between the forces of domination which affect [their] life daily, from the position of speakers at the margins of discourse” (Torres 279). Así, en *El último patriarca*, El Hachmi incorpora tradiciones, costumbres, imágenes e historias que conforman la vida cotidiana de inmigrantes que, al igual que ella y su familia, han venido a habitar a Cataluña, de modo tal que su narrativa constituye una herramienta importante dirigida a facilitar un espacio de reconocimiento de la diferencia y a explorar los fenómenos culturales que dan forma a la identidad nacional. Para llevar a cabo esto, El Hachmi “goes back to her past in order to retrieve experiences that serve to fill in historical gaps and directly call on the societies with which the author interacts” (Joan-Rodríguez 247). De este modo, la narrativa

⁸⁴ Sobre este punto, Alvina Quintana cita el trabajo de Susan Sniader Lanser *Fictions of Authority*. La voz narrativa, observa Lanser, está situada en la coyuntura de la ubicación social y la práctica literaria, y encarna las condiciones sociales, económicas y literarias en las que se ha generado. Lanser sostiene que “The authority of a given voice or text is produced from a conjunction of social and rhetorical properties. Both narrative structures and women’s writing are determined not by essential properties or isolated aesthetic imperatives but by complex and changing conventions that are themselves produced in and by the relations of power that implicate writer, reader, and text.” (5). Véase: “Toward a Feminist Poetics of Narrative Voice” en *Fictions of Authority*. Ahora bien, en el caso de Cisneros, pienso que la intención de la autora es relativamente fácil de discernir, gracias a las numerosas entrevistas que ha concedido a lo largo de los años en las cuales ha expresado abiertamente su opinión en torno a este tema.

nos anima a reflexionar sobre los espacios intersticiales, tanto metafóricos como materiales, que ocupan las personas que viven experiencias de desterritorialización a consecuencia de la inmigración.

En el ensayo “El inherente espacio de la creación literaria”, El Hachmi explora la frontera entre tradición y modernidad desde su posición de hija de inmigrantes magrebíes asentados en España y define esta experiencia de encuentros y desencuentros como “un roce de placas tectónicas”, un conflicto “intergeneracional e intercultural” que no es únicamente relativo a la condición de inmigrante sino también resultante de cambios sociales y culturales que ocurren en distintos niveles espacio-temporales (156). En este sentido, Fatima Sadiqi observa que el encuentro de la modernidad con el patriarcado ha creado demandas y expectativas conflictivas en la sociedad marroquí postcolonial. Por una parte, la necesidad de prosperar económicamente, lo que hace necesaria la modernización; por otra, la exigencia de preservar la identidad nacional y étnica lo cual supone mantener las tradiciones (89). Esto llevó al Estado a escudarse en la religión islámica, propiciando lo que Sadiqi denomina ‘patriarcado postcolonial’: “pushing for a rather conservative family law, favoring urban over rural areas, and Arabic over Berber, the post-independence state enhanced patriarchy” (88). En el caso particular de El Hachmi, tanto la novela como la autobiografía nos permiten apreciar los cambios y transformaciones que están ocurriendo en las familias dentro de la sociedad marroquí, ya que ambos textos examinan la forma en la cual las diferentes generaciones interactúan entre sí y de qué manera evolucionan dichas relaciones.⁸⁵ Al mismo tiempo ofrece una ventana para explorar los roles masculinos, las

⁸⁵ En *Doing Daily Battle: Interviews with Moroccan Women [Le Maroc raconté par ses femmes]*, Fátima Mernissi recoge varias entrevistas realizadas en una serie de encuentros con mujeres marroquíes que

respuestas al patriarcado y las jerarquías de género y poder en la sociedad española contemporánea.

En *El último patriarca*, la narrativa conecta el espacio magrebí con un sistema de valores y costumbres que van a entrar en contacto con otros valores y creencias propios del espacio social que la protagonista conocerá luego de su traslado a Cataluña y en el cual ocurre el proceso de autodescubrimiento y formación. El Hachmi dibuja una zona fronteriza fluida y permeable al inscribir una parte del imaginario magrebí en el espacio cultural y literario de Cataluña. La novela nos sitúa en una frontera transnacional; la protagonista recuerda, recrea y documenta historias que ocurren a ambos lados del Mediterráneo, presentando “una red compleja de experiencias que superan el binarismo Marruecos-Cataluña/amazigh-catalán, según afirma Ricci (“El regreso” 21). Ahora bien, como señalé antes, la primera parte de la novela está basada en relatos, rumores y leyendas que se cuentan dentro del círculo familiar de Mimoun, aun cuando el origen exacto de dicha información se desconoce; también se basa en versiones de algunas historias que la narradora dice haber escuchado de la madre en repetidas oportunidades.

crecieron en el siglo XX y que pertenecen a distintas generaciones y a realidades sociales diferentes. El texto se presenta como un intento por deshacer el silencio de las mujeres que viven en Marruecos, un silencio sobre el que la civilización magrebí ha construido sus cimientos, según afirma la socióloga. Mernissi argumenta que la era de las mujeres aisladas, en la que sus cuerpos eran vistos como objetos ya no tiene cabida en la sociedad marroquí contemporánea: “The world that emerges through the words of women is a world fundamentally different from the world prescribed as ideal by the ‘pervasive’ male discourse. In these interviews one doesn't find a single case in which a woman describes a man as a strong, protective person and a woman as a weak person expecting protection and largesse from a man” (6). De acuerdo con Mernissi, el patriarcado apuntalado en la religión islámica fue el blanco de las feministas pioneras en Marruecos. En este sentido, tanto el trabajo de El Hachmi como la actitud de las protagonistas de sus novelas dan cuenta del final del silencio del que habla Mernissi. Véase Fatima Mernissi, *Doing Daily Battle. Interviews with Moroccan Women*. (Trad) Mary Jo Lakeland.

En todo caso, se trata de la narración de unos hechos a los cuales la narradora no tuvo acceso directo; no obstante, esta reconstrucción del pasado en la cual coexisten múltiples versiones de un mismo evento, revela “the ideologies upon which the characters operate and also must negotiate on a day-to-day basis” (SanJuan-Pastor 37). Así como en la segunda parte de la novela, la narradora aborda la comprensión y la interpretación de sus experiencias en el proceso de formación de la subjetividad a través de la lectura de textos literarios escritos por mujeres con las cuales ella se identifica, en la primera parte la narradora recurre a la tradición narrativa oral de las mujeres bereberes. De este modo, la novela muestra las estrategias que las mujeres del entorno familiar de la narradora desarrollan para registrar información y negociar convenciones sociales, una forma de desafiar las normas patriarcales de confinamiento en la esfera privada.

Al mismo tiempo, proporciona interpretaciones alternativas de ciertos acontecimientos alrededor de los cuales las experiencias subjetivas colectivas de las mujeres se unen para configurar una historia oral compartida, “the relation of self-and collective consciousness and agency” que señala Mohanty (83).⁸⁶ Así, las dudas y contradicciones que rodean la vida y la historia personal de Mimoun crean un espacio en

⁸⁶ En entrevista realizada por Isabelle Touton, la escritora afirma que las mujeres del entorno en el cual creció (tanto en Marruecos como en Cataluña) lograban sobrellevar circunstancias difíciles de desigualdad y discriminación gracias a la capacidad de narrar, relatar y compartir sus experiencias entre ellas (*Intrusas* 212). En otra entrevista, realizada por Anna María Iglesia, El Hachmi habla de la importancia que tiene para ella el sustrato oral de la literatura: “La oralidad tiene un componente de fragilidad en cuanto no se puede retener, depende de la memoria, no hay soporte sólido donde poder conservarla. Además, actualmente, la oralidad se encuentra en una posición de fragilidad extrema, sobre todo porque nunca se ha valorado en exceso, el valor siempre ha estado en lo escrito. En este sentido, a través de mi literatura quiero reivindicar la importancia de aquellos relatos orales entre mujeres, de aquella oralidad del ámbito doméstico a la que nunca se le ha atribuido prestigio alguno. Por lo general, el ámbito doméstico no tiene prestigio, la oralidad tampoco y menos todavía tiene prestigio el hecho de que sean las mujeres quienes hayan conformado todos aquellos relatos”. <https://elasombrario.com/najat-el-hachmi-otra-voz-sobre-europa-cataluna-el-islam-la-inmigracion/>

el cual la narradora revela las fisuras del entramado conceptual patriarcal.⁸⁷ Por ejemplo, en la novela sabemos que hay varios ‘incidentes’ que han marcado la vida de Mimoun, sin embargo, la narradora también apunta que “corren por la familia otras versiones no oficiales” de tales incidentes (34); también lo vemos en el título de la viñeta (“Una bonita historia de amor”), donde Mimoun, por medio de rabetas y chantajes, logra el apoyo familiar para pedir en matrimonio a la madre de la protagonista, cuando en realidad los comentarios que ha aportado previamente la narradora nos indican que lo que le espera a la madre es un calvario al lado de Mimoun.

Ahora bien, según apunta Ramon Saldívar, el texto de Cisneros, nos presenta “from the simplicity of the childhood vision, the enormously complex process of the construction of the gendered subject” (181). Esta estrategia retórica, afirma SanJuan-Pastor, se pone de manifiesto en el texto de El Hachmi a medida que la narrativa va descubriendo “the multiple layers of mediation that filter her subject’s access to reality” (40). Al narrar la historia de Mimoun, la protagonista de *El último patriarca* está cartografiando no sólo sus orígenes geográficos, sino también su propio pasado, en el acto de explorar y comprender sus raíces al mismo tiempo que intenta actuar como mediadora, ya que hace posible el conocimiento, la persistencia y la transmisión de una serie de recuerdos, vinculados a la

⁸⁷ Si leemos esta novela en diálogo con *Jo també sóc catalana*, nos damos cuenta de la importancia que tiene la oralidad en el trabajo de El Hachmi, como estrategia narrativa y también para afirmar un conocimiento que está fuera de los parámetros de las narrativas dominantes. En *Jo també sóc catalana*, El Hachmi se refiere tanto al universo narrativo que la rodeaba cuando era niña como al contenido sexual explícito de algunas de las historias que circulaban en su familia marroquí. La expresión “explica la llegendra” atraviesa un buen número de las viñetas que componen la autobiografía de El Hachmi, la cual pone de relieve la importancia de la tradición oral para los imazighen. Este rasgo también está presente en *El último patriarca*, un texto salpicado de leyendas y rumores que también forman parte del tejido de la novela, y donde la madre de la narradora tiene un rol importante en la transmisión de información: “Madre siempre cuenta que...” (118).

experiencia migratoria originaria. Asimismo, el gesto de volver al pasado, invocarlo y hablar del peso que tiene en la configuración de las subjetividades, individuales y colectivas, puede ser entendido como una estrategia que apunta a disputar lo dominante, a contrarrestar el intento de silenciar las señas que componen las múltiples identidades de la protagonista y la diversidad de la experiencia de emigrar.

El último patriarca explora las dificultades de adaptación por las que atraviesan los inmigrantes pero al mismo tiempo muestra los cambios que la hibridación cultural puede propiciar, toda vez que construye la frontera como un espacio liminal, una nueva área para la negociación de significados, parafraseando a Bhabha, (211), que posibilita la articulación de la conciencia mestiza/pensamiento fronterizo. Así, en la construcción del personaje de Mimoun, El Hachmi crítica el patriarcado en la comunidad cultural a la que pertenece pero al mismo tiempo elabora una crítica profunda acerca del racismo y el clasismo que existen en la sociedad de acogida. Mientras la narradora relata los incesantes esfuerzos de su padre por actuar de manera cómplice con la masculinidad hegemónica, “details inevitably—and paradoxically—reveal an uncertainty that underlie gender” (Di Francesco 172), en el sentido de que, los mismos valores patriarcales a los que Mimoun aspira, irónicamente funcionan para mantenerlo en los márgenes. Cuando emigró a España, Mimoun tuvo que ceder cierta autoridad al dejar a su familia en la casa paterna; ahora siente que tiene que evidenciar su poder como patriarca o arriesgarse a que su masculinidad sea cuestionada. Durante su vida en Marruecos, la tensa relación entre Mimoun y su padre revelan una dinámica en el ejercicio del poder patriarcal que deja al descubierto “the repeated cycle of violence constantly perpetuated by patriarchy” (Everly “Rethinking” 50). Según las versiones del clan de las Driouch, el carácter inestable de Mimoun y su

incapacidad para aceptar las normas son consecuencia de una bofetada que recibió del padre cuando era un bebé, pero la narradora sugiere otras explicaciones posibles, como el consumo de hachís o el haber sido abusado sexualmente por un tío.

Por otra parte, por ser el primer hijo varón, destinado a ser el patriarca, Mimoun estaba constantemente sobreprotegido por la madre y las hermanas, un hecho que, a los ojos del padre, hizo de Mimoun un niño débil y poco masculino. En todo caso, las explicaciones que la narradora proporciona apuntan a las problemáticas relaciones entre los hombres de la familia Driouch, la precariedad de los modelos de masculinidad disponibles y la marginalidad social y económica que lo entranpan en un ciclo de subordinación, como apunta Rosaldo: “Both as victims and as perpetrators, men possess valuable knowledge about the dynamics of patriarchal domination, ranging from actual violence to more routinized forms of abuse that men inflict upon women and senior males inflict upon their juniors” (“Notes” 81). Todos estos componentes se revelarán importantes en la constitución de la ideología sexual del patriarca luego de su traslado a Cataluña.

La insatisfacción crónica de Mimoun y las dificultades que tiene para insertarse como inmigrante en el nuevo contexto cultural, ponen en cuestionamiento su masculinidad y su capacidad para ejercer el rol de proveedor, “as he is forced to confront the effects of the downward social mobility associated with migration and accept his new subordinate position as a member of a disposable workforce”, como observa Pomar-Amer (“Declining” 190).⁸⁸ Si bien en el texto de Cisneros esta crítica también está presente en los personajes

⁸⁸ Anzaldúa hace referencia al concepto de “machismo” en la cultura chicana: “Today’s macho has doubts about his ability to feed and protect his family. His ‘machismo’ is an adaptation to oppression and poverty and low self-esteem. It is the result of hierarchical dominance” (*Borderlands* 83).

del *bracero* Geraldo y el padre de la narradora, quien trabaja como jardinero, en la novela de El Hachmi la narrativa presenta con mucho más detalle el impacto de la inmigración en la constitución de la subjetividad masculina, en permanente tensión con su posición de inmigrante marroquí de clase social baja en la sociedad de acogida, y con la percepción que tenía sobre sí mismo por su rol de patriarca en la comunidad de origen.

De acuerdo con Renato Rosaldo, “the norms of patriarchy make it difficult for men to acknowledge their weakness or vulnerability” (“Notes” 86), de modo que, para el patriarca, quien ha llegado a disfrutar del privilegio masculino como un derecho adquirido, la devaluación social y racial que experimenta lo llevan a ejercer su masculinidad “in a monstrous fashion” (Barker 169). Mimoun experimenta la dicotomía modernidad/tradición en términos territoriales y simbólicos, encarnada en la imagen que los españoles tienen del hombre marroquí, hipermasculino y exótico, “prevalent in the dominant and reductive view of gender dynamics that is projected onto the Moroccan diaspora” (Pomar-Amer “Declining” 187). En la novela, El Hachmi asume una pesada carga de representación: reconocer la construcción colonialista de la masculinidad marroquí y denunciar las agresiones físicas y sexuales a mujeres y niños por parte de hombres de su propia comunidad. La protagonista narra las dificultades lingüísticas del padre en el proceso de adaptación, inserto en un entramado social y una subalternidad que no comprende: “No entendía su lengua y bastante tenía con aprender las cuatro frases rudimentarias que le servían para comprender las órdenes del jefe. Hasta que supo pedir otra cosa, se pasó semanas comiendo bocadillos de tortilla” (89). Junto a esto, la protagonista también se refiere a la forma en la cual los catalanes perciben a Mimoun: “Todavía era exótico ver a un moro en medio de una ciudad tan de interior y bastante a menudo había quien se volvía

y se lo quedaba mirando con la mano tapándose la boca para no mostrar más sorpresa de la cuenta” (88).⁸⁹ Desprovisto de los privilegios patriarcales de los que había disfrutado antes de emigrar, Mimoun tratará de compensar su falta de poder en la esfera pública afirmando su autoridad en la esfera doméstica.⁹⁰

Los discursos políticos y mediáticos con frecuencia difunden mensajes que pueden hacer que los individuos hagan suposiciones y generalizaciones sobre ciertos grupos de personas. Estas generalizaciones (sobre etnicidad, clase social, género, sexualidad, etc) complican los esfuerzos del inmigrante para convertirse en miembro de un grupo o sociedad en particular. Asimismo, el Estado como unidad administrativa e ideológica impone un discurso nacionalista que da lugar a las dicotomías dentro/fuera, centro/márgenes, según observan Alarcón *et al.*: “As the central site of hegemonic masculinity, the nation-state sharpens the defining lines of citizenship for women, racialized ethnicities, and sexualities in the construction of a socially stratified society” (1). En este sentido, las narraciones de historias de inmigrantes como las de El Hachmi pueden ayudar a promover la sensibilidad cultural del lector cuando este interpreta las experiencias narradas, según observa Mohanty “the way we read, receive and disseminate such imaginative records is immensely significant” (78). En *El último patriarca* la protagonista

⁸⁹ Los estudios en geografía e historia, observa Paasi, suelen producir y reproducir lo que este estudioso denomina "iconografía de los límites", es decir, símbolos que esencialmente construyen la historia y los significados de un territorio. Esta iconografía tiene manifestaciones tanto materiales como textuales (periódicos, libros, dibujos, pinturas, canciones, poemas, memoriales y monumentos, etc.)

⁹⁰ La narradora se refiere en varias oportunidades al afán paterno por mostrar ostensiblemente su hombría. Por ejemplo, los programas de televisión que le gustaban al padre eran en los que predominaba la presencia de hombres fuertes: “Bruce Lee, Jean Claude Van Damme, Terence Hill y Bud Spencer” (272), personajes en los cuales se destaca el aspecto físico, hipermasculino del cuerpo.

revela una serie de prácticas interpersonales de discriminación que intentan limitar sus metas académicas. Por el hecho de ser inmigrante, el futuro que se le ofrece no es el mismo que el de otros jóvenes:

El primer día nos hicieron ir a la sala de actos y allí dijeron las listas de cada grupo. Todo el mundo se rio cuando dijeron mi nombre, que pronunciaron tan diferente que ni supe que era yo. Era la única de la clase que hacía bachillerato, tan sola sin ni tan siquiera el chico de los ojos crema que tenía que estar conmigo para siempre, sin el espacio que dominaba ni la gente que había visto durante tantos años. 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, y yo había roto leyes no escritas y había decidido que no quería ser ni auxiliar de enfermería ni administrativa de primer grado ni mecánico ni electricista. (277)

Los trabajos creativos de Cisneros y El Hachmi funcionan como contradiscursos que entran en diálogo directo con los contextos en los cuales se inscriben estos textos, creando de este modo un espacio de negociación y participación en el debate contemporáneo sobre identidades culturales y nacionales en los lugares desde donde articulan su producción discursiva. Así como el texto de Cisneros “calls on and subverts the stereotypical notion of the “American Dream” (Karafilis), la novela de El Hachmi problematiza la percepción de Europa como destino ideal, “the very El Dorado of the immigrant dream” (Nair “Europe” 32). Ciertamente, desde su posición intersticial, que se configura de manera particular en cada uno de los casos, ambos textos propician la comprensión de la condición fronteriza como un modo de habitar que descarta los chantajes

identitarios, las ideas herméticas y fijas del ser y, por lo tanto, trasciende todo tipo de discursos de victimización. Para las mujeres de color, las mujeres inmigrantes y las mujeres que en sus experiencias cotidianas atraviesan fronteras sociales, raciales y de género, la narración de historias se convierte aún más en un acto político, ya que sus historias no sólo hablan de sus cuerpos, del género y la etnicidad, sino también de sus sentimientos de pertenencia, como observa Mohanty: “the meaning of home for immigrants and migrants is a profoundly political one” (126).

Por último, he querido abordar el ejercicio de escritura de El Hachmi y también el de Cisneros no sólo desde la perspectiva literaria sino también como acto político, en el sentido de que, sin entrar a analizar la veracidad de los hechos narrados, las autoras ponen de manifiesto una serie de reflexiones que tienen que ver con la realidad cotidiana que viven muchas personas, las hijas de inmigrantes, por ejemplo, de quienes la población en general tiene poco conocimiento. De este modo activan una problemática que puede pasar desapercibida pero que conforma el tejido de muchas sociedades contemporáneas. Sin embargo, estas novelas tratan también de muchas otras cosas: la elección entre el hogar y el mundo exterior, las carencias afectivas, el patriarcado, los roles humanos. Todos estos temas se exploran a través de los recorridos de las protagonistas, que consisten tanto en una reubicación geográfica que pone en tela de juicio la noción de ‘hogar’, así como en un viaje hacia el interior de su propia identidad.

Cierro este capítulo de manera circular, con una nueva cita de Gloria Anzaldúa que, a mi modo de ver, expresa el camino que han elegido las protagonistas de los textos de Cisneros y El Hachmi:

To separate from my own culture (as from my family) I had to feel competent enough on the outside and secure enough inside to live life on my own. Yet in leaving home I did not lose touch with my origins because *lo mexicano* is in my system. I am a turtle, whenever I go, I carry 'home' on my back. If going home is denied me then I will have to stand and claim my space, making a new culture— *una cultura mestiza*— with my own lumber, my own bricks and mortar and my own feminist architecture” (*Borderlands* 22).

Borders (including ‘internal’ borders) are ‘global’ per se: they are projections of the world (dis)order; and the kind of violence that concentrates on their more or less stable lines.
—Etienne Balibar *Politics and the other Scene*.

TERCERA PARTE

Territorios móviles: las películas de carretera de

María Novaro (*Sin dejar huella*, 2000) y Chus Gutiérrez (*Retorno a Hansala*, 2008)

Resultaría difícil encontrar un mejor medio para traspasar fronteras geográficas, lingüísticas, culturales y sociales que el cine. Sin embargo, no es menos cierto que el cine puede también ser un medio eficaz en la construcción y el mantenimiento de esos mismos límites y fronteras mediante la representación de estereotipos y la tendencia a favorecer formas de mirar simplistas que anulan la subjetividad y homogeneizan a los sujetos. Aun así, el cine funciona como un ‘puente’ que permite al espectador abrirse al otro, trascender, temporalmente, las fronteras entre el espacio privado y el espacio público, por la facilidad característica que tiene este medio de involucrarnos en el mundo representado. Un espectador, afirma Giuliana Bruno “is not merely a *voyeur*, but a *voyageur*, a passenger who traverses a spatial terrain” (16). Ciertamente, el cine posee un enorme potencial para generar discursos sobre temas sociales o políticos en la esfera pública; por esta razón, posibilita los cruces entre realidades sociales, económicas y culturales de diferentes geografías y se convierte en una herramienta importante a la hora de analizar cuestiones de identidad y ciudadanía, procesos de inclusión y exclusión, narrativas hegemónicas y contrahegemónicas, subjetividades migrantes y fronterizas.

Por otra parte, el cine juega un rol muy importante dentro del intercambio comunicativo global e inclusive, el cine es, en sí mismo, un lenguaje internacional, capaz de desdibujar límites geográficos, culturales y de género y abrir espacios de poder y conocimiento. Por estas razones, acercarnos al cine como herramienta de investigación nos permite captar la realidad social a partir de la experiencia multisensorial que proporciona el medio audiovisual y porque además posibilita el estudio de propuestas políticas y culturales que prestan atención a la representación de las diferencias raciales, étnicas y de género. En este sentido, argumento que las películas de ficción, uno de los medios de expresión más difundidos hoy en día, puede considerarse una fuente de estudio y análisis, al igual que la literatura, la prensa o los textos escritos con fines científicos.

A partir de estas premisas, en esta parte de mi investigación exploro la representación de las fronteras en el cine desde una perspectiva trasatlántica, tomando en cuenta para ello el film *Sin dejar huella* (2000) de la directora mexicana María Novaro y la cinta de la directora española Chus Gutiérrez, *Retorno a Hansala* (2008), quienes viven y trabajan en sus respectivos países de origen, esto es, en México y España. Argumento que estos trabajos son representativos de la relevancia que la temática fronteriza ha adquirido en décadas recientes en los contextos geopolíticos en los cuales han sido producidas ya que representan cruces fronterizos en términos geográficos pero también en términos de género, cultura, clase social y etnicidad. La frontera entre México y los Estados Unidos y la frontera del Mediterráneo que separa España del Norte de África expresan de manera evidente e inmediata todos los matices, particularidades y contradicciones de la globalización. Se trata de fronteras que son muy conocidas por el público y que han llegado a convertirse en un espectáculo de masas en los medios; por lo tanto, la audiencia tiene

referentes previos que activan un mecanismo de intertextualidad, el cual puede estimular un análisis crítico de tales construcciones mediáticas, a partir del visionado de trabajos cinematográficos que cuestionan representaciones simplistas o estereotipadas de la frontera.

Al contextualizar los filmes de Novaro y Gutiérrez en la categoría de cine fronterizo como marco amplio para el análisis,¹ utilizo la aproximación conceptual de la frontera en primer lugar, como espacio de demarcación geopolítica, ya que ambas cintas enfatizan el entorno físico; en segundo lugar, como espacio simbólico que presta atención a las subjetividades y las tensiones que reproducen las fronteras geopolíticas y culturales al interior de los sujetos, siguiendo las reflexiones de Gloria Anzaldúa en *Borderlands*. Ahora bien, tanto en *Retorno a Hansala* como en *Sin dejar huella* los personajes protagónicos emprenden un viaje que va a ir marcando profundamente sus experiencias y reconfigurando sus identidades, en un recorrido que abarca varias geografías. Para ello, las directoras recurren al género de la *road movie* o película de carretera, el cual es particularmente relevante porque estas narraciones exploran los movimientos y migraciones generados por la globalización.

¹ Hamid Naficy, quien se basa en el trabajo de Norma Iglesias, recoge a una serie de elementos recurrentes que forman parte del cine fronterizo: “1. The plot involves significant journeying and border crossing and use of border settings; 2. The story deals with characters from the borderland regions, regardless of the setting; 3. The story deals with border subjects who live on the border; 4. The film is shot on location in the borderlands, regardless of the plot; 5. The story makes significant reference to the borderlands or to the problems of ethnic or national identity; 6. Border subjects make the film themselves; 7. The film crosses generic and narrative boundaries” (An Accented Cinema 239). Naficy cita a Iglesias a partir del ensayo de Rosa Linda Fregoso (“Recycling Colonial Fantasies on the Texas Borderlands” publicado en 1999), quien a su vez se basa en el texto de Norma Iglesias publicado en 1991 *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, Colegio de la Frontera Norte, 1991.

Al mismo tiempo, estudiar la película de carretera posibilita un acercamiento a la dimensión transnacional del cine contemporáneo ya que proporciona un formato a través del cual “the country (or multiple countries) can be explored beyond the limited confines of any one place”, según apunta Archer (43). Más aún, Pérez afirma que la película de carretera es un género transfronterizo que tiene su origen en el intercambio trasatlántico entre Europa y Estados Unidos, a partir de las historias de viajes de la tradición europea, cuya versión moderna se actualiza para incluir un vehículo motorizado (*Roundabouts* 15). La implicación es que, en este complejo intercambio, los productos culturales han traspasado las fronteras y se han enriquecido mutuamente. Aun cuando los filmes que son objeto de estudio tienen orígenes nacionales distintos, considero que tanto *Retorno a Hansala* como *Sin dejar huella* trascienden una preocupación exclusiva por la nación pues ambas producciones interrogan los discursos nacionales desde perspectivas que los colocan en contextos amplios y diversos.²

De igual forma, a través de este diálogo que propongo entre los trabajos de ambas directoras es posible identificar entrecruces genéricos entre distintas categorías cinematográficas como lo son el melodrama, la comedia, la película de carretera y el documental, como forma de representar la hibridez, el mestizaje, las ambivalencias identitarias y la diversidad de experiencias en un amplio escenario de culturas y personas que constituyen la frontera. Esta perspectiva dialógica entre directoras pertenecientes a dos tradiciones cinematográficas diferentes me permitirá establecer, en primer lugar,

² Por ejemplo, *Retorno a Hansala* es una película de carretera que nos adentra en el fenómeno de la inmigración en España pero también es la cruda historia de una tragedia que ocurre con igual magnitud en otras regiones del mundo, como en la frontera entre México y Estados Unidos.

conexiones geográficas, ya que mi análisis contempla la representación de las fronteras en un contexto amplio; en segundo lugar, conexiones interdisciplinarias entre diversas áreas de estudio, como lo son el feminismo, los estudios poscoloniales y los estudios de cine; por último, conexiones conceptuales relacionadas con las nociones de identidad, etnicidad y multiculturalidad.

Es importante señalar que, a raíz de los cambios socioculturales y políticos de los años noventa a nivel mundial, se revitalizó el discurso feminista y la participación de la mujer en el cine creció. Esto contribuyó al interés por el estudio de la cinematografía femenina con nuevos enfoques, junto con una mayor participación de las mujeres en la dirección cinematográfica y en otras áreas que antes se le habían negado o en las que los roles de las mujeres habían permanecido relegados.³ En este sentido, los trabajos de investigación de Susan Martín Márquez y Bárbara Zecchi en España y los de Elissa Rashkin y Patricia Torres San Martín en el contexto de México, abordan el rol de la mujer

³ Los trabajos de María Camí-Vela y Patricia Torres San Martín reflejan una trayectoria bastante parecida tanto en México como España, en relación con el desarrollo de la profesión cinematográfica para las mujeres. En España, entre 1988 y 1995 debutan 32 nuevas directoras. Entre 1995 y 2012, según señala Patricia Torres San Martín, cuarenta y ocho directoras mexicanas han participado en largometrajes de ficción y documental (“Desacatos” 26). Cabe señalar que tanto María Novaro como Chus Gutiérrez se han referido a las desigualdades que han tenido que enfrentar dentro de la industria cinematográfica, tradicionalmente masculina, tanto en México como en España. María Novaro por ejemplo, señala que fue la primera mujer que se atrevió a rodar sin pedir autorización al sindicato de cineastas de México: “A mí me iban a autorizar que dirigiera; había que hacer la cláusula, yo no podía llevar colaboradores mujeres, tenía que llevar gente del sindicato que eran todos hombres. La solución fue filmar con cooperativas de cine pero lo pagué muy caro con Danzón”, refiriéndose a la destrucción en el laboratorio de Ciudad de México del material filmado en Veracruz (<http://entrevistasdesdelima.blogspot.com/2010/08/maria-novaro.html>). Por su parte, Chus Gutiérrez participa en la creación de la Asociación de Cineastas y Medios Audiovisuales en España (CIMA) en 2005, motivada por las diferencias que observaba en el tratamiento de las cineastas en la industria cinematográfica: “Todo nace de una sensación. Yo no tenía muy claro qué teníamos que hacer, pero sí que las directoras con las que me encontraba, tenían la misma sensación de que las mujeres de la industria audiovisual no éramos, ni somos, iguales. No tenemos las mismas oportunidades y no se nos respeta igual dentro de la industria” (Beceiro y Herrero 82).

en el ámbito cinematográfico desde diversas perspectivas. Estos estudios coinciden en afirmar que las cineastas contemporáneas han adoptado en sus trabajos cinematográficos acercamientos alternativos a la hora de representar las diferencias de género sexual en sus respectivas sociedades. Para Martín Márquez, las cineastas españolas de los noventa han contribuido a la creación de un discurso feminista amplio, “as an advocacy of women’s diverse interests, grounded in the exposure of patriarchal oppression” (*Feminist Discourse* 5). Por su parte, Elissa Rashkin observa que el surgimiento del ‘cine de mujer’ en México “posed a formidable challenge to a long-standing cinematic tradition of female objectification, erasure, and displacement” (2). En este sentido, argumento que los filmes objeto de estudio reflejan este nuevo panorama cinematográfico de diversidad temática, narrativa y estética pues representan personajes femeninos que cuestionan las categorías preestablecidas.

En su trabajo sobre la presencia de personajes femeninos en el cine que trata temas de inmigración, Isolina Ballesteros observa que las múltiples posiciones marginales que los personajes asumen en la ficción refuerzan, en lugar de reducir, la agenda política de estas películas, “by giving them a voice that has never been heard” (“Embracing” 6). Argumento que, al retratar de manera realista diversas experiencias de la mujer, estas películas abren espacios más complejos para analizar la representación de formas específicas de resistencia en relación con distintos tipos de opresión y subordinación. Las películas fronterizas de Novaro y Gutiérrez amplían el horizonte representacional y cultural y propician la toma de conciencia de género a fin de subvertir un imaginario que se ha construido desde paradigmas patriarcales y patrones mediáticos hegemónicos. Ahora bien, la crítica feminista coincide en afirmar que existen construcciones discursivas que

legitiman las disparidades entre los géneros a partir de una mirada esencialista. En este orden de ideas y siguiendo a Teresa De Lauretis, el automóvil y la carretera pueden ser vistos como ‘tecnologías de género’, vinculados ambos a prácticas culturales y discursivas que tienen el poder de crear “efectos de significado” en la constitución del sujeto femenino, es decir que son capaces de promover e ‘implantar’ representaciones de género (*Technologies* 18). En este sentido, el hecho de que el automóvil y la carretera hayan sido explícitamente asociados a lo masculino les confiere una connotación específica dentro del contexto cultural que puede poner en funcionamiento mecanismos de exclusión porque implícitamente codifican y prescriben ámbitos diferenciados para hombres y mujeres.

En las cintas de Novaro y Gutiérrez las mujeres rompen con los roles sociales, invaden el espacio masculino y subvierten las convenciones del género: ellas toman el control del vehículo y/o determinan la trayectoria del viaje. Si bien, como apunta Pérez, la película de carretera no ha sido un género especialmente hospitalario con las mujeres ya que “refleja las asimetrías de género de la cultura del automóvil o de cualquier otro medio de transporte motorizado” (“Directoras” 129), no obstante, tanto *Retorno a Hansala* como *Sin dejar huella* subvierten la jerarquía sexista de las películas de carretera convencionales y presentan a mujeres en roles protagónicos. De este modo, a través de la estructura temática y narrativa de la película de carretera, las directoras revisan, revalúan y reconfiguran el rol tradicional de la mujer en la narrativa cinematográfica, al desplazar el enfoque hacia territorios geográficos, culturales y/o psicológicos poco representados. Las protagonistas son retratadas como personas cuya autosuficiencia no depende de la voluntad

de los hombres, como en las narrativas clásicas, sino de sus propias fuerzas y del apoyo de otras mujeres o de otros grupos subalternos.⁴

1. María Novaro y Chus Gutiérrez: dos directoras comprometidas

La directora y también guionista de *Sin dejar huella*, María Novaro, nació en Ciudad de México y proviene de una familia de clase burguesa. Estudió sociología en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y durante esta etapa fue militante en los movimientos de izquierda, a finales de los años setenta. Su experiencia fílmica comenzó al participar en el Colectivo Cine Mujer, un grupo interesado en el cine como un medio de denuncia social, “integrado exclusivamente por mujeres y surgido al conjuro de una amplia gama de exigencias: abordar un cine propiamente femenino, emancipador y político”, según explica Torres San Martín (“Las mujeres” 93). Tras colaborar en varios documentales producidos por el Colectivo, Novaro abandonó la militancia política y pasó

⁴ Es importante acotar que varios trabajos críticos tanto en México como en España han señalado el hecho de que muchas directoras de los años 90 descartan ser llamadas feministas o que sus trabajos tengan que ver con el feminismo, aun cuando estos abordan cuestiones que atañen especialmente a la experiencia de la mujer. En el caso de México, tanto Isabel Arredondo como Maricruz Castro Ricalde, observan que todas las directoras que comenzaron a trabajar en la industria cinematográfica a finales de los ochenta (Busi Cortés, María Novaro, Marisa Sistach, Dana Rotberg), “individualmente y en diferentes momentos declararon en entrevistas publicadas en periódicos que sus películas no estaban creadas con la intención de ser feministas”; “rechazaron la etiqueta de cineastas feministas o de identificar su trabajo como cine de mujeres” (Arredondo “Nación y género” 173; Castro Ricalde, “El feminismo y el cine realizado por mujeres en México” s/p). En España, Bárbara Zecchi ha observado esta misma circunstancia entre las directoras españolas de los 90 (Icíar Bollaín, Rosa Vergés, Chus Gutiérrez, Gracia Querejeta, Marta Ballebó-Coll, Helena Taberna), quienes “argumentaban que el cine de mujeres equivalía a un gueto en el que no querían ser encasilladas” (*Desenfocadas*, 134). De acuerdo con Zecchi, “esta postura tan generalizada de rechazo podría verse como una estrategia de sobrevivencia para evitar la automarginación” (137). Sin embargo, tanto Zecchi como Castro Ricalde observan que el corpus fílmico de las directoras de los 90 contradice en gran medida su propio repertorio de argumentos ya que sus películas “se basan en la experiencia de la diferencia” (Zecchi 137). Ciertamente, encontramos en sus filmes la expresión de un pensamiento feminista, como la necesidad de ampliar la agenda social a través de personajes que asumen roles diversos, interrogan sus relaciones interpersonales, discuten sobre las condiciones históricas y políticas de su época y cuestionan las normas del patriarcado. Ahora bien, tanto Castro Ricalde como Zecchi afirman que esta situación ha ido cambiando. Al respecto, véanse además los trabajos de Elissa Rashkin, para el caso de México y Marí Camí-Vela en el contexto de España.

a estudiar cine en el Centro de Estudios Cinematográficos (CUEC), dependiente de la UNAM (1980-1985). Sin embargo, la directora reconoce que su experiencia política “se fue filtrando en lo que hacía en el cine” de modo que, conscientemente, fue integrando el activismo en su expresión artística (Arredondo *Palabra* 127).⁵ En este sentido, al hablar de su trabajo, María Novaro afirma que vive la experiencia de realizar un film de manera muy personal: “Es que, para mí, filmar es un viaje a las fronteras. Me gusta ser un poco ilegal, en términos de traspasar las fronteras, ir y venir, a ver qué pasa”, un aspecto que sin duda la directora explora a través de su cinematografía.⁶

La crítica es unánime al referirse a María Novaro como la directora más exitosa y reconocida del cine mexicano contemporáneo y una de las voces más personales del cine latinoamericano, con una carrera profesional de casi cuarenta años en la cual se ha desempeñado además como guionista y editora de casi todos sus filmes.⁷ Su nombre se

⁵ En conversación con Isabel Arredondo, la directora afirma que proviene de una familia “súper nacionalista y socialista, adoradores del país” quienes le enseñaron a viajar por todo México. Al mismo tiempo, señala que vivió una parte de su infancia en Europa y recibió una educación muy europea: “todo esto me pone en una situación ambigua con respecto a mi propio país”. La directora concluye que este conjunto de factores hacen de ella “un tipo de mexicana que tiene una distancia sobre México y que no puede dejar de manejarla en todo su trabajo”. Para Novaro, se trata de un mecanismo de “crítica y encantamiento que está presente en mucha gente de países colonizados” (*Palabra de mujer* 126-127). En cierta forma, las dos protagonistas de *Sin dejar huella* parecen reflejar esta dualidad a la que se refiere la directora en la observación que acabamos de señalar.

⁶ En entrevista realizada por Fernando Brenner “Como Thelma y Louise, manito”. (<https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-03/01-03-04/nota4.htm> sin paginación).

⁷ *Sin dejar huella* es el cuarto largometraje de la directora mexicana y, a diferencia de sus tres largometrajes anteriores, *Lola* (1989), *Danzón* (1991) y *El jardín del Edén* (1994), en los cuales María Novaro escribió el guion junto con su hermana Beatriz, en esta oportunidad el guion fílmico fue elaborado únicamente por la directora. *Sin dejar huella* (2000) recibió el premio de la crítica a la mejor película latinoamericana de ese año en el Festival Sundance, así como también el premio del público en la Muestra de Cine de Guadalajara, y dos Premios Ariel (mejor fotografía y mejores efectos especiales). Sin embargo, al film de Novaro no le fue bien en términos de taquilla. Ruiz Alfaro señala que una de las razones de la escasa recaudación del film es la poca distribución que tuvo en los Estados Unidos, sobre todo frente a la competencia de otra película de carretera producida por Hollywood, *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón (“Tracing the Border” 182). Alberto Ribas aporta otras razones además de los problemas de distribución: “el tono netamente

hace conocido en México a partir de *Una isla rodeada de agua* (1985), un cortometraje que captó la atención de la comunidad cinematográfica e introdujo los temas que Novaro seguiría tratando en toda su obra cinematográfica. La película da un sesgo feminista a la que posiblemente sea la novela mexicana más famosa, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en la que un joven muchacho se embarca en un viaje en busca de su padre. La película de Novaro cuenta la historia de una joven que viaja desde la costa de Guerrero a las montañas en busca de la madre que la abandonó. *Una isla rodeada de agua* fue adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) para su colección permanente de películas; la distribución de esta cinta en los Estados Unidos estuvo a cargo de Women Make Movies, un importante medio de distribución para trabajos independientes de mujeres cineastas y videorrealizadoras.⁸ El nombre de María Novaro se hace conocido internacionalmente partir de *Danzón* (1991), película premiada en el Festival de Cine de Cannes que narra el viaje de una mujer a la ciudad de Veracruz para localizar a su compañero de baile, quien misteriosamente ha desaparecido, y presenta un periplo que resulta transformador y liberador para la protagonista.

feminista de la cinta o el juego deliberado de María Novaro contra ciertos clichés de la película de carretera o del cine de bandidos podrían haber antagonizado al público general” (“El pinche acentito ese: deseo trasatlántico y exotismo satírico” 471).

⁸ La filmografía de Novaro incluye 6 largometrajes: *Lola* en 1989, directora y guionista; *Danzón* en 1991, directora, editora y guionista; *El jardín del Edén* en 1994, directora, editora y guionista; *Sin dejar huella* en 2000, directora y guionista; *Las buenas hierbas* en 2010, directora, editora y guionista; *Tesoros* en 2017, directora, editora y guionista). También ha realizado una docena de cortometrajes entre los que se encuentran *Encaje y azúcar* en 1981; *Conmigo la pasarás muy bien* en 1982; *Querida Carmen* en 1983; *Una isla rodeada de agua* en 1985, directora y guionista; *Azul celeste* en 1988, directora y guionista, *Traducción simultánea* en 2006, directora, editora y guionista; *La morena* en 2006, directora y guionista. Para una lista detallada de la filmografía de Novaro véase Romy Sutherland, en *Sense of Cinema* (<https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/novaro/>).

Cada una de las películas de Novaro está estructurada en torno al principio organizador de algún viaje o desplazamiento; al mismo tiempo, la narrativa suele enfocarse en la vida de las mujeres, por lo general madres solteras, que se encuentran en algún momento crítico en sus vidas.⁹ Asimismo, los filmes de Novaro también se destacan por el tema de la amistad entre las mujeres, la escasa presencia de personajes masculinos y la representación de fronteras físicas o metafóricas. Si en *El jardín del Edén* (1994), la escena final es una panorámica de la valla fronteriza de Tijuana, la escena inicial en *Sin dejar huella* (2000) es precisamente la frontera, en este caso un tramo del desierto de Arizona/desierto de Sonora, en la frontera de El Paso/Ciudad Juárez. A partir de ahí la frontera se despliega de manera literal y simbólica a lo largo del film para narrar la historia de dos mujeres que emprenden un viaje por carretera buscando dejar atrás circunstancias personales adversas. La presencia de Aitana Sánchez Gijón en el papel protagónico de Marilú/Ana, en *Sin dejar huella*, y la coproducción conjunta entre México y España (una alianza entre Tornasol, Altavista y Tabasco Films), la participación de Televisión Española y el apoyo del Programa Ibermedia,¹⁰ constituyen una muestra del aspecto transnacional

⁹ En entrevista realizada por Gianfranco Farfán Cerdán, Novaro reflexiona acerca del motivo del viaje y la búsqueda que emprenden sus personajes, temas resaltantes en su cinematografía: “Cada proyecto filmico es una búsqueda, un viaje, es proponerme un montón de preguntas, decir: ‘Ahora voy a transitar en este ámbito’. Por lo tanto, siempre hay viaje, hay preguntas, hay una búsqueda de algo y una sensación de soledad”. Esa búsqueda, añade Novaro, implica un recorrido: “El mismo que hice para hacer la película es el que está en pantalla”. (<http://entrevistasdesdelima.blogspot.com/2010/08/maria-novaro.html>).

¹⁰ El Programa Ibermedia es un fondo de coproducción cinematográfica patrocinado por España, Portugal y 18 países miembros de América Latina en 1997. Su finalidad es promover el desarrollo de proyectos dirigidos al mercado iberoamericano. Financiado principalmente por España y con sede en ese país, este fondo de financiación cinematográfica recibe fondos de cada país miembro para constituir un fondo audiovisual iberoamericano. Desde 2011 los países miembros de Ibermedia son Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, España, Guatemala, México, Panamá, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela. Libia Villazana, observa que la prioridad de Ibermedia es el financiamiento de coproducciones cinematográficas. En cambio, lo proyectos para fines de distribución constituyen un renglón marginal del presupuesto de este fondo: “Distribution is the principal challenge facing

de las producciones cinematográficas y de las nuevas formas de cruzar fronteras y hacer conexiones a través de las naciones que constituyen el cine mundial.

En *Sin dejar huella* el recorrido de las protagonistas está basado en un viaje que realizó la propia directora previo al comienzo de la producción del film: “antes de escribir esto hice yo misma el recorrido de la película: me subí a una camioneta y recorrí 3 mil kilómetros sola, con mi videocámara, mi libreta y mis mapas. Y los dos personajes fueron tomando cuerpo, porque a veces me sentía uno y a veces el otro”.¹¹ Como resultado, el film refleja la naturaleza híbrida y fronteriza de la película de carretera y, al mismo tiempo, reconfigura las convenciones clásicas del género, algo que Novaro logra a través de su particular concepto de la movilidad femenina en la representación del par de mujeres viajeras y las experiencias que estas viven a medida que atraviesan México.

A su vez, la directora de *Retorno a Hansala*, Chus Gutiérrez, es originaria de Granada, en España y, al igual que Novaro, proviene de una familia de clase burguesa. La experiencia vital de Gutiérrez ha estado marcada por el movimiento; siendo aún niña, la familia se traslada a Madrid y, a la edad de dieciocho años se muda sola a Londres, a instancias de su madre, una mujer emprendedora y de temperamento independiente, de la

Ibermedia and this has been the main problem for the Latin American and almost the entire world's film industry. North American distributors have maintained a hegemonic position in the global film system. They became the majors because they had understood that control of distribution is the dominant position in the industry. Thus, to compete with the majors and to find a loophole in their tight distribution network represents an extremely difficult challenge for Ibermedia” (“Hegemony Conditions in the Coproduction Cinema of Latin America”. 67). Películas como *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, Argentina, 2001), *Sin dejar huella* (María Novaro, México-España 2000), *El Crimen del Padre Amaro*, (Pablo Trapero, Argentina, 2001), *Machuca* (Andrés Wood, Chile, 2003), *Kamchatka* (Argentina, Marcelo Piñeyro, 2002), y *La Puta y la ballena* (Argentina-España, Luis Puenzo, 2004), entre otras, han sido parcialmente financiadas por Ibermedia.

¹¹ En entrevista realizada por Fernando Brenner “Como *Thelma y Louise*, manito”. (<https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-03/01-03-04/nota4.htm> sin paginación).

cual aprendió a no sentirse diferente ni a tener limitaciones por el hecho de ser mujer, como reconoce Gutiérrez (Beceiro y Herrero 27). Luego de vivir un año en Londres, Gutiérrez regresa a España y vive en el barrio de Lavapiés, donde comenzó a involucrarse en trabajos de imagen y sonido, transcribiendo guiones y colaborando en la grabación de videos para sus compañeros de piso que estudiaban Comunicación Audiovisual en la universidad. Decide entonces irse a Nueva York para estudiar cine, e ingresa en el City College of New York (CUNY). Aun cuando no terminó la carrera, Gutiérrez se involucró activamente en las distintas etapas en el proceso de hacer cine y realizó su primer cortometraje, *Merry go round* (1986). Asimismo, fue a partir de esta experiencia de vivir y trabajar en Nueva York durante cuatro años donde surgió la idea para su primer largometraje, *Sublet*, en 1991.

Estos datos autobiográficos tienen relevancia porque de alguna manera se reflejan en su obra, cuyo hilo conductor, según observa Zecchi, “es el estudio de la experiencia de la diferencia, caracterizada por su propia vida de ‘extranjera’” (*Desenfocadas* 159). En este sentido, en una entrevista realizada por María Camí-Vela, la directora española hace la siguiente reflexión: “Creo que tengo la capacidad de ser muy receptiva a lo diferente. Que alguien sea diferente a mí es lo que más interés me suscita en el mundo” (91). Quizás es esta sensibilidad hacia la otredad lo que ha llevado a Chus Gutiérrez a experimentar a través de sus trabajos con diversos estilos, enfoques, temas y géneros cinematográficos. El resultado es una fructífera carrera profesional en la cual ha trabajado como directora, guionista y productora, reuniendo en su filmografía siete largometrajes de ficción, tres documentales, una docena de cortometrajes, una serie de televisión así como varios

videoclips, trabajos de publicidad y una obra de teatro.¹² En su ópera prima, *Sublet*, la directora narra la historia de una joven que subalquila un apartamento en Nueva York y refleja en cierta forma lo que la propia directora vivió como extranjera: “hablaba de lo que significa cuando una persona se traslada a otra cultura y forzosamente tiene que reencontrarse a sí misma, encontrar su propia fuerza. El hecho de salir de tu cultura es una forma directa de encontrarte contigo misma” (Camí-Vela 90). La película fue rodada en inglés, español y spanglish; si bien no tuvo mucho éxito comercial por problemas de distribución, fue nominada a los premios Goya en 1992 como mejor dirección novel y obtuvo premios en la Muestra Cinematográfica del Atlántico-Alcances de Cádiz, en el Festival Internacional de Cine de Valencia -Cinema Jove- y en el Círculo de Escritores Cinematográficos.

A través de su producción cinematográfica, Gutiérrez intenta captar la realidad de la vida contemporánea, cada vez más compleja, fragmentada y desigual. Así lo refleja en trabajos como *Sexo oral* (1996), “un ejemplo interesantísimo de investigación y experimentación cinematográfica [pues] presenta, mediante la articulación fragmentada, irónica y autoconsciente del discurso, un retrato plural de la complejidad,

¹² La filmografía de Gutiérrez incluye las cintas de ficción *Sublet* (1991, directora y guionista), *El Calentito* (1994 directora y coguionista), *Alma gitana* (1995 directora y coguionista), *Insomnio* (1998, directora y coguionista), *Poniente* (2002, directora y coguionista) *Retorno a Hansala* (2008, directora, productora y coguionista), *Ciudad delirio* (2014, directora); tres documentales *Sexo oral* (1994, directora, productora y guionista); *Sacromonte, los sabios de la tribu* (2014, directora y coguionista) y *Droga oral* (2015, directora, productora y guionista). Entre los cortometrajes destacan *La cinta dorada* (1987); *Pezdro* (1989), *Adolescentes* (2004, segmento del documental *Hay motivos*); *Namibia: las que viven en la niebla* (2010, segmento del documental *Ellas son África*); *Me gustaría estar enamorada...a veces me siento muy sola* (2010). Gutiérrez escribió y dirigió la obra de teatro *El instante del absurdo*, la cual fue estrenada en 2011. También ha participado como actriz en los cortometrajes *Baja corazón* (1992), *Los amigos del muerto* (1993) y *Te doy mis ojos* (2003) dirigidos por Iciar Bollain, quien a su vez es protagonista del primer film de Gutiérrez. La lista detallada de la filmografía de Chus Gutiérrez puede consultarse en la página Web de la directora: <http://www.chusgutierrez.es/en/director>.

heterogeneidad y multiplicidad de los discursos y de las vivencias acerca del sexo”, (Colaizzi 108). El título juega con la imaginación de los posibles espectadores porque, en lugar de un film de contenido erótico, se trata de un documental que recoge la vida sexual de hombres y mujeres de distintas clases sociales, edades y orientación sexual. En este sentido, el cine de Chus Gutiérrez se caracteriza por ser más experimental que el cine de Novaro en términos de hibridez formal y temática, ya que sus trabajos abordan desde un punto de vista antihegemónico temas como la división de los roles de género, la naturaleza patriarcal del mundo gitano, la homofobia, el tema de la otredad y la hibridez de la identidad española, al mismo tiempo que experimenta con varias estrategias cinematográficas para crear imágenes hápticas, como veremos más adelante al realizar el análisis del film.

Retorno a Hansala retrata un viaje, un camino en común que, por circunstancias fortuitas, inician Leila (Farah Hamed), una inmigrante marroquí que vive en Algeciras y Martín (José Luis García Pérez), dueño de un tanatorio local, para repatriar el cuerpo del hermano de Leila a la aldea de Hansala en Marruecos, quien fallece en el naufragio de una patera intentando cruzar el Estrecho para llegar a España. El film está inspirado en eventos reales que tuvieron lugar en 2001, cuando 37 inmigrantes de origen marroquí murieron al hundirse en la bahía de Cádiz la precaria embarcación que los transportaba. Trece de los inmigrantes eran originarios de Hansala, una aldea ubicada en la región de Beni-Mellal en Marruecos. Esta tragedia humana y la experiencia de un español llamado Ángel Zamora, dueño de una funeraria en Algeciras que, con la ayuda del hermano de uno de los inmigrantes fallecidos viajó a Marruecos llevando las ropas de las víctimas del naufragio,

(cuyo apoyo figura en los créditos finales), inspiraron a Gutiérrez para contar la historia que se desarrolla en el film.¹³

Al igual que lo hizo Novaro para escribir *Sin dejar huella*, Chus Gutiérrez emprendió el mismo viaje que luego narra en el film, desde Algeciras hasta la aldea de Hansala, “como forma de tomar contacto, para ver, escuchar, aprender. Y según viajamos, nos vamos enterando de muchas cosas, acumulamos información” (Beceiro y Herrero 86).¹⁴ Gutiérrez hace referencia a su contacto con la organización Médicos sin Fronteras y a la asociación Solidaridad Directa que fue la que atendió a la gente de la aldea de Hansala cuando ocurrió el hundimiento de la patera, en el cual fallecieron varios hombres jóvenes de la localidad, como mencioné antes. Asimismo, como señala la directora en la conversación con Beceiro y Herrero, la filmación se llevó a cabo casi cronológicamente a medida que el equipo de producción y el elenco fílmico se desplazaban geográficamente por el interior del territorio marroquí.

Ahora bien, el tema de la frontera no es nuevo en la filmografía de Novaro y Gutiérrez. Antes de *Sin dejar huella*, Gutiérrez había estrenado *Poniente* en 2002, un trabajo que respondía a la creciente visibilidad de los inmigrantes en España y a los debates en torno a su proceso de integración que se suscitaron en la sociedad española, de modo que el film retrata el impacto de la globalización y la inmigración en la identidad nacional

¹³ Así lo ha expresado la directora en distintas entrevistas y ha sido asimismo señalado en varios ensayos críticos, como el de Tabea A. Linhard, quien afirma que “Gutiérrez’s script joins both accounts: while Ángel Zamora’s story (2001) took the director to Beni Mellal, the fate of the migrants on the “Patera de Rota” (2003) led Gutiérrez to Hansala” (“At Europe’s End: Geographies of Mediterranean Crossings” 8).

¹⁴ La versión final del guion fue escrita por Chus Gutiérrez y Juan Carlos Rubio en 2006. No obstante, por diversas razones personales y compromisos previos de la directora el rodaje se inicia en Enero de 2008.

de los españoles. Por su parte, Novaro había estrenado *El jardín del Edén* en 1994, una propuesta feminista inquisitiva en la cual los personajes buscan redefinir su identidad cultural. Con este fin, Novaro los coloca apropiadamente en Tijuana, en la frontera México-Estados Unidos, un espacio en el cual las identidades se negocian y disputan a diario.¹⁵ Si bien ambas películas se pueden considerar como cine fronterizo, en ninguna de estas dos cintas las directoras optaron por la fórmula narrativa de la película de carretera. En cambio, en los que vendrían a ser sus siguientes largometrajes —*Retorno a Hansala* (2008) y *Sin dejar huella* (2000)— tanto Gutiérrez como Novaro se valen del género de la película de carretera para presentar su propuesta estética y política además de configurar su particular “audio-visual oppositional strategy”, según explican Shohat y Stam (*Unthinking 10*),¹⁶ al otorgar a la mujer agencia narrativa, habida cuenta de que el impulso fundamental de la película depende del desarrollo psicológico y las acciones de una figura femenina que no se corresponde con los estereotipos tradicionales de la feminidad.

Ciertamente, el universo simbólico de los espacios fronterizos está marcado por experiencias complejas y diversas las cuales se han traducido en filmes que representan las particularidades, los conflictos y los encuentros de los protagonistas de esas historias,

¹⁵ Novaro presenta varios aspectos de la experiencia en la frontera a través de cuatro figuras femeninas: una viajera blanca americana, una curadora de arte chicana, una mujer indígena y una mexicana, viuda y madre de tres hijos. Elissa Rashkin ha observado que este film no profundiza en la subjetividad de los personajes, más bien presenta un esbozo general. De manera similar, la ciudad de Tijuana se presenta como un lugar emblemático de la zona fronteriza, más que como una ciudad de verdad en la que la vida cotidiana cobra forma y se desarrolla (190).

¹⁶ Shohat y Stam se refieren a las prácticas cinematográficas que se enfocan en la multiculturalidad: “seen world history and contemporary social life from the perspective of the radical equality of peoples in status, potential and right”. El cine multicultural, implica una síntesis de política y estética: “they transcend an exclusive concern with nation, interrogating nationalist discourse from the standpoint of class, gender, sexuality and diasporic identity” (10).

quienes recrean y reconfiguran constantemente el significado de la frontera en sus experiencias cotidianas. En este ensayo he apelado al análisis de dichas vivencias según han sido narradas y representadas en las imágenes, teniendo en cuenta para ello los aspectos visuales, narrativos e ideológicos del texto fílmico. En este sentido, mi investigación intenta aportar a los estudios fronterizos, un campo amplio y dinámico que busca dar sentido a la multiplicidad de definiciones, a veces incompatibles y en constante cambio, acerca de la frontera. Al mismo tiempo, mi análisis contribuye a documentar una serie de trabajos que se han realizado en torno a prácticas cinematográficas que se apartan de modelos temáticos y estéticos convencionales.

Primeramente, comparo directoras y películas de dos países, lo que permite un estudio en paralelo de sus similitudes y diferencias.¹⁷ Luego, tengo en cuenta a la crítica cinematográfica producida en los respectivos países de estas directoras y también a la crítica que se ocupa de cine transnacional, con el fin de presentar una perspectiva descentralizadora que tenga en cuenta la contribución de los cines que son considerados como periféricos dentro del panorama cinematográfico mundial. Por último, me centro en el lenguaje narrativo pero también tengo en cuenta la técnica cinematográfica, es decir los

¹⁷ En esta parte no me ocupo del cine chicano, aunque de gran calidad artística y ciertamente muy relacionado con la temática fronteriza. Las implicaciones geopolíticas de la noción de frontera me llevan a incluir ambos lados de la frontera en mi estudio, es decir a observar y visibilizar también lo que se produce del lado mexicano. Ciertamente, no es posible registrar únicamente como obras fronterizas a las producciones artísticas y literarias chicanas. Además, como señala Tabuenca Córdoba, analizar varias posiciones de enunciación nos permite acercarnos a fenómenos sociales y políticos concretos y evita que la noción de frontera sea reducida a una metáfora (1176). Si bien la narrativa chicana se apoya más en la noción metafórica y abstracta de la frontera, desde el lado mexicano las narrativas nos recuerdan que la frontera sigue siendo una barrera que divide y excluye a los indocumentados, a quienes son mestizos, a los de clase social baja y a los menos privilegiados (“Una conversación imaginada sobre las literaturas de las fronteras a más de 20 años”, 1176).

elementos formales que participan del proceso de representación. Como veremos, en todas las películas analizadas, tanto las protagonistas como las directoras cuestionan los límites establecidos y obligan a la audiencia a reconocer y a reflexionar acerca de estas transgresiones. Se trata pues, de filmes dirigidos por mujeres y con mujeres en papeles protagónicos, que exploran el potencial de la movilidad femenina, de modo que en este análisis tendré en cuenta la crítica filmográfica feminista junto con la inscripción transnacional de estos filmes como marco para explorar la narrativa propia de la película de carretera y su enfoque en el cruce de fronteras geográficas, simbólicas, genéricas y textuales.

2. “A mí me gustan las fronteras”: *Sin dejar huella*, la película de carretera de María Novaro

Comienzo por señalar que esta película fronteriza de Novaro se desarrolla en el marco de dos eventos que marcaron el panorama sociopolítico de México en los noventa: la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1992 y el levantamiento zapatista de Chiapas en 1994.¹⁸ En este sentido, el formato de la película de carretera proporciona un campo de referencias muy amplio para la interpretación del

¹⁸ El TLCAN (Tratado de Libre Comercio de América del Norte) es un tratado de libre comercio e inversión amplio que entró en vigor el 1º de enero de 1994 y fue suscrito por los gobiernos de Canadá, México y Estados Unidos. Recientemente fue renegociado y actualmente está vigente como el Tratado-México, Estados Unidos, Canadá (T-MEC o USMCA por sus siglas en inglés). Entre sus objetivos iniciales estuvo el de reducir o suprimir obstáculos al libre comercio, fomentando la circulación de bienes y servicios entre los estados firmantes. En este sentido, las empresas estadounidenses comenzaron a exportar productos agrícolas libres de aranceles a México al tiempo que el gobierno mexicano recortó los subsidios agrarios. Ante la incapacidad para competir con los productos estadounidenses, aumentó masivamente el desempleo en el sector agrícola mexicano. Una buena parte de la opinión pública calificó este tratado como una ‘sentencia de muerte’ para los campesinos y pueblos indígenas mexicanos. Lo cierto es que provocó una resistencia fuerte y sostenida por parte de varios sectores de la sociedad mexicana y constituyó uno de los catalizadores del levantamiento zapatista. Sin embargo es cierto que el libre comercio entre los tres países ha impulsado la inversión extranjera en México.

contexto sociohistórico dentro del cual se desarrolla. Precisamente, señala Salvador Oropesa, *Sin dejar huella*, junto con *Y tu mamá también*, de Alfonso Cuarón, fueron las primeras películas de carretera mexicanas que hablaban de las ansiedades causadas por el fracaso progresivo de las instituciones democráticas, la destrucción de recursos naturales y los cambios causados por el ingreso de México en el mercado económico global: “the subjective camera in *Sin dejar huella* shows the spectators the devastating effects of floods and the militarization of Mexican roads” (“Lonely” 123).¹⁹ Aunado a esto, apunta Oropesa, estos filmes dejaron claro el potencial que tiene el género para explorar las transformaciones y limitaciones del estado-nación en la etapa neoliberal que se inició tras la firma del TLCAN, tales como las desigualdades económicas asociadas la diversidad étnica, regional y social de México, la evolución de la noción de familia y el rol de la mujer en la sociedad, el tráfico de drogas en la frontera y la violencia del estado.²⁰

En este orden de ideas, la fórmula de la película de carretera posibilita la representación de lo que Mignolo define como un “cambio en la geopolítica del

¹⁹ Al respecto, Salvador Oropesa observa que “these two movies revived and popularized the road movie genre in Mexico, as attested by the plethora of titles that followed them: *Por la libre* (Juan Carlos Llaca, 2000); *Amor extremo* (Chava Cartas, 2006); *Bienvenido paisano* (Rafael Villaseñor, 2006); *Voy a explotar* (Gerardo Naranjo, 2008); *Sin nombre* (Cary Fukunaga, 2009); *Viaje redondo* (Gerardo Tort, 2009); *A tiro de piedra* (Sebastián Hiriart, 2010); *Vete más lejos Alicia* (Elisa Miller, 2010); *Road to Juárez* (David de León, 2013); *Viento aparte* (Alejandro Gerber Bicecci, 2014); *Seguir viviendo* (Alejandro Sánchez 2014) and *600 millas* (Gabriel Riostein, 2014), to name a few” (“Lonely Souls” 121).

²⁰ En relación con esto, Claire Lindsay señala el efecto negativo que causó en la industria cinematográfica mexicana el ingreso al TLCAN: “Mexico became increasingly unable to protect its film industry from the onslaught of Hollywood, particularly in the areas of distribution and exhibition, and, between 1995 and 1997, film production slumped to an all-time low there since the 1930s” (87). Al respecto, en *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896–2004* Carl J. Mora señala que las políticas comerciales y fiscales del TLCAN condujeron a que se suspendiera el apoyo económico a los cineastas mexicanos al considerar que las películas financiadas por el Estado constituían una práctica comercial desleal (191). Por su parte, Luisela Alvaray aborda esta situación en un marco más amplio (México, Argentina y Brasil) y observa que “if there was an initial collapse in terms of numbers the subsequent reemergence of cinematic production also attested to a renaissance of diverse aesthetic approaches” (“National, Regional and Global” 51).

conocimiento” es decir, pensar de una forma diferente las dinámicas de desarrollo y la linealidad de la cartografía geohistórica de la modernidad occidental que han operado para excluir a grupos y comunidades tradicionalmente considerados como marginales y subalternos (ya sea por su raza, género, etnicidad, preferencia sexual, clase social). Estas representaciones apuntan en cambio a contribuir a futuros contruidos sobre distintos principios, lo que Mignolo define como “un paradigma otro”, cuyo objetivo es el de hacer frente y desmontar los lugares de poder asignados a los distintos tipos de conocimiento (*Historias* 19-20).²¹ Así, en las películas objeto de estudio el empleo de actores no profesionales residentes de las comunidades locales y el rodaje en exteriores, en localizaciones reales, permite a las directoras mostrar la difícil realidad de la región por la cual se desplazan los personajes (el interior de México y el interior de Marruecos), lugares en los cuales persisten la pobreza, las diferencias de clase, y la marginalización de poblaciones nativas. A pesar de las variaciones y las particularidades regionales de ambas cinematografías, la narrativa de la película de carretera favorece una cierta perspectiva crítica a medida que las realidades físicas y sociales del trayecto se van exponiendo gradualmente.

En *Driving Visions*, David Laderman señala que las películas de carretera presentan una visión claramente revitalizada y fuertemente politizada “when the genre gets driven by

²¹ Para Mignolo, no se trata de un “nuevo paradigma” sino de un “paradigma otro”, el cual conecta formas críticas de pensamiento emergente: “El «paradigma otro» es diverso, no tiene un autor de referencia, un origen común. Lo que el paradigma otro tiene en común es «el conector», lo que comparten quienes han vivido o aprendido en el cuerpo el trauma, la inconsciente falta de respeto, la ignorancia —por quien puede hablar de derechos humanos y de convivialidad— de cómo se siente en el cuerpo el ninguneo que los valores de progreso, de bienestar, de bien-ser, han impuesto a la mayoría de habitantes del planeta, que, en este momento, tienen que «reaprender a ser»” (*Historias* 20).

drivers previously consigned to the sidelines: women, people of color, gays”, de modo que la crítica cultural característica del género se refuerza y amplía enormemente, continuando en la línea marcada por el film *Thelma y Louise* del cineasta británico Ridley Scott, estrenada en 1991 (Cap 5 “The Multicultural Road Movie”).²² Como veremos, en *Sin dejar huella*, las protagonistas rechazan los roles convencionales de la mujer en la sociedad mexicana a la vez que impugnan las múltiples formas de poder que ejerce la ideología patriarcal sobre las mujeres. En el film, llaman la atención las tomas abiertas junto con los planos generales a través de los cuales Novaro vincula estratégicamente a los personajes femeninos con su entorno, de tal forma que las dos protagonistas parecen dialogar con los lugares por donde pasan a medida que prosiguen el viaje por carretera. Al respecto, Gabriela Arredondo apunta que Novaro presta especial atención a la composición de las tomas, con el fin de influenciar el punto de vista. Es más, Arredondo añade que para la directora la posición de la cámara es una técnica importante a fin de transmitir el significado de sus películas (“Palabra” 118). En *Sin dejar huella*, la cámara de Novaro evita fragmentar el cuerpo femenino, es decir, no le da prioridad a ninguna parte del cuerpo de

²² El estreno de *Sin dejar huella* causó de inmediato que se hicieran comparaciones entre la película de carretera de la directora mexicana y la película *Thelma and Louise* (1991) cuyo guion fue escrito por Callie Khouri. Más allá de cualquier debate al respecto, vale la pena destacar que *Thelma and Louise* ha sido estudiada extensivamente por la crítica como un film que traspasa las fronteras que marcan los roles de género convencionales en la película de carretera norteamericana. En varias entrevistas, el director Ridley Scott se ha referido a las dificultades que tuvo para conseguir el presupuesto necesario para el film (a pesar de ser un director reconocido y respetado en Hollywood). Scott recuerda la respuesta que le dio un ejecutivo cuando le presentó el proyecto de *Thelma and Louise*: “Two bitches in a car. I don’t get it” (Cit. en Bernie Cook “Something’s Crossed Over in Me” 11). El film de Ridley Scott dio un giro al carácter misógino y sexista de las películas de carretera, y abrió camino para varias producciones que la siguieron poco después: *Love Field* (Jonathan Kaplan, 1992), *Leaving Normal* (Edward Zwick, 1992), *Boys on the Side* (Herbert Ross 1995). No obstante, en todas ellas las protagonistas pagan un alto precio por desafiar las normas sociales.

las protagonistas ni tampoco exotiza la imagen de estas mujeres en la pantalla. Las dos son adultas y atractivas, sin embargo, la directora se centra en las cualidades emocionales y psicológicas de los personajes y en el impacto que el recorrido tiene en las viajeras.

En las películas analizadas es posible encontrar similitudes, pero también se plantean diferentes formas a través de las cuales los personajes negocian sus identidades, en función tanto de las razones que los llevan a romper con su situación anterior como de las nuevas experiencias que adquieren en el curso de un recorrido que es a la vez geográfico y existencial. Estos cambios se relacionan a su vez con la dirección del viaje que los personajes emprenden el cual, en ambos filmes, es rumbo al sur. Se trata entonces de un trayecto que ya no se corresponde con la noción jerárquica de centro y periferia y que refleja en cambio la dislocación y la excentricidad de las nuevas geografías culturales. En este sentido, Alexandra Jablonska observa que, en las películas mexicanas, “el sur representa, definitivamente, la oportunidad de una renovación espiritual: del reencuentro con las raíces, de maduración y de enriquecimiento personal” (“Identidades” 56). Asimismo, la dirección del viaje guarda relación con la crítica social que caracteriza a las películas de carretera.

En el film de Novaro, las ciudades fronterizas constituyen lugares inhóspitos y corruptos, marcados por la violencia; representan la erosión del sistema de valores producto del proceso neoliberal. En cambio, el imaginario de la provincia, en este caso la península de Yucatán, representa el espacio de la creatividad, “an archive that may hold the keys to resist the neoliberal process” (Sánchez Prado 61). En *Sin dejar huella*, la dirección del viaje es tanto el motivo por el cual la narración se realiza, así como el entorno que permite que las cosas ocurran. Por si quedan dudas de hacia donde se dirigen las protagonistas, el film

frecuentemente nos señala la dirección que estas siguen de manera paratextual, con señales de identificación sobreimpuestas a las imágenes a lo largo del camino.

Como señalé antes, la película de carretera puede considerarse un género fronterizo; de hecho, la particularidad que tienen las películas de carretera de traspasar fronteras geográficas y culturales, de manera literal o metafórica es parte de lo que, en la era de la globalización, distingue a este género cinematográfico. *Sin dejar huella* comienza con un plano detalle de una cerca de malla metálica; inmediatamente la toma se amplía para mostrar una panorámica del desierto árido y una garita de vigilancia, mientras la figura de una mujer de cabello largo, con un vestido de color rosa, gafas de sol y sandalias de tacón, avanza entre los matorrales arrastrando una valija de mano. En pantalla aparece la ubicación geográfica del lugar, “Desierto de Arizona, USA”, al mismo tiempo que la mujer cruza al otro lado de la frontera en un punto en el cual la cerca de alambre está rota, después de lo cual se nos informa de la nueva ubicación geográfica del personaje, “Desierto de Sonora, MEX”, una indicación clara de la artificialidad y porosidad de las fronteras, que además funciona para remitir a los espectadores a un referente concreto, el de la frontera y sus múltiples significados simbólicos: otredad, hibridez, separación y encuentro.

También vemos en esta escena inicial el interés de Novaro por subvertir los estereotipos asociados a la frontera, presentando irónicamente a una mujer de aspecto europeo que cruza la frontera desde Estados Unidos hacia México de manera ilegal. Una situación parecida tendrá lugar con el otro personaje femenino de *Sin dejar huellas* quien, en lugar de emigrar a los Estados Unidos en busca de mejores oportunidades, según dictan los estereotipos del ‘sueño fronterizo’, decide mudarse a Cancún para cambiar el rumbo de

su vida.²³ Con esta escena inicial, señala Oropesa, el film critica la imagen que tienen los norteamericanos de México como un país sin ley ya que, poco después de cruzar la frontera, la mujer es detenida por un vehículo de la policía federal (“Proxemics”101).²⁴ De este modo conocemos a la primera protagonista del film, Marilú (Aitana Sánchez Gijón), a su antagonista y perseguidor, el brutal agente Mendizábal (Jesús Ochoa) y al ayudante de este, el corrupto abogado Chaparro (José Sefami). Un poco más adelante, se nos informa que Marilú es una mexicana que ha vivido muchos años en España (de ahí el marcado acento que fascina a Mendizábal), quien se dedica al contrabando de falsificaciones de piezas de arte maya para venderlas a incautos coleccionistas en los Estados Unidos, una actividad que ella denomina “artesanía fina de exportación; traigo divisas al país que es lo que hay que hacer en estos tiempos globales”.

En la siguiente escena Novaro nos presenta en paralelo a la otra protagonista del film, una escena doméstica en la cual Aurelia (Tiaré Scanda), quien organiza la lonchera de su hijo Juan y arregla la pañalera del bebé Billy (Santiago Molina). La mujer se prepara para llevar al pequeño Juan (Edmundo Sotelo) a la escuela en una vieja camioneta Jeep Wagoneer, la única posesión que le dejó el padre de sus hijos cuando la abandonó. Aurelia está preocupada porque se le acaba el permiso de maternidad que le dieron en la maquiladora donde trabaja, “Paraíso Sports Inc.” Ella y sus hijos viven en una casa pequeña

²³ Otras películas de carretera contemporáneas que retratan la frontera entre México y Estados Unidos son *Mujeres insumisas* (1995) de Alberto Isaac; *Perdita Durango* (1997) de Alex de la Iglesia; *Bajo California, el límite del tiempo* (1998) de Carlos Bolado; *Santitos* (1998) de Alejandro Springall; *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón; *40 días/40 Days* (2009) de Juan Carlos Martín.

²⁴ No obstante, más adelante la trama también refleja el abuso de poder y la corrupción política de las autoridades y, hasta cierto punto, su connivencia con grupos criminales como el narcotráfico.

en un barrio de clase trabajadora en Ciudad Juárez, Chihuahua, como nos informa un nuevo paratexto que aparece en la pantalla. A medida que el vehículo se mueve a través de calles mal pavimentadas, vemos que se dirige en dirección opuesta a otra señal de localización que indica El Paso, Texas. Al fondo, una imagen panorámica de la ciudad fronteriza norteamericana: un laberinto de edificios, el conglomerado urbano que constituye, junto con el desierto y la valla de metal, las fronteras físicas, tangibles, cuya presencia rodea a los personajes del film.

Vemos entonces que, desde el comienzo, las dos protagonistas “[are] visually situated and defined by the border”, como observa Ruiz Alfaro (185). Asimismo, queda claro el interés de Novaro por presentar la diversidad de la frontera y desmontar la visión homogénea que los medios de comunicación y, en muchos casos también el cine fronterizo, han difundido: “they seem to portray only criminal activity, as if there were no regular dwellers leading their everyday lives there” (Martínez-Zalce 104). Novaro vuelve más complejo el espacio narrativo de la frontera, al presentar un contexto en el cual habitan y se desplazan personajes con diferentes orígenes, nacionalidades, clases sociales y aspiraciones.²⁵ Observamos que Marilú y Aurelia son dos mujeres muy diferentes que

²⁵ El film tiene además referencias intertextuales a la conocida situación de los feminicidios de Ciudad Juárez. En una escena situada en la comisaría de Juárez, Marilú le dice a Mendizábal: “Resuelve lo de las mujeres asesinadas en Juárez y a mí déjame en paz”, un comentario que implícitamente critica la desidia de las autoridades por resolver la red de violencia que hace de Ciudad Juárez un lugar idóneo para la perpetración de crímenes contra las mujeres. (*Sin dejar huella* 3:48). En la escena que le sigue, Aurelia horrorizada observa un reportaje televisivo que informa sobre el aumento en los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez: “las víctimas siguen siendo en su mayoría trabajadoras jóvenes de la industria maquiladora” (*Sin dejar huella* 10:11). Uno de los efectos más perniciosos de la globalización es que las industrias del mercado mundial se reubican en busca de mano de obra barata y encuentran refugio en países con regímenes políticos inestables o económicamente dependientes. Aurelia representa en el film la mano de obra barata de las maquiladoras y potencial víctima del feminicidio. En este sentido, por su acercamiento a las emociones, el film se involucra

tienen en común su posición como sujetos que habitan espacios liminales ya que ambas comparten situaciones de marginalidad e ilegalidad que las hacen vulnerables. Sin embargo, Novaro no presenta a sus protagonistas como víctimas; por el contrario, es precisamente esa condición de liminalidad la que posibilita los cambios, la capacidad de sobrevivencia, resistencia y creatividad que les permitirá desestabilizar la frontera de género de la ideología patriarcal, en palabras de Anzaldúa, “to cross the border into a wholly new and separate territory” (*Borderlands* 79). De acuerdo con Anzaldúa, la experiencia de habitar un espacio liminal, puede crear oportunidades de transformación personal al posibilitar los cruces fronterizos.

Ahora bien, la fuga, uno de los principales temas de la película de carretera, es lo que impulsa el viaje de estas mujeres. Marilú intenta huir del corrupto policía que la hostiga y la acosa sexualmente, quien además amenaza con llevarla a la cárcel y dismantelar el taller de producción de artesanía maya que le provee las falsas antigüedades que ella trafica a través de la frontera. Aurelia huye de su joven novio Saúl (Martín Altomaro) y de la banda de narcotraficantes de la cual este forma parte, tras apropiarse del dinero producto de la venta del alijo de droga que Saúl guardaba en su casa. Aurelia piensa utilizar el dinero para establecerse en Cancún con sus dos hijos, al parecer poco consciente de que robar dinero del narcotráfico en México es prácticamente una sentencia de muerte.

Vemos que la caracterización del personaje de Aurelia subvierte la noción de estabilidad nacional y de género en su propio contexto familiar, es decir, la madre como

con el melodrama, el cual, según observa Torres-San Martín “constituye un recurso expresivo sustentado en el desbordamiento de las situaciones límites de la vida” (“El universo de las emociones: la reinención del melodrama en el cine mexicano contemporáneo” 199).

figura de equilibrio y armonía social. Antes de dirigirse a Cancún, Aurelia deja a su hijo Juan en Torreón, Coahuila, con su hermana Lolis, (Cristina Michaus) quien es maestra (se nos informa que enseña en la ‘Escuela Primaria Expropiación Petrolera’). La casa de Lolis es considerablemente mejor que la de Aurelia en Ciudad Juárez y la mujer vive sola con un cierto confort. Aquí Novaro implícitamente sugiere que tener una formación académica es una forma de alcanzar una mejor calidad de vida. Por su parte, Marilú intenta despistar a Mendizábal y le hace creer que se dirige a Ciudad de México; en cambio, aborda un autobús que se dirige a Matehuala, San Luís de Potosí. Ambas protagonistas se encontrarán en una parada de la carretera en Tulacingo, Hidalgo y el acuerdo de conducir juntas hacia el sur será de mutua conveniencia pues les proporciona a cada una de ellas un cierto tipo de apoyo: para Ana, quien no tiene dinero, significa un viaje gratuito a Yucatán donde se encuentra su socio, el artesano Heraclio Chuc (Silverio Palacios). Para Aurelia, quien todavía está amamantando, un copiloto que le alivia la dificultad del largo viaje. Una vez en la carretera, las mujeres comienzan a ser perseguidas por un automóvil deportivo rojo con cristales tan oscuros que hacen imposible reconocer a sus ocupantes —símbolo del poder masculino y de un patriarcado omnipresente—, lo que influye radicalmente en el desarrollo de su viaje y en la elección misma de la ruta pues, cada una de ellas, sin decir nada a la otra, cree que el vehículo pertenece a sus respectivos acosadores.

Muy pronto en el film quedan al descubierto las fronteras sociales y culturales que separan a las dos viajeras. Marilú (quien ahora se presenta con el nombre de Ana) es experta en historia del arte y se especializa en el período clásico de la cultura Maya. Aurelia es una madre soltera que nunca llegó a completar la escuela secundaria y trabaja en una maquiladora de Ciudad Juárez. Aurelia maneja muy bien, pero solo conoce la región

norteña; Ana es pésima conductora pero ha viajado extensamente por México y está familiarizada con las rutas internas de la región sureña. Aurelia desconfía de Ana y la considera una “falsa mexicana” por su acento castizo y su apariencia de extranjera. Ana juzga a Aurelia porque bebe demasiada cerveza, lleva una pistola en la guantera de su camioneta y guarda varios rollos de dinero en un bolso portacosméticos. Aurelia está agobiada por problemas materiales concretos, mientras que las preocupaciones de Marilú se extienden más allá del plano personal; no obstante, el objetivo de cada mujer es casi idéntico: desasirse de las garras del poder patriarcal. A pesar de sus diferencias, la cámara de Novaro nos muestra la solidaridad que van desarrollando las dos mujeres a lo largo del viaje al ubicar frecuentemente a las dos protagonistas juntas en las tomas, creando de este modo una sensación de cohesión entre ambas. Así, Novaro logra construir un universo narrativo en el cual la amenaza del poder patriarcal “is systematically evaded, disarmed, annihilated” (Foster 187), por medio de la representación de personajes femeninos que son capaces de construir alianzas y solidaridades a través de fronteras geográficas, culturales y sociales, mostrando así la interconexión de historias, experiencias y luchas.

Ahora bien, como observa Lindsay, “both women are portrayed as equally complex sensibilities, who are initially on the run out of necessity but who increasingly embrace and synchronize their evident capacity for mobility” (93). En este sentido, la movilidad femenina está representada de manera simbólica y literal, es decir, tanto en el desplazamiento físico como en la fluidez y movilidad de la subjetividad de las dos protagonistas, quienes demuestran su capacidad de transformación: “a tactical subjectivity with the capacity to recenter” (Sandoval 14), la cual, en última instancia, se plantea en el film como una estrategia de supervivencia necesaria en el contexto social de un México

cada vez más globalizado. Al mismo tiempo, es a través de la movilidad constante característica de la película de carretera que las protagonistas femeninas de *Sin dejar huella* logran traspasar los límites del control patriarcal para tomar ellas mismas las riendas de sus necesidades y aspiraciones.

En las películas de carretera, observan Cohan y Hark, “the confined space of the car, the shared lodgings, and often hardship and desperation build intimacy and plot conflict quickly” (8). El film de Novaro sigue en este sentido las convenciones del género; vemos que las diferencias de clase social, etnicidad y preparación académica crean al comienzo del viaje un cierto antagonismo entre las dos protagonistas, diferencias que también actúan como un catalizador para lo que Cynthia Steele llama “diálogos humorísticos” (184) y Alberto Ribas “el pragmatismo cómico de Aurelia” (475).²⁶ Se trata de dos mujeres que se perciben como diferentes entre sí; las dos son personajes complejos envueltos en la incertidumbre de sus vidas y sus destinos. En el film, Ana luce más próspera y exhibe una actitud sofisticada que a Aurelia le causa resquemor. El hecho de que tenga tres pasaportes, use varios nombres y hable con fluidez varias lenguas dificulta encasillarla en estereotipos y le confiere además una cierta ambigüedad al personaje. También

²⁶ En este sentido, el film de Novaro analiza la crisis social con humor y perspicacia lo que le permite además postular y explorar nuevas y liberadoras identidades. Las referencias humorísticas que señalan Steel y Ribas ocurren en la interacción entre ambas protagonistas, y aluden a las diferencias socioeconómicas entre ambas mujeres. Por ejemplo, Ana tiene que desprenderse de sus prendas personales (gafas Gucci, reloj Longines) como compensación por sus gastos durante el viaje ya que se encuentra sin dinero en efectivo. En una escena, Aurelia le pide que le entregue las gafas de sol a cambio de dinero para comprar un “vuelvealavida”. Ana accede a regañadientes advirtiéndole que “son unas gafas Gucci” a lo que Aurelia responde “Ah...pos serán fuchi, pero se me ven muy bien”. Más adelante, cuando Ana le informa a Aurelia que es especialista en arte Maya, el comentario irónico de Aurelia señala con desdén que se trata de un conocimiento que tiene muy poca utilidad para el viaje por carretera: “Mmm, bien útil me cae”. En otra escena, Aurelia le dice a Ana que a ella le sería fácil encontrar trabajo en un hotel de lujo en Cancún: “Tienes un físico muy vendible”. Estos comentarios funcionan como una forma de crítica social propia de la película de carretera.

demuestra tener más agudeza analítica y mejor conocimiento de la realidad local que la norteña Aurelia. Por ejemplo, en la secuencia de tomas en *traveling* que muestran el paso de una reciente tormenta en el Estado de Veracruz (noticia que escuchamos en el radio), Aurelia se asombra por el verdor tropical de la región, tan distinta de la frontera norte, mientras que el comentario de Ana presta atención a puentes derrumbados y pueblos inundados que indican la escasez de recursos y la falta de apoyo del gobierno.

Sin embargo, aun cuando Ana exhibe los rasgos de una experta viajera transnacional, conocedora del mercado de arte internacional, “[her] only available currency on the road transpires to be culture” (Lindsay 94). Por su parte, Aurelia no tiene empacho en ejercer su maternidad en el espacio público, cuando le toca amamantar al bebé en la carretera, ni tampoco se autocompadece por su abnegada labor de madre. Al contrario, es una madre amorosa que cría sola a sus hijos y quiere una mejor vida para ellos. Su forma de vestir con vaqueros ajustados y camisetas remangadas, el marcado acento norteño y su etnicidad mestiza contrastan con la apariencia burguesa de su compañera de viaje. Aparentemente un poco ingenua en sus relaciones amorosas, Aurelia no obstante es mucho más astuta que Ana en aspectos de orden práctico: vende la droga de Saúl y recaba un buen dinero, sabe cómo usar un arma, y es la que improvisa la primera artimaña para deshacerse del automóvil rojo que las viene siguiendo.

A pesar de todo esto, en la película de Novaro las carreteras en vez de líneas divisorias, son más bien zonas de contacto, “a border in the sense that it produces an intercultural encounter between two different personalities and two distinct ways of life” (Ruiz Alfaro 188). En el film, la carretera favorece la negociación de las diferencias y la frontera de las relaciones entre ambas se convierte en el *locus* para intercambios y

negociaciones. Aun cuando la amistad no se desarrolla fácilmente pues las dos desconfían, sospechan y ocultan información importante acerca de la razón por la cual huyen —lo que genera tensión en la relación—, sin embargo, son estas diferencias y los distintos conocimientos que cada una posee lo que les permitirá deshacerse de los perseguidores. Vemos entonces que el film retrata el conocimiento parcial con el cual operan las protagonistas, “always constructed and stitched together imperfectly, and therefore able to join with another, to see together without claiming to be another” (Haraway 586).²⁷ Por ejemplo, es el conocimiento del territorio y la lengua maya por parte de Ana lo que les facilitará que puedan adentrarse a través de la selva y esconderse por un tiempo para preparar juntas una trampa a fin de deshacerse del auto que las viene siguiendo.

Como señalé antes, todas las películas de Novaro están organizadas en torno a la idea de un viaje o desplazamiento que realizan las protagonistas, con lo cual la directora insiste en explorar las subjetividades femeninas fuera del espacio doméstico. Aunado a esto, la dislocación de los personajes de su entorno habitual funciona para revisar las nociones esencialistas de pertenencia y ciudadanía, haciendo visibles, audibles y perceptibles las historias de otros grupos marginales, tradicionalmente excluidos del

²⁷ Haraway plantea que la crítica feminista objetiva implica examinar los “situated knowledges”, es decir, los conocimientos parciales de los sujetos subalternos, “in order to seek perspective from those points of view”. (584). La estudiosa cuestiona el presunto carácter neutral, universal y autónomo del conocimiento científico. En cambio, la multiplicidad de los conocimientos locales y las posiciones parciales posibilitan una mayor objetividad: “We seek those [knowledges] ruled by partial sight and limited voice —not partiality for its own sake but, rather, for the sake of the connections and unexpected openings situated knowledges make possible” (590). Esto no implica, advierte Haraway, que tales conocimientos parciales estén exentos de examen crítico, de descodificación o de interpretación. (Véase: “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”)

discurso nacional, discursos que tienden a borrar las diferencias y a homogeneizar a los ciudadanos. *Sin dejar huella*, por el contrario, cuestiona los esquemas autoritarios de homogeneización y recoge en cambio los matices y variaciones de las diferentes regiones y de sus habitantes, cuestionando así la supuesta coherencia de un yo nacional. De este modo, es en el recorrido a través del territorio maya donde la película de carretera de Novaro sigue una nueva ruta para explorar las diferencias y representar otras fronteras, que vemos en las estrategias que los personajes formulan para afrontar y sobrevivir a diferentes situaciones y dinámicas de poder.

Siguiendo la estructura episódica de las películas de carretera, en el film de Novaro las paradas en la trayectoria “are often exploited for significant narrative developments” (Laderman Cap 1). Así, con el fin de trazar un plan de acción, las dos mujeres se esconden por un tiempo en una antigua hacienda colonial en Yucatán, la cual es regentada por una familia maya que las acoge de buena voluntad. Ana también aprovecha para avisar a su amigo Heraclio que los federales vienen en camino. En este entorno, Ana y Aurelia encuentran descanso y reciben el apoyo de los indígenas, quienes no aceptan pago por su estadía. Entre ellas también comienza a surgir un sentimiento de camaradería mientras comparten el cuidado del bebé Billy, lavan la ropa y se bañan en un cenote, actividades de ocio y solidaridad que generan confianza. Avisadas por los nativos que los perseguidores se acercan, las dos mujeres intentan negociar a distancia con los ocupantes del automóvil rojo. Preparan una especie de bloqueo en la carretera de entrada a la hacienda, pero el plan tiene un resultado inesperado porque, según señala Oropesa, “federales from the North are out of their habitat, they do not know how to read the cultural parameters of other parts of Mexico”, de modo que el auto termina cayendo dentro del cenote y los perseguidores

mueren (103).²⁸ Si bien en este punto aún no sabemos con certeza quiénes eran los ocupantes del automóvil, (narcotraficantes o federales), estas secuencias en la hacienda reflejan los procesos de alianza y resistencia de dos subjetividades subalternas, las mujeres y los indígenas, quienes en cierta forma logran tener paz y justicia, aun cuando de manera temporal.

De acuerdo con las convenciones del género, las películas de carretera se apoyan en escenas que muestran un movimiento de avance (Pérez y Garibotto 12). Sin embargo, *Sin dejar huella* se distingue “por crear situaciones que evidencian varios tiempos empalmados: los discursos del viejo orden que conviven y se disputan con las irreductibles fisuras del actual momento de crisis en todas las instituciones de la vida cotidiana” (Blanco Cano). En vez de enfatizar el tiempo lineal de una hegemonía cohesiva, el film destaca múltiples historias, influidas por varios discursos dominantes. Así, en el trayecto que recorren las protagonistas, las frecuentes tomas del Jeep de Aurelia, de autobuses, camiones y gasolineras, así como de los campos petroleros de PEMEX (símbolos de la modernidad del país) se contraponen a las imágenes de campesinos y comunidades indígenas que parecen estar suspendidas en el tiempo.²⁹ A lo largo de la ruta, la cámara nos muestra la

²⁸ A diferencia de la película de Ridley Scott, *Thelma y Louise*, en la cual el auto en que viajan las dos mujeres cae al vacío, en el film de Novaro es el auto de los perseguidores masculinos, (dos empleados del comisario Mendizábal que siguen a Marilú/Ana) el que desaparecen en el abismo del cenote, con lo cual la directora refuerza su negativa de victimizar a los personajes femeninos, aun cuando hay que recordar que ambas protagonistas están vinculadas en cierta forma a redes de delincuencia (el tráfico de obras de arte y el narcotráfico).

²⁹ El film de Novaro contrasta en este punto con su contemporáneo, *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón. Si bien ambos coinciden en la estructura de la película de carretera para presentar una crítica social y política, difieren en cambio en la forma en la cual los personajes viven la experiencia del encuentro con el México rural. En *Sin dejar huella*, la atemporalidad que representan los pueblos yucatecos y la naturaleza de la región propician momentos de encuentro entre las protagonistas. En *Y tu mamá también*, como observa Frederick Luis Aldama, “when the Oaxacan countryside resists development and confounds the fetish of development, at the same time its presence infiltrates and destroys the lives of the two friends (6). Véase: Frederick Luis

precariedad de las infraestructuras y las dificultades de algunas personas que viven en el interior del territorio mexicano para tener acceso al transporte o a otras tecnologías modernas.

De manera crítica, *Sin dejar huella*, se involucra con la forma en que las películas de carretera latinoamericanas articulan la experiencia de la modernidad y la dinámica de poder que la noción de modernidad conlleva (Lie 34).³⁰ El hecho de que las dos mujeres, en lugar de seguir una ruta expedita por la autopista, como era el plan inicial del viaje, tengan que seguir en cambio una ruta discontinua por carreteras secundarias funciona, por una parte, para reflejar que la modernidad, junto con la noción de ‘progreso’ asociada a ella, es un proceso desigual del cual no participan todos los sectores de la sociedad; por otra, que la movilidad, paradigma de la modernidad, es algo que las mujeres (representadas en el par de viajeras) están dispuestas a asumir de manera incuestionable y con éxito. De este modo, Novaro no reproduce ni recicla los códigos de la película de carretera con protagonistas masculinos sino que reescribe las convenciones a través de una mirada revisionista y las adapta a las circunstancias sociohistóricas en relación con el contexto

Aldama, *Mex-Ciné: Mexican Filmmaking, Production, and Consumption in the Twenty-first Century*. U of Michigan P., 2013.

³⁰ En “Recorriendo las Américas” Gilberto Blasini afirma que la experiencia de viajar por las carreteras de América Latina en vehículos motorizados implica cuestionar la lógica de la modernidad: “How do the freeway and the automobile constitute conflicting locations for the articulations of subjectivities that simultaneously invoke notions of modernity in countries that still struggling to build solid infrastructure?” (103). Por su parte, estudiosos del género en Norteamérica por lo general asocian el auge de la película de carretera con la modernidad, como Timothy Corrigan quien sostiene que: “the automobile or motorcycle becomes the only promise of self in a culture of mechanical reproduction to the point where it even becomes transformed into a human or spiritual reality” (146). En Latinoamérica en cambio, hay varios ejemplos que contradicen la tendencia del género norteamericano. En *la Diarios de una motocicleta* (2004) de Walter Salles los protagonistas viajan por Suramérica en una motocicleta, en la parte de atrás de camiones destartalados y también a pie. En *Los viajes del viento*, (2009) de Ciro Guerra, el recorrido de los personajes por la sierra colombiana se realiza mayoritariamente a pie y en lomo de burro.

cultural de México, presentando la carretera (ruta, camino) como un espacio fluido en el cual las expectativas de género se redimensionan. Al mismo tiempo, Novaro interroga y subvierte las representaciones culturales que han tendido a reproducir de manera acrítica los obstáculos que las mujeres han enfrentado en su acceso a la movilidad.

De igual forma, al enlazar el cine fronterizo con la fórmula de la película de carretera haciendo que las protagonistas viajen desde la frontera industrializada del norte hasta las fronteras naturales de la selva y el mar en el sur, la directora en cierta forma está reenmarcando las fronteras nacionales, como observa Martínez Zalce: “[Novaro] is making a point: the south also exists, and she examines that other border that has been neglected by film” (105).³¹ Ciertamente, la cinematografía privilegia la geografía del paisaje yucateco y el contraste con la frontera norte es evidente. Sin embargo, Novaro no exotiza al nativo o a los personajes locales; más bien, la directora trae a la conversación el valor humano y cultural de estas comunidades y problematiza la “condición fronteriza” que, de acuerdo con Monsiváis, constituye el elemento definitorio de la subjetividad mexicana contemporánea (44), en el sentido de que los mexicanos parecen estar permanentemente mirando hacia el país del norte: “because of the urge to Americanize, to avoid becoming obsolete. Without passport or dangers, Mexicans are already crossing the Río Bravo”

³¹ Ver una película de carretera, involucra nuestro sentido del oído de manera destacada a través de las bandas sonoras musicales, las cuales se han convertido en un rasgo definitorio del género, según observa Archer (7). En este sentido, Novaro nos muestra la diversidad cultural mexicana no solo en las imágenes sino también a través de la banda sonora, en la cual se van sucediendo distintas expresiones musicales. comenzando por el popular narcocorrido con Los Tigres del Norte (“También las mujeres pueden”) y Bronco (“El golpe traidor”); canciones folklóricas (“La iguana”), por el Grupo Chachambó; melodías contemporáneas interpretadas a dúo por Juan Gabriel y Ana Gabriel (“Amor aventurero”) hasta el son jarocho de la frontera sur con canciones como “La Guanábana” y “Se acaba el mundo” de los conjuntos Son de Madera y Mono Blanco, respectivamente. La banda sonora de *Sin dejar huella* contiene 14 canciones que dan cuenta de la riqueza musical de varias regiones mexicanas.

(41).³² Este es ciertamente un tema que la película de carretera de Novaro aborda pues la mayor parte del tiempo la acción transcurre en las regiones rurales de México y en el interior del territorio Maya.

Tenemos, por ejemplo, una toma panorámica del zócalo en Acanceh, hogar de Heraclio Chuc, en la cual vemos una pirámide prehispánica, una iglesia colonial y otras construcciones más recientes. Mientras, el sonido diegético resalta la textura de la vida social en el pueblo: actividades cotidianas, turistas que pasean, conversaciones en voz baja en maya. Novaro le confiere un matiz particular a la representación de las fronteras pues desvía la mirada de los espectadores hacia el interior del propio territorio mexicano, centrándose en las subjetividades femeninas y las comunidades indígenas de México en el siglo XXI, para mostrar el clima político y social que rodea al nuevo orden económico. La directora ha expresado su preferencia por un lenguaje cinematográfico que se basa en imágenes de gran contenido visual que buscan “emocionar con una escena que aparentemente no tiene nada, pero que cuando termina deja un nudo en la garganta porque apela al compromiso del espectador” (Arredondo 124). Esto lo vemos en *Sin dejar huella*, cuyas posibilidades discursivas no están determinadas únicamente por los diálogos de los personajes; más bien, el contenido visual de las imágenes es significativo y muestran, como en la escena que acabo de mencionar, que la frontera no es una línea estática, unidimensional, divisoria, sino más bien un espacio multidimensional de encuentro social.

³² Este aspecto ha sido reseñado por Ruiz Alfaro quien se basa en este concepto de Monsivás para elaborar su análisis acerca del film de Novaro en “Tracing the border: The ‘frontier condition’ in María Novaro’s *Sin dejar huella*”. En el ensayo “Where are you going to be worthier?” Carlos Monsivás elabora el concepto de “condición fronteriza” que viven los mexicanos como un estado mental que parece abarcar todas las áreas de la vida cotidiana: “To be from the border is to advance an era of binational integration, to accept globalisation with a traveler’s state of mind” (45).

El hotel en Ticul, la última etapa del viaje antes de llegar a la costa, es una vieja casa de estilo colonial con patio central. Aquí resurge la amenaza que parecía haber quedado atrás, en la figura hipermasculina de Saúl, el novio de Aurelia. En un conveniente desenlace, es Saúl quien mata a Mendizábal, confundiéndolo con un miembro del cártel (al parecer, él también está siendo amenazado por los narcos). Para deshacerse del cadáver del comisario, se lleva el Jeep de Aurelia. De este modo, desaparecen ‘sin dejar huella’ los tres: Saúl, Mendizábal y el automóvil de Aurelia. También en Ticul, los caminos de las protagonistas se separan; Ana desaparece y se lleva consigo el bolso portacosméticos que Aurelia ha dejado olvidado en el restaurante del hotel; Aurelia, desprovista de dinero y de vehículo, alcanza a llegar a Cancún en autobús. En la siguiente escena la vemos en la ciudad balneario, nuevo ícono de la globalización turística, una realidad de la cual el país no puede escapar, como observa Steele: “Por más que se alejen de la línea nortea, por más que quieran sumergirse en el ‘paraíso’ tropical sureño, les resulta demasiado largo el brazo del TLCAN” (186). Ciertamente, Cancún está muy lejos de ser el ideal que soñaba Aurelia y tampoco representa una mejora en la calidad de vida a la que aspiraba. La vemos trabajando como mesera, vestida con una suerte de traje folklórico maya, en un bar para turistas que tiene el ambiguo nombre de “Tequila-Sunrise/Mayan Party”, una escena que nos lleva a reflexionar sobre los efectos homogeneizadores de la globalización, la promoción de un exotismo falso que, como observa Ruiz Alfaro, simplifica y anula la diversidad étnica de la nación (187). En la siguiente escena, vemos a Aurelia en una hamaca hablando con el bebé Billy; en un recorrido por la estancia, la cámara nos muestra que la casa en donde ahora vive ahora en Cancún es muy parecida a la que tenía en Ciudad Juárez.

En el desenlace del film, las protagonistas vuelven a encontrarse cuando Aurelia va a reunirse con su hijo Juan en el aeropuerto internacional de Cancún. Los espectadores sabemos que Aurelia prometió recibir a Juan con una banda de mariachis; también sabemos que ella no puede honrar la promesa por falta de dinero. Sin embargo, en la salida de la terminal, un grupo musical está esperando a Juan. La sorpresa para Aurelia es doble, porque junto con los músicos está Ana, quien ha contratado a la banda y ha venido a devolverle el bolso portacosméticos. La antigua compañera de viaje inmediatamente acaricia a los dos niños y luego le quita de las manos el cochecito a Aurelia. La siguiente toma, un plano general del grupo en la parte exterior del aeropuerto, muestra la tranquilidad con la cual Aurelia confía sus hijos a Ana y la comodidad que esta siente estando con ellos; el atuendo de Ana, pantalones y camiseta, se parece mucho al de Aurelia. En este punto, la conversación feminista de Novaro deja claro el cuestionamiento a la perspectiva patriarcal que supone una relación de rivalidad y competencia social entre mujeres.

No hay en el film de Novaro nostalgia por una vida familiar tradicional; más bien, el film subvierte los estereotipos del hogar según la cultura patriarcal, como observa Foster: “the closing promise of the film is that the two women will establish between themselves a new family unit and that Aurelia’s two sons will have the opportunity to mature as men in this alternative and non-masculinist environment” (188). El epílogo o cierre parecería confirmar esta expectativa, pues vemos a las dos mujeres y a los niños en la playa; en lugar de trabajar en un hotel de súper lujo han adquirido una rústica posada a la orilla del mar en Playa Bananitas, en la costa de Tabasco, un lugar en el cual hicieron un alto durante el trayecto hacia Cancún. La cámara se detiene para mostrarnos un letrero que dice “Aquí solo encontramos amigos”. Sin embargo, las dos siguientes escenas que conforman este

epílogo no son tan optimistas: el artesano Heraclio, con una banda tricolor en el pecho, es ahora el alcalde de Acanceh; el abogado Chaparro, convenientemente escoltado por Saúl como guardaespaldas, preside un mitin político. El mensaje es claro: las estructuras de poder siguen en manos de los hombres. Más aún, el film señala a diversos responsables y sugiere que la actuación ineficaz y por demás corrupta de las instituciones jurídicas y políticas es, en cierta medida, deliberada, pues advierte su colaboración con los grandes agentes económicos (traficantes de drogas, empresas comerciales transnacionales), cuyo poder e impunidad se expande en la era del libre comercio.

Hay una frase que pronuncia Aurelia que a mi modo de ver resume el mensaje del film: “A mí me gustan las fronteras”, expresando una visión de la frontera como espacio de apertura hacia el futuro, un impulso para el cambio. De este modo, *Sin dejar huella* se debe entender en términos de identidades que se negocian y fronteras que se traspasan. Las protagonistas, ubicadas en una realidad múltiple y compleja, rompen con las expectativas, toman decisiones y actúan en el espacio público. El viaje registra el movimiento en una doble dirección: la necesidad de un cambio de lugar para buscar un mejor lugar donde vivir y dejar atrás las limitaciones de la ley patriarcal; pero también refleja el viaje interior, el deseo de explorar y encontrar respuestas a las interrogantes sobre la subjetividad femenina. Los personajes de Novaro son seres humanos en medio de la incertidumbre sobre sus vidas y sus destinos, mujeres que enfrentan la movilidad (territorial, cultural, social), encuentran su propio rumbo y logran afirmar adónde quieren llegar.

3. Las fronteras hacen distinciones: *Retorno a Hansala* la película de carretera de Chus Gutiérrez

La directora española Chus Gutiérrez se vale de la fórmula de la película de carretera para explorar la complejidad cultural de la migración del Magreb a España y las múltiples dinámicas del estrecho de Gibraltar, la frontera que separa España y Marruecos. El contexto sociohistórico es el contemporáneo, el de una nación española visiblemente heterogénea y multirracial, pero en la cual la idea de una nación étnica y culturalmente homogénea no ha desaparecido. De hecho, sigue siendo un paradigma que refuerza una serie de actitudes negativas y excluyentes hacia los inmigrantes, en particular frente a los que provienen del norte de África, quienes son percibidos como problema y como amenaza a la identidad nacional española, un panorama que ha sido ampliamente estudiado por Daniela Flessler (*The Return of the Moor*), Susan Martín Márquez (*Disorientations*) y Adolfo Campoy-Cubillo (*Memories of the Maghreb*). En este sentido, el film *Retorno a Hansala* (2008) de Chus Gutiérrez cuestiona la oposición binaria de países y culturas y presenta, en cambio, una visión distinta a la tradicional narrativa en torno a la inmigración, invitando al espectador a colocarse en el lugar del “Otro” mediante un diálogo bidireccional. A través de este cambio de perspectivas, la propuesta de Gutiérrez busca desestabilizar las ideas preconcebidas acerca del inmigrante y promover una mirada crítica y una postura ética frente a los paradigmas que plantean la homogeneidad de las identidades nacionales.³³

³³ Un borrador temprano con algunos segmentos pertenecientes a esta parte de mi investigación ha sido publicado previamente por *Hispanic Journal*. Hago llegar a la revista y a su respectivo equipo editorial mi agradecimiento. La referencia completa de dicha publicación se encuentra detallada en la bibliografía.

Los debates acerca de la inmigración en España han girado en gran parte en torno al tema de la integración de los inmigrantes, un hecho que está directamente vinculado al grado de aceptación por parte de la sociedad de acogida, circunstancias estas que han sido registradas tanto por los medios de comunicación como por las diversas producciones artísticas y culturales que han abordado la representación de este fenómeno. A pesar de otorgar visibilidad a los inmigrantes, así como intentar denunciar el racismo y la discriminación de los cuales son objeto, la representación de las identidades étnicas, raciales y culturales, parecen compartir un rasgo común, según observa Santaolalla: “el hecho de ser construidas como un *ellos* diferente del *nosotros*” (22), es decir, el inmigrante como un sujeto distinto, cuya fallida experiencia de integración remite a la incompatibilidad del encuentro intercultural o en el mejor de los casos, a la asimilación como única alternativa de supervivencia en la sociedad moderna.³⁴ En este sentido, la estructura temática y narrativa de la película de carretera y su enfoque en la movilidad y en los cambiantes espacios —fronteras y zonas fronterizas por las que transitan los viajeros— constituyen una forma de posicionar a los personajes dentro de un marco de referencias que favorece la indagación en torno a nociones esencialistas de identidad y

³⁴ La noción de “Otridad” responde a construcciones ideológicas, sociales, culturales, políticas o antropológicas que se transforman a lo largo del tiempo, en respuesta a las circunstancias cambiantes, y puede ser representada como una diferencia basada en rasgos biológicos o socioculturales, concebidos como señas de identidad definatorias. En *Race, Nation, Class* Etienne Balibar afirma que las representaciones contemporáneas inscriben una serie de prácticas sociales y discursos que apuntan a la categoría de inmigración como sustituto de la noción de raza, y cuyo tema dominante no está basado en la diferencia biológica, sino en la imposibilidad de superar las diferencias culturales (21). Así, partiendo de la idea de la existencia del binario nosotros/ellos, que califica a los inmigrantes como un “ellos” diferente, frente a un “nosotros” representado por la sociedad española, se ha creado un discurso que define al inmigrante como algo a mantener a distancia.

pertenencia en contextos de desplazamiento, al mismo tiempo que propicia una reflexión acerca de la construcción de los roles de género, etnicidad y clase social al prestar atención a las subjetividades y las tensiones que reproducen las fronteras geopolíticas y culturales al interior de los sujetos que emprenden la travesía.

Al igual que en la película de Novaro, *Retorno a Hansala* comienza por presentar el cruce de una frontera, el Mediterráneo, pero en este caso la cámara nos muestra el dramático resultado de esta iniciativa a través del prisma de la muerte. En un plano subjetivo, metafórico, la cámara adopta la perspectiva y la experiencia de alguien que intenta llegar a la orilla, a la ‘tierra prometida’ pero no lo logra, la vida se queda en el camino. Escuchamos la respiración entrecortada de una persona que trata de tomar aire y de mantenerse a flote para sobrevivir, mientras la cámara nos muestra la cercanía de la costa española, que sin embargo, va a resultar imposible de alcanzar. Esta escena inicial de tres minutos de duración, propicia la reflexión y contribuye a crear empatía porque proyecta en los espectadores la angustia del sujeto que está a punto de morir ahogado y su punto de vista, a través de una cámara que se balancea por encima y por debajo de la superficie del mar. La música se silencia a medida que el sujeto se hunde; al mismo tiempo, los espectadores también nos hundimos en un fondo marino, borroso y surrealista, que marca el fin de sueños y esperanzas, en una imagen que, uniendo lo háptico y lo visual, insta al espectador a responder de una manera personal y corporal.³⁵ En la siguiente escena,

³⁵ En *The Skin of the Film*, Laura U. Marks, explora lo háptico en el cine: “the ways cinema can appeal to senses that it cannot technically represent: the senses of touch, smell, and taste” (129), es decir, una manera de expresar significados que escapan del registro audiovisual. La autora observa que de esta forma el cine apela al contacto, al conocimiento encarnado, y al sentido del tacto en particular, para activar memorias y propiciar otras formas de conocimiento, enfatizando la naturaleza multisensorial de la percepción: “In film, techniques such as speeding up video footage, enlarging the grain, figure-ground inversion, blurry colored lights, changes in focus, graininess and effects of under- and overexposure, in which the eye lingers over

la cámara muestra los cuerpos de los inmigrantes ahogados que han sido arrastrados a la orilla y junto a estas imágenes, escuchamos el graznido de las gaviotas: este mismo sonido lo volveremos a escuchar cada vez que veamos en la pantalla las ropas que pertenecían a los muertos, como recordatorio al espectador acerca de la forma en que la muerte en el mar marca la vida de muchos inmigrantes.³⁶

De forma realista, casi documental, las siguientes escenas retratan el proceso de recuperación y levantamiento de los cadáveres: policías, paramédicos, reporteros que buscan la noticia para la prensa; el caos en la pantalla invita a la audiencia a internalizar el impacto de las muertes. Martín (José Luis García Pérez) quien representa al dueño del tanatorio de Algeciras que ha sido llamado para realizar el levantamiento de los cadáveres, advierte que uno de los cuerpos recuperados lleva una nota con un número de teléfono atada en su antebrazo y se apropia de ésta sin que lo adviertan los policías. Su intención, como dueño de un tanatorio, es localizar a algún familiar o conocido de las víctimas y de este modo poder cobrar por los gastos funerarios; es decir, Martín ve una oportunidad de negocios. Así establece contacto con Leila, cuyo hermano, Rachid, es el inmigrante fallecido que tiene la nota. Sin embargo, como veremos, el film de Gutiérrez va más allá

innumerable surface effects discourage the viewer from distinguishing objects and encourage a relationship to the screen as a whole". Marks señala que el uso de estas estrategias es característico de lo que ella define "cine intercultural" con el fin de incitar al espectador a considerar los efectos negativos de creer que se puede conocer otra cultura sólo a través de la información visual (134-151).

³⁶ A lo largo del film, veremos cómo la noción de la muerte va movilizar la percepción sensible del espectador pues, como observa Ana Corbalan, "since this tragedies are reported almost daily in the Spanish media, it normalizes them and causes the public to become indifferent" (102). Tales representaciones suelen ignorar a los individuos involucrados pues tienden a estar más interesadas por el total de víctimas o por crear paranoia alrededor de la noción de una incontrolable 'marea' de inmigrantes. En el film de Gutiérrez, las distintas reacciones de los personajes ante la muerte se integran en el film para sensibilizar al espectador hacia un hecho que se ha vuelto demasiado corriente y ante el cual los españoles parecen estar inmunizados.

de representar la cobertura que suelen dar los medios de comunicación al tema de la inmigración y la tragedia de las pateras en el Mediterráneo, hechos que adquirieron una amplia visibilidad a partir de los años noventa, para promover en cambio, desde el comienzo mismo, la identificación de los espectadores con la tragedia del inmigrante a fin de explorar a través del viaje inverso, es decir, el ‘retorno’ al lugar de origen del inmigrante, las razones por las cuales los inmigrantes deciden emprender una travesía tan peligrosa.³⁷

En la siguiente escena, Gutiérrez nos presenta a la protagonista, Leila (Farah Amehd), un personaje novedoso en el cine relacionado con el tema de la inmigración, como observa Serra: “It is very significant that for the first time an independent woman from the Magreb is the protagonist” (58); podemos añadir que su presencia es doblemente subversiva porque Gutiérrez la coloca como compañera de viaje del español Martín en el recorrido que van emprender juntos hacia Marruecos. Ciertamente, la directora se ha caracterizado por prestar especial atención al rol de la mujer en sus filmes y, en esta oportunidad nos presenta a un personaje que se aparta de la tradicional representación asignada a la mujer árabe en el cine, es decir, sensual, exótica y sumisa. Desde las primeras escenas vemos a Leila vestida modestamente, con ropas de estilo occidental y colores neutros; trabaja en una empacadora de pescado congelado y se mantiene sola.

³⁷ Esta perspectiva se aborda de forma directa en los créditos de cierre de la película, los cuales ruedan sobre un fondo negro mientras que, en un cuadro adyacente, una serie de imágenes en blanco y negro de trágicos eventos migratorios se disuelven en fundido encadenado, intercaladas con etiquetas que suelen aparecer en los titulares de las noticias: “sin papeles”, “ilegales”, “indocumentados”, “irregulares” junto con cifras estadísticas que enumeran las muertes o las detenciones por las autoridades. La reflexión implica que, para el final de la película, este tipo de datos habrán adquirido un nuevo significado para los espectadores, ya que el film presta atención al contexto que habitualmente se omite en los medios de comunicación.

Asimismo, a pesar de que Leila es una mujer atractiva, la cámara se muestra respetuosa, evita objetificar el cuerpo de Leila y la construcción visual no la caracteriza como ‘diferente’. La directora expone las cualidades emocionales y psicológicas del personaje y presenta al espectador una mujer árabe fuerte e inteligente, alguien que tiene su propia voz y es capaz de llevar una vida independiente, sin necesidad de tutores masculinos. Leila hace cinco años que vive en España y trabaja en una procesadora de pescado congelado. En una escena en la cual se dispone a enviar una remesa familiar, vemos que tiene documentos, se desenvuelve con soltura, habla y escribe español correctamente; con cortesía y sin timidez, declina la invitación que le hace el cajero para salir. A pesar de las dificultades obvias de su vida como inmigrante, Leila ha comenzado a integrarse en la sociedad española y ha construido un pequeño entorno de apoyo y sostén.³⁸ Gutiérrez además nos muestra que Leila ha desarrollado vínculos de amistad con una compañera de trabajo, una mujer española de nombre Lola y, claramente, presenta la relación entre ambas en términos de igualdad.

³⁸ Si bien las mujeres han participado en los movimientos migratorios desde finales de 1960 y, como apunta Retis, su presencia ha sido notoria en todo tipo de flujos migratorios y movimientos de personas en los últimos dos decenios, no obstante, su participación ha permanecido relegada en el discurso público dominante tanto en los países de origen como en los de destino. La influencia del discurso político en los medios de comunicación refuerza la idea generalizada de que la fuerza de trabajo es, por lo general, masculina y adulta. Estas tendencias, advierte Retis, “han reforzado el imaginario colectivo de las migraciones con consecuencias muy negativas para la articulación de políticas inclusivas de integración”. Véase, Jessica Retis, “El poder del documental: representación de los derechos humanos de las mujeres inmigrantes latinoamericanas en Estados Unidos” (<https://journals.openedition.org/alhim/4279?lang=en>). Por otra parte, Isolina Ballesteros en “Embracing the other: the feminization of Spanish ‘immigration cinema’” observa que, como respuesta a la feminización de los flujos migratorios y a la movilización política por parte de grupos de mujeres pertenecientes a minorías étnicas, la presencia de personajes en el cine de inmigración se ha venido incrementando (5).

Martín, el protagonista masculino, es un hombre común y corriente; podríamos decir que se encuentra en medio de una crisis existencial; lleva una vida desordenada, duerme en un sofá de la oficina que tiene en la funeraria y está separado de su mujer porque ésta le ha sido infiel. Tampoco constituye un prototipo de masculinidad: su negocio atraviesa dificultades económicas y está a punto de que le expropien el tanatorio, con lo cual, el rol tradicional del hombre como proveedor, es puesto en entredicho. La vida caótica que lleva Martín problematiza la imagen de una España próspera y deseable, alude a los cambios en las relaciones entre hombres y mujeres españoles y sugiere la ruptura de una organización social tradicional y deseable. Así pues, desde el comienzo, Gutiérrez presenta a Martín como un sujeto centrado en sí mismo y en sus circunstancias, sin conexiones sociales y emocionales que lo sostengan, alguien que, a pesar de su profesión (o quizás debido a ella), no muestra empatía frente a las tragedias de las pateras, un hecho que ocurre con bastante frecuencia y que el film deja en claro desde el comienzo.

Es a través del viaje hacia Hansala, en el cual se convierte temporalmente en ‘inmigrante’, cuando la vida de Martín gana un sentido de pertenencia. Asimismo, en el film es Leila quien va a ayudar a Martín a lo largo del trayecto hacia Marruecos y su influencia resultará decisiva en el acercamiento del español al “Otro”, en una experiencia transnacional de descubrimiento y solidaridad. En este sentido, el film refleja la inversión de roles de género pues será el español quien va a depender de Leila durante el viaje; al mismo tiempo, desafía la configuración patriarcal tradicional de la película de carretera en la cual, como observa Laderman, el papel de las mujeres como compañeras de viaje ha sido convencionalmente el de pasajeras pasivas o simples distracciones eróticas (Cap. 1 “Paving the Way”), es decir, que su presencia en las películas de carretera ha sido marginal y, por lo

general, han permanecido en roles secundarios.³⁹ Como veremos, Gutiérrez reescribe las convenciones del género y emplea la estructura narrativa basada en la movilidad y el viaje para someter a revisión los conceptos tradicionales de género sexual y su naturaleza problemática.

Al igual que ocurre en *Sin dejar huella*, en *Retorno a Hansala* el viaje hacia a Marruecos tiene un valor direccional. De acuerdo con Naficy, “the direction of the journey has profound empirical and symbolic values that shape not only the travel but also the traveler” (224). En el film de Gutiérrez, al contrario de lo que ocurre en la mayoría de las películas sobre la inmigración, el recorrido del viaje es a la inversa, es decir, de norte a sur. Naficy observa que, en el cine étnico y poscolonial, por lo general el sur se representa como un lugar fecundo, mientras que los viajes hacia el norte (y en cierta medida los viajes hacia el occidente) se estructuran como pérdida (224).⁴⁰ El film de Gutiérrez cuestiona el potencial liberatorio y triunfalista que el cine suele conferir al trayecto migratorio hacia Europa y, al mismo tiempo, abre un espacio de reflexión acerca del pasado y la historia que tienen en común España y Marruecos.

³⁹ Este tipo de roles marginales, observa Jorge Pérez, han sido frecuentemente presentados en películas de carretera españolas como *Airbag* de Juanma Bajo Ulloa en 1997, *Nos hacemos falta* de Juanjo Giménez Peña en 2001 y *Los mánagers* de Fernando Guillén Cuervo en 2006 (“Directoras” 130).

⁴⁰ No obstante, es importante aclarar que, de acuerdo con Naficy, “these directional values are motivated by the historical experiences and imaginative acts of travel of the displaced people . . . they are not permanent or unambiguous because rejection, failure, and disillusionment, which accompany life-making journeys, almost always mar the clarity and certainty of each direction’s values” (225). Así por ejemplo, tenemos las narrativas de viajes de los esclavos que huían hacia el norte, escapando de las condiciones de esclavitud en las plantaciones del sur de los Estados Unidos; para los chicanos, el sur tiene un valor direccional específico, pues simboliza la trayectoria de retorno hacia el mítico territorio de Aztlán.

Cabe aclarar que, si bien la película de carretera implica un viaje, se distingue del cine con relatos de viajes en el sentido de que, en la primera, como observa Menéndez, “debe hablar de una transformación, fruto del camino; la carretera y el traslado son metáforas del viaje interior y, muchas veces, de conciencias sacudidas” (421). En relación con esto, Blasini observa que las películas de carretera articulan sus preocupaciones ideológicas a través de dos líneas de significación narrativa: una que emerge de los personajes y sus subjetividades, y otra que se materializa en la diégesis misma del viaje (101). De este modo, junto el enfoque en el exterior (el entorno) y el interior (las experiencias que viven los personajes), la ruta en sí misma (autopista, carretera, camino secundario) funciona como una frontera, la línea que va demarcando los territorios y geografías por donde transitan los protagonistas de la road movie.

En *Retorno a Hansala*, la directora trasciende la frontera geográfica y cultural con su cámara para presentar en la pantalla la inversión del rol del inmigrante, pues el “Otro”, el que va a enfrentar el cruce de fronteras, la diferencia cultural y el escenario de la integración es el español, a raíz de su inmersión fortuita en la cultura marroquí y musulmana. Martín se desplaza primero a través de la frontera física, de Europa hacia África, en un viaje que lo llevará además a traspasar sus propias fronteras internas, siguiendo en este punto las convenciones de las películas de carretera, una de cuyas particularidades, según señala Laderman es la crítica social y política a través de un recorrido, “[which] provokes an internal, psychological process” (Cap 1 “Paving the Way). En este sentido, la directora indaga en los distintos estratos de la experiencia cultural que vive Martín y los cambios que ocurren en la subjetividad del personaje, al mismo tiempo que expone al espectador a reevaluar su propia perspectiva en torno al hecho migratorio y

su actitud hacia los inmigrantes. Como observa Rabanal, “It is en route to Hansala with Leila that Martín’s insensitivity towards the plight of migrants and latent racist perspectives emerge” (145). En el film de Gutiérrez, será Leila, la protagonista femenina, quien va a ofrecer una visión alternativa a la de Martín, al proporcionar su propio contradiscurso, desafiando los prejuicios de las autoridades, los discursos que argumentan la falta de integración y las nociones de superioridad de una cultura frente a la otra.⁴¹

En la película de Gutiérrez, la reacción de los dos protagonistas ante la muerte y sus perspectivas acerca del viaje a Marruecos se evidencia en el primer encuentro. En el tanatorio, Leila reconoce el cadáver de su joven hermano; en esta secuencia percibimos sus sentimientos con gran intensidad a través de los primeros planos del rostro afligido y las manos que recorren el cuerpo de Rachid hablándole tiernamente en bereber. Leila se siente culpable de haber pagado el costo de la travesía en patera y haberlo animado a emigrar a España ilegalmente, en contra de los deseos de su familia. Para Martín, el cadáver de Rachid es uno más de los cuerpos naufragados que casi a diario ingresan al tanatorio; el viaje a Hansala es parte de su trabajo y representa el modo de escapar de sus acreedores por unos días. Además de su actitud materialista, la cual queda expuesta visualmente cuando informa a Leila de sus honorarios por la repatriación, mediante la imagen de una calculadora que domina brevemente el marco de la escena, Martín exhibe una serie de

⁴¹ En una escena que ocurre luego de que Leila reconoce a su hermano en el tanatorio y se confirma su relación con Rachid, un Guardia Civil la interroga agresivamente y la obliga a admitir que llegó a España en una patera. Ella le exige respeto, insistiendo en que ha adquirido la residencia de manera legal y reclama los derechos de su estatus. La escena suscita una reflexión: el medio de ingreso al país es irrelevante y no puede servir como motivo de discriminación.

prejuicios estereotipados contra los marroquíes que, como se verá más adelante, afloran durante el viaje a Hansala. Leila solo puede pagar una parte del precio que pide Martín, pero asume con determinación el compromiso familiar de llevar el cuerpo de su hermano de retorno a la aldea; actúa entonces con sentido práctico y le ofrece completar el pago en Marruecos. El español desconfía, pide que le hagan una transferencia desde Hansala por adelantado; su interés no es ayudar a Leila sino cobrar por su trabajo. Ella intenta explicarle, en una frase que subraya las grandes disparidades sociales y económicas entre España y países como Marruecos, para los cuales la emigración es una fuente de remesas: “Usted no entiende, donde yo vivo no es como aquí”.

Las siguientes escenas tienen que ver con la preparación del cadáver de Rachid, siguiendo el ceremonial que prevé la religión musulmana. Aquí el trabajo de la cámara es muy importante porque la directora nuevamente crea imágenes hápticas que promueven lo que Martín Márquez denomina “prácticas de visión corporalizadas”, una manera de investigar las respuestas de los espectadores a través de técnicas visuales que crean empatía emocional (“El placer” 55). Gutiérrez retrata este acto de forma meditativa, sin diálogos, solo se escuchan los cánticos y las oraciones del Imán durante la ablución fúnebre. La espontaneidad que se percibe en la escena, junto con las imágenes de tono reflexivo e intimista, le confieren una calidad documental. A través de planos detalle la cámara nos muestra el agua que corre por la piel del joven Rachid y sugiere al espectador una especie de mirada táctil hacia el cuerpo que está en la mesa del tanatorio. Esta estrategia cinematográfica que destaca la experiencia sensorial nos lleva más allá del ámbito puramente visual y propicia en cambio “otros modos de acceso sensorial al mundo” (Martín Márquez 54). A pesar de su contenido, las imágenes mostradas son notablemente tranquilas

y serenas; el ritual religioso que simbólicamente representa la diferencia cultural, llama nuestra atención hacia lo que significa la muerte como hecho universal y definitivo, al propiciar una reflexión sobre cómo las expresiones de duelo y luto permiten además valorar la vida.

La mayor parte de la acción del film se desarrolla en la narración del viaje de los protagonistas (54 minutos del total de 94 que tiene el film). El recorrido que emprenden Leila y Martín comienza con unas tomas en travelling del vehículo en la autopista y los aeromotores en el paisaje costero andaluz, propios de la iconografía de la película de carretera, los cuales representan “the potential of venturing beyond the familiarity, the ability to cross borders” (Laderman Cap 1). Al mismo tiempo, estas imágenes que reflejan las ventajas de la moderna infraestructura de la cual goza España como país europeo, sientan las bases para el posterior contraste y reflexión acerca de la desigualdad del proceso modernizador en las escenas que veremos durante el trayecto de los protagonistas por el interior de Marruecos. El montaje alterna miradas hacia adentro y hacia afuera del coche; no hay diálogo entre los dos protagonistas, quienes viajan en silencio. Asimismo, el Mediterráneo, el transbordador y la aduana en el puerto de Tánger que vemos en el film representan espacios transnacionales de transición los cuales, según señala Naficy, constituyen sitios en los que se entrecruzan política, culturas, economía e identidades y reflejan la desigualdad de las relaciones de poder en las fronteras (240). El código narrativo y estético escenifica tanto el viaje interno de los personajes y sus fronteras subjetivas, como el viaje externo, las fronteras físicas, pues Gutiérrez hace énfasis en los espacios geográficos y sociales que tienen una gran carga simbólica, creando escenarios nómadas como medio para explorar las interacciones que ocurren en el encuentro transnacional. Esta

realidad en movimiento le confiere una dimensión enriquecedora al contacto entre individuos y comunidades.

La frontera se percibe diferente desde uno y otro lado del Estrecho, una distancia de tan solo catorce kilómetros que parece inalcanzable en las primeras escenas y que ocurre muy rápidamente a bordo del ferri. Desde su llegada al puerto de Tánger, Martín enfrenta la imposibilidad de comunicarse con las autoridades de aduana y Leila interviene como intérprete para explicarle que falta un documento para poder legalizar la entrada del féretro a Marruecos. También introduce a Martín en las costumbres locales advirtiéndole que se encuentran en el mes de ramadán, de modo que no le está permitido fumar en lugares públicos ni tampoco encontrar comida en horas en que la población se encuentra practicando el ayuno religioso. Al situar a Martín en Marruecos y comparar su desconocimiento de la lengua y su ignorancia acerca de la cultura local con la vulnerabilidad que sienten los inmigrantes cuando llegan a Europa, el film problematiza la idea del supuesto poder hegemónico de España pues irónicamente, el europeo se ve a sí mismo incompetente en este lugar “an outsider who experiences a cultural shock defined by rejection and miscommunication” (Corbalan 105), una estrategia de representación que busca confrontar al espectador con las dificultades de adaptación que los inmigrantes enfrentan, así como los prejuicios con los cuales generalmente son recibidos.

Como ha señalado David Laderman, una de las características de las películas de carretera europeas es que a menudo se alejan de los temas y la estética comunes de sus contrapartes norteamericanas; por ejemplo, el automóvil no aparece como instrumento de escape y rebelión. A su vez, la exploración de situaciones emocionales, psicológicas y espirituales son mucho más importantes: “The European road movie foregrounds the

meaning of the quest journey more than the mode of transport; revelation and realization receive more focus than the act of driving” (Cap. 6 “Travelling Other Highways”). En este sentido, en el film de Gutiérrez, la reformulación de la película de carretera es introspectiva y tiende a favorecer la reflexión sobre la identidad.

Durante el viaje por carretera en Marruecos escuchamos en el radio del vehículo una pieza musical que mezcla elementos andalusíes y música rāi mientras la atención de Martín se enfoca en Leila, quien mueve sus muñecas al ritmo de la canción, de forma muy parecida al movimiento de los floreos que hacen los bailarines de flamenco con las manos pero que también es propio de las danzas árabes, con lo cual la directora simboliza los vínculos de semejanza que unen históricamente a las dos culturas.⁴² Sin embargo, también vemos la existencia de diferentes códigos culturales, como ocurre en una escena en la cual Martín y Leila han hecho un alto en la carretera para comer las frutas y el pan que previamente ha comprado Leila. Martín interroga a su compañera de viaje sobre el trabajo que tiene en Algeciras y, de manera chistosa, lo equipara con el suyo: “Ambos tenemos el mismo trabajo”. Aun cuando Leila no replica de manera directa, su silencio ante el comentario de Martín es una señal de crítica frente a esta analogía, cuya ligereza insinúa que los peces muertos que empaca Leila son equiparables a los cadáveres que Martín tiene que ‘procesar’ en el tanatorio.

⁴² El rāi es un estilo musical característico del Norte de África. Originario de Argelia, se desarrolló a principios del siglo XX y muy pronto se convirtió en un canto de protesta (la palabra rāi significa ‘opinión’, ‘parecer’ o ‘punto de vista’). La música rāi se distingue por mezclar instrumentos tradicionales y modernos; es muy popular entre los jóvenes y las versiones contemporáneas se combinan con estilos como el reggae, el rock o inclusive, la música tecno. El rāi ha sido definido por algunos críticos como “el blues árabe del Magreb”. La melodía que escuchamos en *Retorno a Hansala* presenta a un hombre cantando en árabe, acompañado por una voz femenina en bereber. El título de la pieza es *Manousal*, escrita por Tao Gutiérrez, la cual fue nominada a los premios Goya 2009 como mejor canción original.

Como señalé antes, el trayecto hacia la aldea de Hansala se retrasa porque Martín no conoce el tipo de documentación que exigen las autoridades en Marruecos para el traslado del cadáver, lo que obliga a los viajeros a pasar una noche en Tánger. Cuando retoman el recorrido por la carretera, tratan de ganar tiempo y se encuentran viajando en la noche por un camino rural y oscuro cuando los sorprenden dos asaltantes, quienes los despojan del vehículo y de sus pertenencias. Frustrado y desorientado, Martín reacciona con hostilidad, resaltando lo que a sus ojos son las ‘deficiencias’ del país norteafricano frente a España al referirse a Marruecos como “un país de chorizos”. Cuando Leila exclama indignada: “tú sí que eres un chorizo que negocia con los muertos”, Martín se limita a replicar “deberías estar agradecida” en una actitud que remite a la condescendencia colonial y que apunta a ocultar el fundamento comercial de la relación entre ambos, de la cual Martín se beneficia. No obstante, la airada réplica de Leila lo señala con acierto: “¿Agradecida? ¿Agradecida de qué? Yo te pago y tú cobras. No te debo nada”. Esta conversación plantea además la crítica social y política característica del género, al mostrar la escasa empatía del personaje con la tragedia personal de Leila y de los inmigrantes en general, una crítica que tiene además una dimensión más amplia pues involucra también una reflexión que apunta a la insensibilidad de los españoles, a la sesgada percepción que estos tienen acerca del inmigrante y al rechazo a la figura del moro que amenaza la identidad española, reflejo de las tensiones históricas entre España y Marruecos que han sido ya objeto de amplio estudio.⁴³

⁴³ En consonancia con los trabajos de Flesler y Martín Márquez que mencioné anteriormente, Parvati Nair señala al respecto: “Desde la Reconquista la autodefinición del español en el discurso cultural parte del contraste que ofrece la visión orientalista de los moros. Los casi ochocientos años de presencia islámica en suelo español han enredado inseparablemente las historias de estos dos pueblos mientras que el rechazo a la

Este tipo de incidentes imprevistos son propios de las películas de carretera porque la estructura narrativa del género tiende a ser aleatoria y fragmentada; de este modo, “the journey narrative can gain dramatic intrigue from unexpected plot twists resulting from such intermissions” (Laderman Cap 1). En este caso, la parada obligada los lleva a pasar la noche a la intemperie en el desierto. En la siguiente escena vemos a los dos protagonistas en un plano medio largo de ambos cuerpos juntos, enroscados bajo la protección del abrigo de Leila, cuyo color marrón claro se fusiona con los colores del paisaje desértico que los rodea, subrayando la posición de interdependencia y cooperación de los personajes, una imagen que desdibuja la frontera de los esencialismos étnicos: “their phenotypical likenesses are rendered salient and the bodies themselves are enmeshed in such a way as to emblemize integration and indistinguishable origins” (Rabanal 147). En esta escena, la directora nos muestra el cambio que comienza a operar en la dinámica de la relación que había entre los protagonistas al comienzo del viaje y, una vez más, cuestiona la perspectiva masculinista que distingue al género pues es Leila la que con su abrigo protege a Martín del frío del desierto y no a la inversa. En las siguientes secuencias, las tomas de planos medios y largos muestran a los dos protagonistas mientras caminan juntos en medio del desierto para dar con el vehículo y recuperar el ataúd con los restos de Rachid. Poco a poco, las fronteras sociales y culturales entre ambos protagonistas se irán borrando para dar paso a la solidaridad que surge del reconocimiento mutuo y del enfoque en el espacio de intimidad interpersonal que la narrativa de la película de carretera favorece.

figura del moro durante la reconquista y después, se constituye en el pilar central de la definición de la identidad española” (*Rumbo al Norte* 14).

Al estudiar el tema de la inmigración y su representación en el cine, Isolina Ballesteros señala que la condición híbrida que caracteriza a este tipo de cine es el resultado de combinar de manera intencional distintas convenciones fílmicas pertenecientes a varios géneros con el fin de explorar los cruces fronterizos, las experiencias transculturales y las relaciones transnacionales: “These films’ approaches and methods ensue from their filmmakers’ understanding of cinema as a cultural, ideological, and ethical apparatus that represents the intersection of race, gender, sexuality, and class, and seeks communal awareness” (“Female” 144). En este sentido, el film de Gutiérrez se destaca por mezclar las convenciones del documental, la película de carretera y el cine de ficción. Esta hibridez de géneros viene a ser la contrapartida de la hibridez cultural que Chus Gutiérrez presenta a nivel temático, como lo vemos en las escenas del paisaje y la gente de Marruecos, filmadas mediante la técnica del documental, las cuales contribuyen a la reflexión sobre los temas sociales que se analizan en el film. Gutiérrez elige filmar en escenarios exteriores, con iluminación natural y como mencioné antes, parte de hechos que han sucedido en la vida real.

Tras recuperar el vehículo que los asaltantes han dejado abandonado en el desierto, Leila y Martín avanzan por una tortuosa carretera de montaña hasta llegar a Hansala. Esta etapa del viaje es significativa en el acercamiento gradual entre ambos personajes. Algunas de las secuencias más emotivas en el film corresponden al funeral de Rachid, en las que la directora presenta una perspectiva cultural normalmente inaccesible al espectador. Teniendo en cuenta el hecho de que el rito funerario cumple una función central, este material se destaca, como observa González, por la verosimilitud y la deferencia con la que Gutiérrez narra los lazos altamente codificados que unen al individuo y a la comunidad en

las sociedades tradicionales (109). La comunidad de la pequeña aldea marroquí participó en la filmación de la película, reviviendo en cierta forma los hechos dramáticos que habían ocurrido pocos años antes, de modo tal que constituyen “the perfect symbiosis of the documentary subject and the fictional character of a creative film” (Serra 60). Con el empleo de estas escenas documentalistas, el film logra un equilibrio esencial pues invita a la empatía sin dejar de producir un sentimiento de extrañeza en el espectador.⁴⁴

La cámara muestra a la gente de Hansala, que se ha congregado a los lados de la carretera para recibir a los viajeros. Gutiérrez hace tangibles la muerte y el duelo al filmar escenas realistas y espontáneas que además tienen gran contenido artístico. Los diálogos se silencian, las tomas de la cámara alternan planos enteros y primeros planos para presentar las perspectivas individuales y colectivas. Las expresiones de dolor de Leila y su madre en un conmovedor abrazo contrastan con la cara de asombro y la desorientación de Martín, fácilmente distinguible como el “Otro” en este espacio, quien busca apoyo en la mirada de Leila, mientras los hombres de la aldea lo besan y lo saludan en bereber. La madre ora sobre el féretro de su hijo mientras la comunidad se congrega a su alrededor; los hombres llevan el ataúd a la mezquita para la plegaria fúnebre mientras las mujeres van detrás; el imam dirige las oraciones de los dolientes; el padre de Leila toma a Martín de la mano mientras ambos caminan hasta el lugar del entierro. La emotividad y el significado de estas escenas se transmiten mediante tomas en movimiento con la cámara al hombro

⁴⁴ Cabe señalar que en el film los distintos personajes hablan en español, árabe marroquí, bereber y francés. En diálogo con Beceiro y Herrero, la directora señala que durante el rodaje “Di directrices a los actores en cuatro lenguas diferentes” (91). También añade que *Retorno a Hansala* “se ha utilizado mucho en educación; se sigue proyectando en circuitos sociales y educativos y se han hecho guías didácticas en institutos y colegios” (Beceiro y Herrero 72).

que se desplaza acompañando al cortejo fúnebre, una técnica que introduce un punto de vista crítico pues hace que el espectador participe de lo que es un momento profundamente simbólico. De igual forma, estas imágenes que vemos filmadas en el pueblo de Hansala, en el paisaje de las montañas del Atlas, mueven al espectador a tratar de entender los factores que llevan a los inmigrantes a dejar su hogar y emprender el difícil viaje a través del Mediterráneo.

La motivación del español, que inicialmente obedece a razones materiales, va cambiando progresivamente a raíz del contacto intercultural al cual está expuesto durante su estadía en la aldea marroquí. La comunidad se muestra inclusiva y hospitalaria; la madre de Leila le prepara un lugar para que duerma en su casa y Leila le facilita ropa de abrigo; las personas de la familia le ofrecen comida, aun cuando ellos están ayunando por el ramadán. Estas secuencias invitan a la reflexión acerca del tratamiento del “Otro”, según observa Corbalan: “The juxtaposition of Martín’s treatment with the treatment that Africans receive in Spain, is one of the discriminatory aspects of immigration that Chus Gutiérrez criticizes in *Return to Hansala*” (107). Sin dejar de presentar de modo realista los códigos culturales que rigen las costumbres marroquíes, como la separación de roles en las actividades de hombres y mujeres, la directora enfatiza el rol de la protagonista como mediadora intercultural, al retratar su interacción con Martín y con los miembros de la comunidad mediante imágenes que destacan los lazos de solidaridad social y formas de hospitalidad no excluyentes o restrictivas.

Al igual que lo hace María Novaro en *Sin dejar huella*, en *Retorno a Hansala* Chus Gutiérrez explora la experiencia fronteriza y migratoria y ofrece al espectador distintos puntos de vista a través de representaciones no tradicionales que subvierten los discursos

hegemónicos acerca de identidades nacionales y fronteras inamovibles. En este sentido, la caracterización del personaje de Leila pone de relieve el doble papel que desempeñan las mujeres en las diásporas como vínculo fundamental entre dos mundos y nos permite ver el desarrollo del pensamiento crítico fronterizo que postula Mignolo es decir, “habitar y pensar desde y en la frontera”, un pensamiento que sirve para entender dos realidades diferenciadas y que surge en “lugares de pensamiento”, en la intersección de memorias, lenguas y saberes diversos (*Historias* 31). A través de Leila, Gutiérrez nos acerca a conocer una parte del fenómeno migratorio, el de las mujeres inmigrantes, de quienes la población en general tiene poco conocimiento.

En el film, vemos que Leila resalta los valores comunitarios de la gente de su aldea pero también ha internalizado algunas costumbres y valores del mundo occidental y tiene por lo tanto una actitud más flexible y plural frente a ciertas normas patriarcales propias de su cultura: no está limitada al entorno doméstico (tanto en España como en Marruecos); es capaz de enfrentar a su padre quien la acusa de ser responsable por la muerte de Rachid; emprende un viaje trasatlántico en la sola compañía de un hombre occidental. La caracterización positiva del personaje ciertamente contrarresta los estereotipos comunes sobre las mujeres musulmanas como dependientes o reprimidas; más bien refleja lo que observa Ballesteros: “autonomous migrant women experience a strong sense of individual as well as social empowerment that contributes to gender changes” (5). Al mismo tiempo, Leila no considera a su gente y a su cultura como inferiores y le deja saber esto claramente a Martín; también es capaz de defenderse hablando tanto en árabe, como en bereber y en español. Los espectadores observamos que Leila se desenvuelve con éxito en cada uno de estos ámbitos, reflejando su conocimiento de los códigos de distintas culturas.

El objetivo que se planteó Gutiérrez al desarrollar la historia de *Retorno a Hansala* era “llegar al sitio de donde salió esa persona que vuelve en un ataúd, saber por qué se van, de alguna manera siempre se especula sobre las razones del por qué la gente se va de un lugar” (Jerez 2008).⁴⁵ No obstante, la ficcionalización del evento por parte de Gutiérrez y su narración a través de las historias entrelazadas de Martín y Leila hacen que la película se involucre en una redefinición significativa del ‘Otro’ inmigrante. Durante la estadía de Martín en Hansala el espectador está expuesto a la pobreza, la carencia de recursos y la desesperanza que motivan a las personas a emigrar, aun a riesgo de perder la vida en las pateras. Con la intención de localizar a los familiares de las víctimas de la tragedia de Algeciras, Martín, Leila y Said (Adam Bounouacha), un joven aldeano que habla español, recorren los alrededores de Hansala para exhibir las ropas de los inmigrantes muertos que han traído desde España. Los tres personajes juntos en el reducido espacio del vehículo de Martín muestran proximidad afectiva y dan la sensación de formar una familia, un aspecto de las películas de carretera que simboliza, según observa Berger “the search of a new home or the return to a former one after a healing process” (170), y que constituye un rasgo característico de las películas del género que tratan el tema de la inmigración. De hecho, como veremos más adelante, Martín desarrolla un apego especial por Said.

La presencia de las ropas que se mueven al viento y el sonido de las gaviotas nos recuerdan la tragedia del naufragio en la costa confiriéndole a las prendas un aire fantasmal. Este *leitmotiv* simboliza la presencia constante de los muertos, el recuerdo traumático de

⁴⁵ Reportaje de Montse Jerez para Cinexpres durante el rodaje de “Retorno a Hansala”, 10 de marzo de 2008, disponible en *You Tube* https://www.youtube.com/watch?v=1KZrvfe1_iY.

los inmigrantes que nunca lograron llegar a la costa española. En este nivel, la narrativa del film nos hace partícipes de la experiencia traumática que significa la muerte trágica de los inmigrantes a través del conmovedor encuentro de Martín con un hombre en el mercado abierto de Beni-Mellal, un episodio crucial en la transformación del protagonista. El hombre reconoce una camiseta y rompe en llanto; esta prenda es la única conexión material que le queda con su hijo y también la prueba de su muerte. En esta escena, Martín se da cuenta de que el precio que él cobra por los servicios funerarios es, irónicamente, el mismo precio que los inmigrantes pagan por embarcarse en una patera para cruzar el Mediterráneo de forma ilegal arriesgando sus vidas, una cifra que además es prácticamente inalcanzable para los pobres campesinos marroquíes.

La globalización, observa Parvati Nair, “afecta, altera y moviliza a gentes, localidades y culturas de manera diferentes. Con su empuje, que es a la vez político, económico y cultural, salta las fronteras de Europa, penetra en el mundo poscolonial y cambia la vida, las localidades y la historia de los que en el escenario global son los ‘Otros’” (15). El film de Gutiérrez nos acerca a este planteamiento de Nair, al reflejar la situación de desempoderamiento que viven las personas del lugar, junto con la vitalidad y las ambiciones de jóvenes como Said, quien sueña con cruzar la frontera hacia el norte y junto con ella, traspasar la línea divisoria de la pobreza, apuntando hacia los centros globales de riqueza y poder.⁴⁶ Las ropas cumplen una función metonímica pues representan a las

⁴⁶ García Canclini señala que la globalización es un proyecto económico que se inició en la segunda mitad del siglo XX el cual a su vez forma parte de los cambios iniciados por la modernidad y el capitalismo. No obstante, afirma García Canclini, las diferencias cualitativas y cuantitativas en los intercambios entre las naciones producto de la confluencia de cambios económicos, financieros, de comunicación y migratorios distinguen a este proceso de los otros dos: “What is usually called globalization appears as a collection of processes of homogenization and, at the same time, an articulated fragmentation of the world that reorders differences and inequalities without eradicating them. Since globalization does not entail being available to

personas que ya no pueden usar las prendas; es lo que queda de unos seres que han muerto intentando cambiar sus vidas, una imagen visual poderosa que representa afectos, ausencias y pérdidas. Pero también representa la enorme brecha económica que separa a España y Marruecos, como lo observa la propia directora al hablar sobre estas imágenes de la ropa en el film, un hecho que está basado en la historia real que motivó a Gutiérrez a realizar el film: “Eso es lo que me pareció alucinante. A mí nadie me va reconocer por la ropa, pero a ellos sí, porque tienen dos mudas y esto habla de tantas cosas, que tú puedas reconocer a un familiar por sus ropas... para mí lo de la ropa era un elemento fundamental. Para mí era una metáfora de la distancia entre dos sociedades, tan diferentes” (Beceiro y Herrero 72).

De este modo, el viaje de Martín “representa un camino hacia la comprensión, pero, sobre todo, hacia una toma de conciencia que lo lleva a sentirse ‘responsable’ de esos muertos” (Cornejo Parriego *Ciberletras*). Gutiérrez le permite al espectador acercarse y comprender una situación que pudiera resultarle ajena o extraña en un principio al presentarla a través del lente familiar de problemas universales: dificultades financieras, familias separadas, la muerte. Asimismo, el espectador se convierte en testigo de los hechos traumáticos al tomar en cuenta la subjetividad del “Otro” como un punto de partida, no como algo que debe ser ignorado o negado. En este sentido, el film trasciende la mera intención de crear conciencia y nos acerca a compartir el trauma y a participar como

all or that we can enter all places, we cannot understand it without the dramas of interculturality and exclusion, the cruel aggressions and self-defenses of racism, and the disputes blown to worldwide proportions when we establish differences between those whom we choose and those who are our unavoidable neighbors. Globalization without interculturality is a UCO, an unidentified cultural object” (“Globalization: An Unidentified Cultural Object” 24-25).

testigos, según describe Ann Kaplan en su trabajo sobre el impacto que tienen ciertos eventos traumáticos en individuos y culturas: “For in bearing witness, in the sense I intend here, one not only provides a witness where no one was there to witness before, but more than that, one feels responsible for injustice in general. Witnessing involves wanting to change the kind of world where injustice, of whatever kind, is common” (122). Esta nueva perspectiva ética que busca la adhesión del espectador lo invita además a cambiar la tradicional reacción de hostilidad de la sociedad española en una más receptiva.

En *Retorno a Hansala*, el tránsito entre fronteras no constituye el simple paso de un lugar a otro en términos de tiempo y espacio. Más bien, constituye un trayecto complejo a través de fronteras invisibles que conforman experiencias, emociones y sentimientos. En la última escena, el espacio geográfico constituye el marco que refuerza la narrativa de semejanza, diálogo y cercanía del film. En una toma panorámica vemos a Leila y Martín de perfil, ambos posicionados uno frente al otro, al igual que la costa de España y la de Marruecos, con el mediterráneo en el medio. Martín comparte con Leila sus planes para repatriar a los muertos y bajar los precios; le dice que espera contar con ella. La posibilidad de una futura relación entre ambos, sea ésta de carácter económico o romántico, queda en manos de Leila en su ambigua respuesta, “Me lo pensaré”, un mensaje que implica autonomía e igualdad en la interacción. La distancia cultural, emocional y geográfica se acorta: “Se ve África” son las últimas palabras de Leila al final de la película, en este final abierto que ofrece una perspectiva de dos continentes, una imagen que muestra la proximidad de ambos territorios, la frontera como punto de contacto y de intercambio intercultural.

Sin embargo, hay algunos aspectos problemáticos que el film no resuelve del todo. Por una parte, si bien es evidente que el viaje a Hansala ha operado una significativa transformación en Martín con el mensaje implícito de que su experiencia pudiera ser igualmente beneficiosa para España, su plan de encontrar maneras más viables para la repatriación de los muertos no deja de transmitir en el fondo la idea de que su negocio se va a continuar beneficiando de la desgracia de los inmigrantes. También es relevante el análisis que hace Pérez al problematizar el tono melodramático que adquiere la cinta en las escenas finales, cuando Said llega a España después de viajar en patera y se encuentra con Martín. Como observa este crítico, “La toma de conciencia solidaria se tiñe de oportunismo romántico” y, en este sentido, de acuerdo con Pérez, la intención social del film se desdibuja (“Directoras” 154). Es posible que el personaje de Martín en este punto al final de la película luzca más cercano al héroe patriarcal tradicional de las películas de carretera: hombre, blanco, heterosexual que se ofrece para ayudar a quienes lo necesitan (Laderman Cap. 3 “Drifting on Empty”). Sin embargo, a mi modo de ver, se trata de una compensación más bien estética que Gutiérrez le otorga al personaje, ya que los espectadores sabemos de antemano que ni Leila necesita que la ayude (bastante que se lo ha demostrado a lo largo del film), ni tampoco Said necesita que lo rescate (ha conseguido el dinero para pagar el viaje y ha llegado por su cuenta, solo, hasta Algeciras), de modo que aun cuando la actitud paternalista que advierte Pérez pudiera entenderse como contraria a los parámetros de igualdad que el film ha venido presentando, considero que no tiene un verdadero significado político ya que los espectadores hemos sido testigos de los cambios que se han producido en la subjetividad de Martín a lo largo del viaje.

De acuerdo con Corrigan y Duarte, el núcleo de las películas de carretera lo constituyen una serie de preguntas sobre la subjetividad y la identidad: “Road movies tend to highlight and distinguish these questions as especially destabilizing in relation to the past, community, gender and home, frequently as encounters with some Other which in turn becomes an encounter with self” (3). A través de la experiencia que vive Martín, el film desafía a la audiencia a asumir una posición de responsabilidad ante los hechos que se presentan pues la cinta, como observa Pérez, abre un espacio que promueve “[L]a reflexión sobre el peaje humano que se cobra la inmigración norteafricana a Europa” (“Directoras” 156). De este modo, *Retorno a Hansala* se inscribe dentro de la producción cultural que propone una mirada ética y solidaria frente al problema migratorio, proporcionando imágenes que repercuten en el imaginario colectivo, porque, tal como señala Kaplan: “Art that invites us to bear witness to injustice goes beyond moving us to identify with and help a specific individual, and prepares us to take responsibility for preventing future occurrences” (Kaplan 23).

La inmigración es un reto en la sociedad actual, tanto para los países de acogida como para los países de origen; la necesidad de entender y escuchar a los Otros se impone, a fin de encontrar soluciones incluyentes que hagan compatibles los modos de vida de ambas sociedades. *Retorno a Hansala* representa una apuesta por la convivencia, el cosmopolitismo y la hibridez cultural, a la vez que permite al espectador ver y sentir el mundo desde una perspectiva más cercana al evitar la descontextualización del inmigrante desvinculado de su vida y su historia anteriores. Gutiérrez retrata personas con diversas experiencias y trayectorias de desplazamiento, quienes tienen que enfrentar distintos problemas en su nueva vida en España, una sociedad de acogida con fortalezas y

debilidades que debe atender a esta nueva dinámica social con el propósito de lograr una transformación positiva.

Conclusiones

En esta tesis he examinado la representación de la frontera en textos literarios y filmicos que son representativos de la importancia que tiene la noción de frontera como perspectiva de análisis y herramienta metodológica para abordar el estudio de diferentes fenómenos sociales y tendencias culturales, así como para describir e interpretar una serie de ideologías y prácticas excluyentes. La frontera, además, facilita el estudio de las representaciones artísticas y culturales que tienen lugar en zonas de contacto histórico, geográfico, lingüístico y físico. De igual forma, el concepto de frontera, tal como lo plantean los estudios críticos de las feministas chicanas nos permite visualizar el peso que tiene la intersección de distintas categorías sociales en los procesos de formación de la identidad individual, así como también la hibridez que resulta de los encuentros y conflictos interculturales.

Mediante el análisis de géneros narrativos como la autobiografía, el *Bildungsroman* y la película de carretera, que se distinguen por su naturaleza híbrida y fronteriza, al escapar de las delimitaciones genéricas específicas, he examinado el trabajo creativo e intelectual de escritoras y directoras para quienes la frontera es más que una simple referencia temática o argumental. Por el contrario, está presente de manera constante en sus trayectorias personales las cuales reflejan el traspaso de fronteras y límites tanto materiales como simbólicos. Las experiencias de opresión y marginación, el cuestionamiento a los discursos hegemónicos que construyen identidades excluyentes y homogéneas y la crítica a los límites impuestos por las estructuras patriarcales, son temas que sus trabajos tienen en común.

La producción literaria de escritoras marroquíes contemporáneas como El Hachmi, cuyas familias han emigrado a España por diversas razones personales o económicas, nos dan una visión única de lo que Renato Rosaldo ha llamado a las “zonas fronterizas” de la cultura (*Culture* 207). En la periferia de los discursos hegemónicos que definen la producción cultural, explica Rosaldo, existe una incesante y lúdica heteroglosia, un discurso bilingüe o un lenguaje híbrido, un lugar de resistencia creativa a los paradigmas conceptuales dominantes (156). Como hemos visto, es en las zonas fronterizas donde los conceptos académicos sobre normas culturales, lingüísticas o estilísticas se someten a revisión mediante prácticas creativas que activan y visibilizan los procesos de adaptación, apropiación, negociación y cuestionamiento que participan en la construcción de la identidad y el desarrollo de la subjetividad. En este sentido, las narraciones autobiográficas como *Jo també sóc catalana*, nos permiten comprender mejor las perspectivas particulares de los sujetos que son agentes de transformación e hibridación cultural en sus propias narrativas.

La autobiografía de El Hachmi nos muestra la relación que la escritora establece entre sus ‘dos lenguas maternas’ y con ello apunta a resaltar tanto su propia hibridez cultural y lingüística, como a insertar su trabajo dentro de la sociedad en la que vive, frente al rechazo o la indiferencia de muchos conciudadanos. Ciertamente, el uso de una lengua europea por escritores que tienen otra lengua materna es un símbolo de afiliación y pertenencia que compromete a la sociedad de acogida a tomar en cuenta esta literatura transnacional y marginal y a lidiar con discursos que pueden resultar un tanto incómodos. Por otro lado, el plurilingüismo que caracteriza a El Hachmi, contribuye a la desterritorialización de la escritura (Deleuze y Guattari) y a convertirla en escritura

nómada. En relación con la multiplicidad lingüística que se refleja en la escritura, Rosi Braidotti señala que “cada texto es como un campamento: deja huella de los lugares en los que he estado, en el paisaje cambiante de mi singularidad” (49). Braidotti concibe la escritura de quienes se mantienen en un espacio híbrido como una forma de expresar la ‘subjetividad nómada’, un punto que queda para posterior profundización en otros proyectos destinados a estudiar interconexiones mucho más amplias con escritoras de otras geografías que, al igual que El Hachmi, defienden una subjetividad cambiante y cuyos discursos desestabilizan los límites fronterizos de las literaturas nacionales y la pertenencia territorial para abogar por un territorio cultural múltiple.

En su autobiografía, El Hachmi manipula y juega con la forma y el contenido ya que no proporciona una ordenación cronológica y ordenada de sus recuerdos y experiencias sino más bien un (re)cuento de tales vivencias desde una perspectiva crítica que además muestra la exploración que lleva a cabo en el proceso de definir su propia subjetividad. Al mismo tiempo, el itinerario narrativo en *Jo també sóc catalana* articula un discurso que apunta a la escritura como medio de emancipación, reivindicación y denuncia. El Hachmi escribe para cuestionar las visiones reduccionistas y monolíticas acerca de la identidad, demostrando a los lectores que dichas construcciones no se corresponden con la realidad y, con esto, aspira a desactivar la noción de ‘otredad’ asociada al inmigrante. La propuesta de El Hachmi concibe la frontera como un espacio que une las dos áreas que se supone debe dividir, una característica que también adopta en el interior de sí misma reconociendo ser titular de una “identitat fronterera”.

Leer los textos de Cisneros y El Hachmi en el contexto del *Bildungsroman* muestra el potencial de este género para adaptarse a distintas tradiciones literarias y para interactuar

con otras formas narrativas, “the interpenetration and intertwining of forms that results in the deconstruction of boundaries”, lo que le confiere flexibilidad y lo renueva (Bolaki 14). En este sentido, las novelas de Cisneros y El Hachmi constituyen reescrituras del modelo genérico pues presentan narrativas que subvierten la modalidad normativa del *Bildungsroman*. Estos textos constituyen formas autobiográficas híbridas marcadas por constantes cruces textuales, tanto en la forma como en el contenido, cuyas voces y experiencias alternativas describen situaciones de marginalidad, silencio obligado y movilidad restringida, al mismo tiempo que cuestionan la asimilación e integración armónica del individuo en el orden social, un cierre conciliatorio que este género tiende a favorecer. Por el contrario, tanto en *La casa en Mango Street* como en *El último patriarca*, la estructura circular de la narración contradice la idea de una trayectoria progresiva de las protagonistas hacia la total asimilación e integración en la sociedad dominante.

Las novelas de Cisneros y El Hachmi, muestran la formación de la identidad a partir de una diversidad de posicionamientos y como un proceso contextual inestable, performativo y multidimensional en el que influyen diversas prácticas, normas y relaciones de poder, fronteras que las protagonistas tienen que enfrentar a medida que van revelando el entramado de discursos culturales que intentan moldear el desarrollo de la subjetividad femenina en su trayectoria hacia la emancipación, dentro de un entorno patriarcal que obstaculiza o prohíbe tal posibilidad. Cabe aclarar que, si bien estas narrativas de formación constituyen ‘contradiscursos’ al problematizar la identidad y la subjetividad, sin embargo, continúan estando articuladas mediante elementos propios del *Bildungsroman*: 1) la representación del proceso de adquisición gradual de un conocimiento de sí mismas; 2) los cambios que tienen lugar en las protagonistas adquieren significado argumental y, 3) el

entorno social es el lugar donde ocurren las experiencias. No obstante, más que centrarse en el relato de formación de las protagonistas, las novelas de Cisneros y El Hachmi narran el proceso de mediación y negociación entre diferentes discursos, en el espacio intermedio donde ocurren las experiencias intersubjetivas. La narrativa de ambas novelas lleva a cabo una ‘doble crítica’, en oposición a las estructuras de subordinación sociales y culturales de la comunidad étnica y también de la sociedad dominante, rompiendo el silencio para cuestionar normas patriarcales y estereotipos culturales.

Se han publicado varios estudios que exploran el *Bildungsroman* en relación con una sola tradición étnica, pero son escasas las perspectivas comparativas entre narrativas de formación de autoras que pertenezcan a distintas comunidades étnicas; en este sentido, el análisis comparativo transnacional e interétnico de este trabajo contribuye a establecer similitudes y diferencias en las características temáticas, formales e ideológicas con respecto a la utilización de este género en nuevos contextos. Aun cuando estas escritoras pertenecen a generaciones y contextos geográficos diferentes, ambas persiguen proyectos similares en lo que respecta a la deconstrucción de la ideología patriarcal en sus respectivas comunidades. Asimismo, logran conectar a través de sus discursos las cambiantes geografías de los espacios, de la vida cotidiana y del poder, al cuestionar una serie de prácticas sociales que construyen demarcaciones excluyentes. En las dos novelas vemos que las experiencias de otras mujeres de las comunidades a las que pertenecen las protagonistas tienen un rol fundamental en el proceso de maduración, así como también ambas buscarán visibilizar y dar voz a sus comunidades originales a través de la literatura.

Aun cuando Esperanza expresa su deseo de dejar Mango Street, esto sin embargo no significa que la protagonista rechace su etnicidad. De hecho, la rebeldía de Esperanza y

su creciente conciencia feminista tiene sus equivalentes comunales que transmiten un sentido de cercanía, buscando transformar las dimensiones patriarcales de la cultura chicana desde dentro. Lo mismo ocurre con la novela de El Hachmi, la cual explora una idea de identidad que, siguiendo el ejemplo teórico del feminismo de las escritoras chicanas, entiende la subjetividad como una construcción constituida por diversas pertenencias que pueden ser activadas en diferentes escenarios. Si bien la protagonista rompe de manera radical con el patriarcado en su familia, no es menos cierto que también subvierte la construcción estereotipada de la mujer musulmana como grupo homogéneo y desvalido. La narrativa presenta diferentes historias, formas de cruzar fronteras y construir puentes mediante afiliaciones con otras literaturas para encontrar posibles alianzas y colaboraciones vinculadas a las luchas feministas más allá de las fronteras divisorias (Mohanty 46). De hecho, ambas escritoras nos muestran que no todos los esfuerzos feministas se llevan a cabo en el marco de movimientos organizados sino que también ocurren a nivel particular, en las luchas cotidianas.

Como hemos visto, en estas novelas no es posible cartografiar una ruta progresiva hacia un final armónico sino más bien un proceso como el que describe Fraiman, “not as a single path to a clear destination but as the endless negotiation of crossroads” (95). En ambas novelas, la escritura, viene a ser un ejercicio que no solo ayuda a las protagonistas en su recorrido de autodescubrimiento y formación sino que también conforma su subjetividad. En *Borderlands/La Frontera*, Anzaldúa experimenta una práctica de escritura que, como la subjetividad de la propia autora, se desarrolla de manera híbrida, es decir, mezclando consideraciones autobiográficas, reflexiones ensayísticas y piezas poéticas, todo ello atravesado por la lengua fronteriza en la que vive Anzaldúa. Cuando se leen

juntas, las obras de cada una de las escritoras que analizo evidencian el mismo tipo de estrategia de escritura. A través de sus obras, las autoras logran crear un nuevo discurso, como señala Lourdes Torres: “to incorporate the often contradictory aspects of their gender, ethnicity, class, sexuality, and feminist politics (275). La importancia del proyecto recae en el rechazo de las autoras de aceptar una posición única; más bien, se esfuerzan por reconocer las contradicciones en sus vidas y transformar la diferencia en una fuente de poder.

En la búsqueda de imágenes que capturen sus realidades culturales y lingüísticas, ambas escritoras indagan en su pasado cultural para entender su propia identidad híbrida. En este sentido, las narraciones son críticas para los proyectos feministas, porque proporcionan a las activistas y teóricas feministas perspectivas esenciales para construir un mejor futuro a largo plazo. Las novelas de Cisneros y El Hachmi constituyen textos híbridos y polifónicos que posibilitan múltiples lecturas que a su vez complementan y enriquecen su dimensión literaria. El hecho de que estos textos planteen una serie de inquietudes que incomodan a las escritoras, hasta el punto de que tratan de desentrañarlas a través de su escritura, activa una problemática que para algunas personas puede pasar desapercibida pero que conforma el tejido de muchas sociedades hoy en día. Ciertamente, al hablar de fronteras o límites no se trata solo de estudiar las demarcaciones o discursos que las mujeres pueden acatar, transgredir o subvertir sino que también es posible reflejar la necesidad que las mujeres tienen de demarcar los límites en torno a sus propias preocupaciones.

Por último, las películas de carretera que he estudiado en este trabajo muestran que el cine contemporáneo reconfigura y adapta sus dinámicas estéticas y narrativas para hacer

partícipes a distintas comunidades y personajes diversos. En este sentido, las representaciones cinematográficas se están alejando cada vez más de los valores y la temática eurocéntricos y acercándose en cambio a lugares y espacios periféricos más acordes con las realidades culturales y étnicas contemporáneas. Sin duda, los movimientos migratorios, los nuevos alcances tecnológicos y la globalización, han abierto las puertas para explorar nuevas realidades multiculturales y multiétnicas, promoviendo preguntas y debates sobre las múltiples líneas de diferencia y desigualdad, especialmente en relación a los encuentros con el ‘Otro’, bien sea en términos de género sexual, etnicidad, clase social, o afiliación religiosa.

Por su propia naturaleza genérica híbrida y fluida que escapa a la rigidez de los géneros, la película de carretera es una de las formas cinematográficas que más se prestan para representar la condición fronteriza, al destacar la representación de fronteras geográficas tangibles así como también los cruces fronterizos simbólicos en los que los personajes viven la experiencia del encuentro intercultural. En las películas de carretera, el recorrido que realizan los personajes abarca muchas posibilidades porque no solamente implica un viaje a través de un entorno geográfico nacional o transnacional sino que también involucra un viaje interior, una experiencia de reflexión y desarrollo personal que acerca la narrativa de la película de carretera al género del *Bildungsroman*, como observa Verena Berger. De acuerdo con Berger, la película de carretera constituye una versión audiovisual de la tradición literaria del *Bildungsroman*, pues recurre a la metáfora del viaje para narrar el proceso de formación (“Going” 168), un punto que también queda abierto para posibles estudios. Ciertamente, el viaje es una ocasión para retratar y visibilizar una serie de eventos que están ocurriendo en el entorno, los cuales a su vez permiten seguir la

evolución de las protagonistas a lo largo del trayecto, quienes se convierten en testigos y cronistas de circunstancias y realidades en un momento histórico determinado.

En este sentido, las películas de carretera de Novaro y Gutiérrez reflexionan sobre el viaje transgresor de personajes marginales. La transgresión está tanto en la ruta inversa que siguen las protagonistas, quienes se apartan de las direcciones predeterminadas, como en la crítica social y cultural que ambos filmes llevan a cabo. El hecho mismo de resaltar el desplazamiento geográfico y la movilidad de los personajes tiene implícito un elemento subversivo como lo es el traspaso de límites. Las películas de Novaro y Gutiérrez reflejan la intención de las protagonistas de trascender fronteras, algo que logran siguiendo caminos accidentados y tortuosos. Estas dificultades en la ruta son a la vez una metáfora de los obstáculos que han tenido que enfrentar las mujeres en su acceso a la movilidad, ya que en ambas películas, los personajes femeninos cuestionan y subvierten la imposición de estereotipos culturales y rechazan los roles convencionales de la mujer en sus respectivas sociedades.

Al mismo tiempo, a través de imágenes cinematográficas de gran riqueza visual, las películas de Novaro y Gutiérrez intentan transmitir los diferentes matices de las variadas geografías que recorren las viajeras; de este modo, contribuyen a involucrar a la audiencia en la realidad que proponen, al destacar preocupaciones específicas que favorecen una reflexión crítica. En el caso de Novaro, visibilizar las regiones del interior de México, en particular la zona indígena Maya, tradicionalmente excluida de los discursos que definen la mexicanidad. Por su parte, Gutiérrez reflexiona sobre el tema de la inmigración en España y explora las causas que llevan a las personas a arriesgar su vida en un viaje en patera a través del Estrecho. Para Gutiérrez, es necesario aprender a tomar en cuenta la

subjetividad del “Otro” en lugar de ignorarla o negarla; se trata de vernos reflejados en la otredad del inmigrante.

Ciertamente, el cine es un medio de producción artística y cultural y, como tal, forma parte de los discursos que generan y difunden significados dentro de un contexto social, pero también es un ámbito del cual pueden surgir discursos alternativos. Las películas de carretera de Novaro y Gutiérrez cuestionan discursos nacionalistas, nociones sobre identidades homogéneas y fronteras estáticas. Estas directoras nos hacen partícipes de una reflexión que se refleja en su producción cinematográfica: la identidad se define y redefine en interacción con otras sociedades, en una relación de complementariedad, suprimiendo las retóricas excluyentes y esencialistas.

Obras citadas

- Abrighach, Mohamed. *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual. Ética, estética e interculturalismo*. Ormes, 2006.
- Alarcón, Norma. "Conjugating Subjects: The Heteroglossia of Essence and Resistance". *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistics Borderlands*, editado por Alfred Arteaga. Duke UP, 1994, pág. 125-138.
- . "Anzaldúa's *Frontera*: Inscribing Gynetics". *Decolonial Voices: Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century*, editado por Arturo Aldama y Naomi Quiñones. Indiana UP, 2002, pág. 113-126.
- . "Chicana Feminism: In the tracks of 'The' Native Woman". *Between Woman and Nation: Nationalisms, Transnational Feminism, and the State*, editado por Caren Kaplan, Norma Alarcón y Mino Moallem, Duke UP, 1999, pág. 63-71.
- . "The Theoretical Subject(s) of *This Bridge Called My Back* and Anglo-American Feminism". *Chicano Criticism: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*, editado por Héctor Calderón y José David Saldívar, Duke UP, 1991, pág. 28-39.
- Alarcón, Norma et. al. "Introduction: Between Woman and Nation". *Between Woman and Nation: Nationalisms, Transnational Feminism, and the State*, editado por Caren Kaplan, Norma Alarcón y Mino Moallem, Duke UP, 1999, pág. 1-16.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007. Digitalia E-Books.
- Alcoff, Linda y Laura Gray. "Survivor Discourse: Transgression or Recuperation?". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 18, núm. 2, 1993, pág. 260-290.
- Aldama, Frederick Luis. *Mex-Ciné: Mexican Filmmaking, Production, and Consumption in the Twenty-first Century*. U of Michigan P, 2013. JSTOR, DOI: 10.3998/mpub.4344102.
- Altink Henrice y Weedom Chris. "Introduction". *Gendering Border Studies*, editado por Jane Aaron, Henrice Altink y Chris Weedom, U of Wales P, 2010, pág. 1-15.
- Alvaray, Luisela. "National, Regional, and Global: New Waves of Latin American Cinema". *Cinema Journal*, vol. 47, núm. 3, primavera 2008, pág. 48-65. JSTOR <https://www.jstor.org/stable/30136116>.

- Álvarez Méndez, Natalia. *Palabras desencadenadas: Aproximación a la teoría literaria postcolonial y a la escritura hispano-negroafricana*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- Andrés-Suárez, Irene, et al., editores. *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Verbum, 2002.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. Aun Lute Books, 1987.
- . "Now let's us swift...the path to conocimiento...inner work, public acts". *This bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation*, editado por Gloria Anzaldúa y Analouise Keating, Routledge, 2002, pág. 540-578.
- Anzaldúa, Gloria y Cherríe Moraga. "Introduction". *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, editado por Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa, Women of Color Press, 1983, pág. xxiii-xxvi.
- Aparicio, Francis R. "On Sub-Versive Signifiers: U. S. Latina/o Writers Tropicalize English". *American Literature*, vol. 66, núm. 4, diciembre 1994, pág. 795-801.
- Archer, Neil. *The Road Movie: In Search of Meaning*. Columbia UP, 2016. *JSTOR*, <https://www-jstor-org.ezproxy.fiu.edu/stable/10.7312/arch17647>.
- Arredondo, Isabel. *Palabra de mujer: historia oral de las directoras de cine mexicanas: 1988- 1994*. Iberoamericana, 2001.
- . "Nación y género en el cine feminista mexicano de finales de los 80". *Nationbuilding en el cine mexicano: desde la Época de Oro al presente*, editado por Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr, Iberoamericana, 2015, pág. 171-183.
- Arteaga, Alfred. "An Other Tongue". *An Other Tongue*, editado por Alfred Arteaga, Duke UP, 1994, pág. 9-33.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*, traducción por Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Balibar, Etienne. "Is There a Neo-Racism?" *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, editado por E. Balibar e I. Wallerstein, Verso, 1991, pág. 17-28.
- Ballesteros, Isolina. "Female Transnational Migrations and Diasporas in European Immigration Cinema". *Exile Through a Gendered Lens: Women's Displacement in Recent European History, Literature, and Cinema*, editado por Gesa Zinn y Maureen Tobin Stanley. Palgrave MacMillan, 2012, pág. 143-168.

- . "Embracing the other: the feminization of Spanish 'immigration cinema'". *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 2, núm. 1, 2005, pág. 3-14.
- Bauer, Janeth. "Accented Margins: Gendering the Borders of Diaspora". *Gendering Border Studies*, editado por Jane Aaron, Henrice Altink y Chris Weedon, U of Wales P, 2010.
- Beceiro, Sagrario y Begoña Herrera. "En la frontera. Entrevista a Chus Gutiérrez". *Cuadernos Tecmerín*, núm. 15, 2019. www.tecmerin.es.
- Bennett, Judith M. *History Matters: Patriarchy and the Challenge of Feminism*. U of Pennsylvania P, 2006.
- Berger, Verena. "'Going Home': Mobility and Return Journeys in French and Spanish Road Movies". *Transnational Cinemas*, vol. 7, núm. 2, 2016, pág. 168-182.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
- . "The Third Space: Interview with Homi Bhabha", entrevista por Jonathan Rutherford. *Identity: Community, Culture, Difference*, editado por Jonathan Rutherford, Lawrence & Wishart, 1990, pág. 207-221.
- Battistel, Claudia. "El 'Otro' en nosotros: Inversión de roles en *Retorno a Hansala* de Chus Gutiérrez". *Hispanic Journal*, vol. 40, núm 1, primavera 2019, pág. 33-48.
- Bolaki, Stella. *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women's Fiction*. Rodopi, 2011.
- Blanco-Cano Rosana. "Cuerpos míticos y políticos en descontrol: La gran familia mexicana en el cine del nuevo milenio". El cine hispanoamericano. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 13, julio 2005, s/p. <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v13.html>.
- Blasini, Gilberto. "'Recorriendo las Américas': Cars, Roads, and Latin American Cinema. *The Latin American Road Movie*, editado por Jorge Pérez y Verónica Garibotto. McMillan Palgrave, 2016, 97-120.
- Braendlin, Bonnie Hoover. "Bildung in Ethnic Women Writers". *The Denver Quarterly*, vol. 17, núm. 4, 1983, pág. 75-87.
- Braidotti, Rosi. *Transposiciones: Sobre la ética nómada*, traducción por Alcira Bixio. Gedisa, 2009.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and film*. Verso, 2002.

- Calderón, Héctor y José David Saldívar. "Introduction". *Chicano Criticism: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*, editado por Héctor Calerón y José David Saldívar Duke U P, 1991, pág. 1-7.
- Camí-Vela, María. *Mujeres detrás de la cámara: entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Ocho y Medio, 2005. Digitalia E-Books.
- Campoy-Cubillo, Adolfo. *Memories of the Maghreb: Transnational identities in Spanish Cultural Production*. Palgrave MacMillan, 2012.
- Cardús i Ros, Salvador. "La memoria de la inmigración en el nacionalismo catalán". *Revista Internacional de Estudios Ibéricos*, vol. 18, núm. 1, 2005, pág. 37- 43.
- Castillo, Debra. *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Cornell UP, 1992.
- Castillo, Debra y Kavita Panjabi. "Introduction". *Cartographies of Affect: Across Borders in South Asia and the Americas*. Worldview Publications, 2011, pág. 1-49.
- Castro-Ricalde, Maricruz. "El Feminismo y el cine realizado por mujeres en México". *Razón y Palabra*, No. 46, agosto-septiembre, 2005, s/p.
- Celaya-Carrillo, Beatriz. "Pánicos racistas: reflexiones sobre la inmigración en Cataluña y España a partir de un texto de Najat El Hachmi". *MLN*, vol. 126, núm. 2, marzo 2011, pág. 344-365.
- Cisneros, Sandra. *A House of My Own*. A.A. Knopf, 2015.
- . "Do You Know Me? I wrote *The House on Mango Street*", *The Americas Review*, vol. 15, primavera 1987, pág.77-79.
- . "From a Writer's Notebook. Ghosts and Voices: Writing from Obsession" *The Americas Review* 15, primavera 1987, pág. 71-72.
- . "Introduction". *The House on Mango Street*. A.A. Knopf, 1994, pág. xi-xii.
- . *La casa en Mango Street*. Trad. Elena Poniatowska. Penguin Random House. Edición 25 Aniversario, 2009.
- . *The House on Mango Street*. Vintage Books, 1991.
- Cohan Steven y Ina Rae Hark. "Introduction". *The Road Movie Book*, editado por Steven Cohan y Ina Rae Hark. Routledge, 1997, pág. 1-14.

- Colaizzi, Giulia. *La pasión del significante*. Biblioteca Nueva, 2007. Digitalia E-Books.
- Connell, Raewyn W. *Gender and power: society, the person, and sexual politics*. Stanford U P, 1987.
- Cook, Bernie. “‘Something’s Crossed Over in Me’. New Ways of Seeing *Thelma & Louise*”. En *Thelma & Louise Live! The Cultural Afterlife of an American Film*, editado por Bernie Cook. U of Texas P, 2007, pág. 7-42.
- Corbalan, Ana. “Searching for Justice in *Return to Hansala* by Chus Gutiérrez: Cultural Encounters between Africa and Europe”. *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts: Crossing the Borders*, editado por Ana Corbalan, Ashgate, 2015, pág. 99-114.
- Cornejo Parriego, Rosalía. “Bodas, viajes y fantasmas: negociaciones y transiciones en *El próximo Oriente y Retorno a Hansala*”. *Ciberletras, Revista de crítica literaria y cultura*, núm. 30, julio 2013, s/p.
- . *Memoria colonial e inmigración: La negritud en la España Posfranquista*. Bellaterra, 2007.
- Cornejo Polar, Antonio. “Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, núm. 200, julio-septiembre 2002, pág. 867-870.
- Corrigan, Timothy y José Duarte. “Introduction”. *The Global Road Movie. Alternative Journeys Around The World*. The U of Chicago P, 2018, pág. 1-11.
- Crameri, Kathryn. “Hybridity and Catalonia’s Linguistic Borders: The case of Najat El Hachmi”. *Hybrid Identities*, editado por Flocel Sabaté. Peter Lang, pág. 271-296.
- . *Goodbye Spain? The Question of Independence for Catalonia*. Sussex AP, 2015.
- . “Searching for Orgasms in the Dictionary: Language, Literature and Emotion in *L’últim patriarca* by Najat El Hachmi”. *Hispanic Research Journal*, vol. 18, núm. 6, 2017, pág. 507-519.
- Dalleo, Raphael. “How Cristina Garcia Lost Her Accent, and Other Latina Conversations”. *Latino Studies*, vol. 3, núm.1, 2005, pág. 3-18.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Indiana UP, 1987.
- Deleuze, Giles y Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*, traducido por Dana Polan. U of Minnesota P, 1986.

- Di Francesco, María. “Moroccan Masculinities in the Spaces of Najat El Hachmi’s *El último patriarca*”. *The Dynamics of Masculinity in Contemporary Spanish Culture*, editado por Lorraine Ryan y Ana Corbalan, Taylor & Francis Group, 2017, pág. 171-186.
- El Hachmi, Najat. “Carta d’un immigrant.” Inauguració del Congrés Mundial dels Moviments Humans i Immigració, organitzat per l’Institut Europeu de la Mediterrània. 2004. <http://canbades.blogspot.com/2006/10/carta-dun-immigrant.html>.
- . *Jo també sóc catalana*. Columna, 2004.
- . *El último patriarca*, traducción por Rosa María Pratts. 2008.
- . *L’últim patriarca*. Planeta, 2008.
- . *Siempre han hablado por nosotras: Feminismo e identidad. Un manifiesto valiente y necesario*, traducción por Ana Ciurans, Destino, 2019, Kindle Edition.
- . “El inherente espacio intercultural de la creación literaria”. *Quaderns de la Mediterrània*, vol. 17, 2012, pág. 155-158.
- . “Writing from the Borderlands”. Charla dictada en The Australian National University el 7 de julio 2010. https://www.youtube.com/watch?v=gPT_o27R2sk.
- . “Entrevista a Najat El Hachmi”. Realizada por Cristina Puig, *Gent de Paraula*, RTV Catalunya, 07 de Abril 2011. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/gent-de-paraula/gent-paraula-najat-hachmi/1068292/>.
- . “Entrevista a Najat El Hachmi”. Realizada por Ángel Sánchez Máiquez. *Aljamía: Revista de la Consejería de Educación en Marruecos*, núm. 22, diciembre 2011, pág. 115-118.
- . “Najat El Hachmi, otra voz sobre Europa, Cataluña, el islam, la inmigración”. Entrevista realizada por Anna María Iglesia. *Gent de Paraula*, RTV Catalunya, 20 de noviembre 2015, <https://elasombrario.com/najat-el-hachmi-otra-voz-sobre-europa-cataluna-el-islam-la-inmigracion/>.
- . “La pornografía étnica también nos hace daño”. Entrevista realizada por Nuria Navarro, 8 de agosto 2007. <https://www.yumpu.com/es/document/read/14304163/entrevista-najat-el-hachmi-escritora-nuria-navarro>. Consultada 10 agosto 2019.
- . “An Interview with Najat El Hachmi”. Entrevista realizada por Jessie Chaffee, traducida por Txell Torrent. *WWB Daily*, 30 de marzo 2016,

<https://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/an-interview-with-najat-el-hachmi>. Consultada 17 de noviembre 2019.

- Epps, Brad. "Solitud a la ciutat: Víctor Català i Mercè Rodoreda". *Acte d'Inauguració dels Estudis Catalans a l'Exterior Curs 2012-2013*, Institut Ramon Llull, 2012, pág. 7-23.
- Everly, Kathryn. "Rethinking the Home and Rejecting the Past: A Feminist Reading of Najat El Hachmi's *L'últim patriarca*". *Àmbitos Feministas*, vol 4, otoño 2014, pág. 45-58.
- Eysturoy, Annie O. *Daughters of Self-Creation: The Contemporary Chicana Novel*. U of New Mexico P, 1996.
- Fagan, Allison E. *From the Edge: Chicana/o Border Literature and the Politics of Print*. Rutgers UP, 2016.
- Fernández Parrilla, Gonzalo. "De indígena a catalana: representaciones textuales entre lo colonial y lo poscolonial". *La alteridad imaginada: El pánico moral y la construcción de lo musulmán en España y Francia*, editado por Ángeles Ramírez, Bellaterra, 2014, pág. 257-283.
- . "Disoriented Postcolonialities: With Edward Said in (the Labyrinth of) Al-Andalus". *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, vol. 20, núm. 2, 2018, 229-242.
- Flessler, Daniela. *The Return of the Moor. Spanish responses to Contemporary Moroccan Immigration*. Purdue UP, 2008.
- Folkart, Jessica. *Liminal Fiction at the Edge of the Millennium: The ends of Spanish Identity*. Bucknell UP, 2014.
- . "Scoring the National Hym(en): Sexuality, Immigration, and Identity in Najat El Hachmi's *L'últim patriarca*". *Hispanic Review*, vol. 81, núm. 3, 2013, pág. 353-73.
- Foster, David William. María Novaro: Feminist Filmmaking as Public Voice. *Mexican Public Intellectuals*, editado por Debra Castillo y Stuart A. Day, Palgrave McMillan, 2014, pág. 181-195.
- Fraiman, Susan. *Unbecoming women: British Women Writers and the Novel of Development*. Columbia UP, 1993.
- Fregoso, Rosa Linda. "Re-Imagining Chicana Urban Identities in the Public Sphere, Cool Chuca Style." *Between Woman and Nation: Nationalisms, Transnational*

- Feminism, and the State*, editado por Caren Kaplan, Norma Alarcón, and Mino Moallem, Duke UP. 1999, pág. 72-91.
- . *meXicana Encounters: The Making of Social Identities on the Borderlands*. U of California P, 2003.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Paidós, 2000.
- . “Globalization: An Unidentified Cultural Object”. *Imagined Globalization*, traducción por George Yúdice, Duke U.P, 2014, pág. 20-42.
- González, Bernardo. “The Dangerous Liaisons of Spain and Africa: Hybridity and Immigration in Contemporary Spanish Cinema”. *Diasporic identities within Afro-Hispanic and African Context*, editado por Yaw Agawu-Kakraba y Komla Aggor, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pág. 95-112.
- González-Berry, Erlinda y Diana Tey Rebolledo. “Growing Up Chicano: Tomás Rivera and Sandra Cisneros”. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*, editado por Julián Olivares. Arte Público Press, 1985, pág.109-119.
- Hall, Stuart. “La cuestión de la identidad cultural”. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Víctor Vich y Catherine E. Walsh, Envió Editores, 2010, pág. 363-404.
- . “Cultural Identity and Diaspora”. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, editado por Patrick Williams y Laura Crishman, Longman, 1994, pág. 227-237.
- . “¿Quién necesita identidad?” *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Stuart Hall y Paul du Gay, Amorrortu Editores, 1996, págs. 13-39.
- Haraway, Donna. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”. *Feminist Studies*, vol. 14, núm. 3, otoño 1988, pág. 575-599.
- Hartsock, Nancy. “Postmodernism and Political Change: Issues for Feminist Theory”. *Cultural Critique*, núm. 14, invierno 1989-1990, pág. 15-33.
- Herrera, Olga. “Finding Mexican Chicago on Mango Street: A Transnational Production of Space and Place in Sandra Cisneros’s *The House on Mango Street* and *Caramelo*”. *Bridges, Borders, and Breaks: History, Narrative, and Nation in Twenty-First-Century Chicana/o Literary Criticism*. U of Pittsburgh P., 2016, pág. 103-120. *JSTOR*, DOI: 10.2307/j.ctv75d911.

- Hirsh, Marianne. "The Novel of Formation as Genre: Between *Great Expectations* and *Lost Illusions*". *Genre*, 1979, vol. 12, núm. 3, pág. 293-311.
- Holgado Fernández, Isabel y Hend Razgalla. "La mujer beréber o el vacío de la identidad femenina." *Africa Internacional*, vol. 19, s/p. <http://www.eurosur.org/ai/19/afr1916.htm>. Consultado 20 de marzo de 2020.
- Hurtado, Aída. "Multiple Subjectivities: Chicana and Cultural Citizenship". *Women and Citizenship*, editado por M. Friedman, Oxford UP, 2005, pág. 111-129.
- . "Sitios y Lenguas: Chicanas Theorize Feminisms". *Border Crossings: Multicultural and Postcolonial Feminist Challenges to Philosophy*, número especial de *Hypatia*, vol. 13, núm. 2, parte 1, primavera, 1998, pág. 134-161.
- Iglesias, Norma. "Trascendiendo límites: La frontera México-Estados Unidos en el cine". *FIAR: Forum for Inter-American Research*, vol. 3, núm. 2, 2010, s/p. <http://interamerica.de/current-issue/iglesias-prieto/>.
- Jablonska, Alexandra. "Identidades en redefinición: Los procesos interculturales en el cine mexicano contemporáneo". *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. XIII, núm. 26, diciembre 2007, pág. 47-76.
- Jerez, Montse. Rodaje de *Retorno a Hansala* de Chus Gutiérrez. Reportaje para *Cinexpres, You Tube*, 10 marzo 2008, https://www.youtube.com/watch?v=1KZrvfe1_iY. Consultado 3 de junio de 2020.
- Joan-Rodríguez, Meritxell. *Writing the In-Between: Transmediterranean Identity Constructions in the Works of Najat El Hachmi and Dalila Kerchouche*. Universitat de Barcelona, Creative Commons, 2019, Tesis Doctoral.
- Johnson, Allan G. *The Gender Knot: Unravelling Our Patriarchal Legacy*. Temple UP, 1997.
- Johnson, David E. y Scott Michaelsen. "Border Secrets: An Introduction". *Border Theory: The Limits of Cultural Politics*, editado por Scott Michaelsen y David E. Johnson, U of Minnesota P, 1997, pág. 1-38. *JSTOR*, <https://www-jstor-org.ezproxy.fiu.edu/stable/10.5749/j.ctttx6s?s>.
- Kaplan, Ann. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. Rutgers UP, 2005.
- Kaplan, Caren. "Resisting Autobiography: Out-Law Genres and Transnational Feminist Subjects". *Decolonizing the Subject*, editado por Sidonie Smith y Julia Watson. U of Minnesota P, 1992, pág. 115-138.

- Karafilis, María. "Crossing the Borders of Genre: Revisions of the *Bildungsroman* in Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* and Jamaica Kincaid's *Annie John*". *Critical Insights: The House on Mango Street*, editado por María Herrera-Sobek, Salem Press, 2011, s/p.
- Keating, AnaLouise. "Appendix 1. Glossary". *The Gloria Anzaldúa Reader*, editado por AnaLouise Keating, Duke UP, 2009, pág. 319-324. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/fiu/detail.action?docID=1170656>.
- Khatibi, Abdelkebir. "Maghreb plural" En *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, compilado por Walter D. Mignolo, Ediciones del Signo, 2001, pág. 71-92.
- Klahn, Norma. "Literary (Re) Mappings: Autobiographical (Dis) Placements by Chicana Writers". *Chicana Feminism: A Critical Reader*, editado por Gabriela Arredondo et. al. Duke U P, 2003, pág. 114-145.
- Kunz, Marco. "La inmigración en la literatura española contemporánea: un panorama crítico". *La inmigración en la literatura española contemporánea*, editado por Irene Andrés-Suárez et. al., 2002, pág. 109-136.
- Kushigian, Julia A. *Reconstructing Childhood: Strategies of reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman*. Bucknell UP, 2010.
- Laderman, David. *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. U of Texas P., 2002, Kindle edition.
- Lazzaro-Weiss, Carol. "Bildungsroman: Calling It into Question". *NWSA Journal*, vol. 2, núm. 1, invierno 1990, pág. 16-34. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/4315991>.
- Lie, Nadia. "Revisiting Modernity through the Latin American Road Movie". *The Latin American Road Movie*, editado por Jorge Pérez y Verónica Garibotto. McMillan Palgrave, 2016, pág. 31-52. <http://dx.doi.org/10.1080/13260219.2016.1200261>.
- Lindhart, Tabea A. "At Europe's End: Geographies of Mediterranean Crossings". *Journal of Iberian and Latin American Research*, 2016, vol. 22, núm. 1, pág. 1-14.
- Lindsay, Claire. "Mobility and Modernity in María Novaro's *Sin dejar huella*". *Framework*, vol. 49, núm. 2, otoño 2008, pág. 86-105.
- Lionnet, Françoise. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. Cornell UP, 1989.

- Lionnet, Françoise. “‘Logiques métisses’: Cultural Appropriation and Postcolonial Representations”. *Postcolonial Subject: Francophone Women Writers*, editado por Mary Jean Green et. al., U of Minnesota P., 1996, pág. 321-343. *JSTOR*, <https://www-jstor-org.ezproxy.fiu.edu/stable/10.5749/j.cttttj6m>.
- Lugo, Alejandro. “Reflections on Border Theory, Culture, and the Nation.” *Border Theory: The Limits of Cultural Politics*, editado por Scott Michaelsen y David Johnson. U of Minnesota P, 1997, pág.43-67. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttsx6s.5>.
- . “Theorizing Border Inspections”. *Cultural Dynamics*, vol. 12, núm. 3, 2000, pág. 353-373.
- Madsen, Deborah L. *Beyond the Borders: American Literature and Post-Colonial Theory*. Pluto Press, 2003. *JSTOR*, DOI: 10.2307/j.ctt183q5jn.
- Marotta, Vince. “The hybrid self and the ambivalence of boundaries”, *Social Identities*, vol. 14, núm. 3, 2008, pág. 295-312.
- Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke UP, 2000. *JSTOR*, DOI: 10.2307/j.ctv1198x4c.
- Martín Márquez, Susan. *Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*. Yale UP, 2008.
- . “El placer. Isabel Coixet y la teoría filmica: De la mirada a lo ‘haptico’”. *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*, coordinado por Bárbara Zecchi, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pág. 45-58.
- . *Feminist Discourse in Spanish Cinema. Sight Unseen*. Oxford U P, 1999.
- Martín-Rodríguez, Manuel M. “Aztlán y Al-Ándalus: La idea del retorno en dos literaturas migrantes”. *La Palabra y el Hombre*, vol. 120, 2001, pág. 29-38.
- . *Life in Search of Readers: Reading (in) Chicano/a Literature*. U of New Mexico P, 2003.
- . “Reading, from *Don Quijote de La Mancha* to *The House on Mango Street*: Chicano/a Literature, Mimesis, and the Reader”. *Spanish Perspectives on Chicano Literature: Literary and Cultural Essays*, editado por Jesús Rosales y Vanessa Fonseca, Ohio UP, 2017, pág. 19-34. *JSTOR*, DOI: 10.2307/j.ctv3znwwz.
- . “The Global Border: Transnationalism and Cultural Hybridism in Alejandro Morales's *The Rag Doll Plagues*”. *Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, vol. 20, núm. 3, septiembre-diciembre 1995, pág. 86-98.

- Martínez-Zalce, Graciela. "The Country Within: María Novaro's border films". *Journal of Borderlands Studies*, vol. 25, núm. 3-4, 2010, pág. 104-119. <https://doi.org/10.1080/08865655.2010.9695774>.
- McClintock, Ann. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. Routledge, 1995.
- McCraken, Ellen. "Sandra Cisneros' *The House on Mango Street*: Community-Oriented Introspection and the Demystification of Patriarchal Violence. *Breaking Boundaries. Latina Writing and Critical Reading*, editado por Asunción Horno-Delgado. U of Massachusetts P, 1989, pág. 62-71.
- Mc Dowell, Linda. *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*, traducción por Pepa Linares, Cátedra, 2000.
- Melgar Pernías, Yolanda. *Los Bildungsromane femeninos de Carmen Boullosa y Sandra Cisneros: Mexicanidades, fronteras, puentes*. Támesis, 2012.
- Menéndez, María Isabel. "Cuando ellas escapan: La *road movie* y las mujeres". En *Mujeres, espacio y poder*, editado por Mercedes Arriaga Flores et al., Arcibel Editores, 2006, pág. 418-230.
- Mernissi, Fatima. *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society*. Indiana UP, 1987.
- . *Doing Daily Battle. Interviews with Moroccan Women*, traducción por Mary Jo Lakeland. Rutgers UP, 1989.
- Mignolo, Walter. *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal, 2003.
- . "The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference". *The South Atlantic Quarterly*, vol. 101, núm. 1, invierno 2002, pág. 57-96.
- Mohanty, Chandra. *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Duke UP, 2003.
- Monsiváis, Carlos. "Where are you going to be Worthier? The Border and the Post-Border", traducción por Sofía Ruiz-Alfaro. *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California*, editado por Michael J. Dear et. al., Psychology Press, 2003, pág. 33-46.
- Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*. Mc Farland, 2005.

- Moraga, Cherríe. "Foreword". *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, editado por Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa, Women of Color Press, 1983.
- Morales, Alejandro. "The Deterritorialization of Esperanza Cordero: A Paraesthetic Inquiry". *Gender, Self and Society*, Peter Lang, 1993, pág. 227-235.
- Moreras, Jordi. "Marroquíes en Cataluña". *Atlas de la inmigración marroquí en España*. Coordinado por Bernabé López García y Mohamed Berriane, Publicaciones Universidad Autónoma de Madrid, 2004, pág. 305-313.
- Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton UP, 2001. *JSTOR*, DOI: 10.2307/j.ctv346qqt.
- Nair, Parvati. "Europe's 'Last' Wall: Contiguity, Exchange, and Heterotopia in Ceuta, the Confluence of Spain and North Africa". *Border Interrogations: Questioning Spanish Frontiers*, editado por Benita Sampedro Vizcaya y Simon Doubleday, Berghahn Books, 2008, pág. 15-41.
- . Rumbo al Norte. Inmigración y movimientos culturales entre el Magreb y España. Bellaterra, 2005, 2001.
- Novaro, María. "Como Thelma y Louise Manito". Entrevista realizada por Fernando Brenner, *Página 12*, mayo de 2009. <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-03/01-03-04/nota4.htm>. Consultada 11 de junio 2020.
- . "Soy una defensora absoluta de la diversidad del mundo". Entrevista realizada por Gianfranco Farfán Cerdán, 22 de agosto de 2010. <http://entrevistasdesdelima.blogspot.com/2010/08/maria-novaro.html>, Consultada 11 de junio 2020.
- Olivares, Julián. "Sandra Cisneros' *The House on Mango Street* and the Poetics of Space". *Chicana Creativity and Criticism: New Frontiers in American Literature*. U of New Mexico P, 1996, pág. 233-244.
- Oropesa, Salvador. "Loney Souls in *Solo Dios Sabe* by Carlos Bolado: Pastoralism and Syncretic Spirituality in Times of Crisis". *The Latin American Road Movie*, editado por Jorge Pérez y Verónica Garibotto, Palgrave MacMillan, 2016, pág. 121-136.
- . "Proxemics, Homogenization, and Diversity in Mexico's Road Movies: *Por la libre* (2000), *Sin dejar huella* (2000), and *Y tu mamá también* (2001). *Latin American Urban Cultural Production*, editado por David William Foster, edición temática de *Hispanic Issues On Line*, vol. 3, núm. 5, otoño 2008, pág. 92-112.

- Pérez, Jorge. *Cultural Roundabouts. Spanish Film and Novel on the Road*. Bucknel UP, 2011.
- . “Directoras españolas al volante: La ‘road-movie’ como viaje de concienciación ética”. *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*, coordinado por Bárbara Zecchi. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pág. 129-159.
- Pérez, Jorge y Verónica Garibotto. “Introduction”. *The Latin American Road Movie*. Palgrave MacMillan, 2016, pág. 1-28.
- Pomar-Amer, Miguel. “Play of Mirrors in the Border. Najat El Hachmi’s Subjectivity Formation in *Jo també sóc catalana*”. *Journal of Women of the Middle East and the Islamic World*, vol. 12, 2014, pág. 289–309.
- . “‘Declining’ hyper-masculinity in texts by Catalan-Moroccan authors”. *The Dynamics of Masculinity in Contemporary Spanish Culture*, editado por Lorraine Ryan y Ana Corbalan, Taylor & Francis Group, 2017, pág. 187-199.
- . “Voices Emerging from the Border. A reading of the autobiographies by Najat El Hachmi and Saïd El Kadaoui as political interventions”. *Journal of Global Literary Studies*, vol. 1, 2014, pág. 33-52.
- Ponzanesi, Sandra y Daniela Merolla. “Introduction”. *Migrant Cartographies. New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe*. Lexington Books, 2005, pág. 1-52.
- Pozuelo Yvancos, José M. *De la autobiografía: Teoría y estilos*. Crítica, 2006.
- Pujolar, Joan. “Immigration and Language Education in Catalonia: Between National and Social Agendas”. *Linguistics and Education*, vol. 21, 2010, pág. 229–243.
- Quintana, Alvina. *Home Girls: Chicana Literary Voices*. Temple UP, 1996. *JSTOR*, <https://www-jstor-org.ezproxy.fiu.edu/stable/j.ctt14bswfh>.
- Rabanal, Hayley. “Rethinking Integration in Contemporary Spanish Film: Convivencia and the Cosmopolitan Outlook in Chus Gutierrez’s *Retorno a Hansala*”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 20, núm. 2, 2014, pág. 135-159.
- Rashkin, Elissa. *Women filmmakers in Mexico: The Country of Which we Dream*. U of Texas P, 2001.
- Retis, Jessica. “El poder del documental: representación de los derechos humanos de las mujeres inmigrantes latinoamericanas en Estados Unidos”. *Migrations latino-*

américaines et cinema, edición temática de *Les Cahiers ALHIM: Amérique Latine Histoire & Mémoire*, editado por Paola García y Perla Petrich, vol. 23, 2012, s/p. <https://journals.openedition.org/alhim/4279>.

Retorno a Hansala. 2008. Dir. Chus Gutiérrez. España: Maestranza Films, Muac Films. DVD.

Ribas, Alberto. ‘El pinche acentito ese’: deseo transatlántico y exotismo satírico en el cine mexicano del cambio de milenio: *Amores perros, Y tu mamá también, Sin dejar huella*. *Hispanic Research Journal*, vol. 10, núm. 5, diciembre 2009, pág. 457-481.

Ricci, Cristián. *¡Hay moros en la costa! Literatura marroquí fronteriza en castellano y catalán*. Iberoamericana, 2014.

---. “L’ultim Patriarca de Najat El Hachmi y el forjamiento de una identidad amazigh-catalana”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol 11, núm. 1, 2010, pág. 71-91.

---. “The Reshaping of Postcolonial Iberia: Moroccan and Amazigh Literatures in the Peninsula”. *Hispanófila*, vol. 180, Junio 2017, pág. 21-40.

---. “El regreso de los moros a España: Fronteras, inmigración, racismo y transculturación en la literatura marroquí contemporánea”. *Cuadernos de ALDEEU*, vol. XI, noviembre 2005, pág. 1-26.

Rivera, Carmen Haydée. *Border Crossings and Beyond*. ABC Clío, 2009.

Rodoreda, Mercé. *La plaza del diamante*, traducción por Enrique Sordo, Orbis, 1987.

Rodríguez-Aranda, Pilar E. “On the Solitary Fate of Being Mexican, Female, Wicked and Thirty-Three: An Interview with Writer Sandra Cisneros”. *The Americas Review*, vol. 8, núm. 1, 1990, pág 64-80.

Rosaldo, Renato. *Culture & Truth: The Remaking of Social Analysis*. Beacon Press, 1993.

---. “Notes toward a Critique of Patriarchy from a Male Position”. *Anthropological Quarterly*, vol. 66, núm. 2, 1993, pág. 81-86.

Rosales, Jesús y Vanessa Fonseca. “Introduction”. *Spanish Perspectives on Chicano Literature Literary and Cultural Essays*, editado por Jesús Rosales y Vanessa Fonseca. Ohio State U P, 2017, pág. 1-16. *JSTOR*, DOI: 10.2307/j.ctv3znwzw.

- Rocca, Anna y Kenneth Reeds. "Introduction". *Women Taking Risks in Contemporary Autobiographical Narratives*, editado por Anna Rocca y Kenneth Reeds, Cambridge Scholars, 2013, pág.1-17.
- Ruiz-Aho, Elena. "Feminist Border Thought". *Routledge International Handbook of Contemporary Social and Political Theory*, editado por Gerars Delanty y Stephen P. Turner, Routledge, 2011, pág. 350-60.
- Ruiz-Alfaro, Sofía. "Tracing the Border: The Frontier Condition in María Novaro's *Sin dejar huella*". *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers*, editado por Parvati Nair y Julián Daniel Gutiérrez-Albilla. Manchester UP, 2013, pág. 181-192.
- Sadiqi, Fatima. *Moroccan Feminist Discourses*. Palgrave MacMillan, 2014.
- Saldívar, José David. *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. U of California P, 1997.
- . *Trans-Americanity: Subaltern Modernities, Global Colonialities and the Cultures of Greater Mexico*. Duke UP, 2012.
- Saldívar, Ramón. *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*. U of Wisconsin P, 1990.
- Saldívar-Hull, Sonia. *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*. U of California P, 2000.
- Sánchez-Prado, Ignacio M. "Journey to the Ruins of Modernity: *Euforia* and *40 días*". *The Latin American Road Movie*, editado por Jorge Pérez y Verónica Garibotto. Palgrave McMillan, 2016, pág. 53-72.
- SanJuan-Pastor, Carmen. "Mestizaje in Afro-Iberian Writers Najat El Hachmi and Saïd El Kadaoui Moussaoui through the Borderland Theories of U.S. Third World Feminisms". *Spanish Perspectives on Chicano Literature: Literary and Cultural Essays*, editado por Jesús Rosales y Vanessa Fonseca, Ohio UP, 2017, pág. 35-57. *JSTOR*, DOI: 10.2307/j.ctv3znwwz.
- . "Am I Catalan, Mom?": Figuring a "Common Public Culture" from the Borderland in Najat El Hachmi's *Jo també sóc catalana*". *Pacific Coast Philology*, vol. 50, núm. 1, 2015, pág. 25-43.
- Sandoval, Chela. "U.S. Third World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World". *Genders*, núm. 10, primavera 1991, pág. 1-24.

- Santaolalla, Isabel. *Los "Otros": etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012. Digitalia E-books.
- Schimanski, Joham y Wolfe Stephen. "Cultural production and negotiation of borders: Introduction to the Dossier". *Journal of Borderland Studies*, vol. 25, núm. 1, 2010, pág. 38-49.
- Serra, Fátima. "My Home is Your Home: The Magreb Intersectionality in *Retorno a Hansala* by Chus Gutiérrez". *Transnational Orientalism in Contemporary Spanish and Latin America Cinema*, editado por Michelle C. Dávila Goncalves, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pág. 51-69.
- Shohat, Ella. "Notes on the Post-Colonial". *Third World and Post-Colonial Issues*, edición temática de *Social Text*, núm. 31/32, 1992, pág. 99-113.
- . "Introduction". *Talking Visions: Multicultural Feminism in Transnational Age*, editado por Ella Shohat. Cambridge: MIT Press, 1998, pág. 1-68.
- Shohat, Ella y Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism. Multicultural and the Media*. Routledge, 1994.
- Sin dejar huella*. 2002. Dir. María Novaro. México-España: Tabasco Films, Altavista Films y Tornasol Films. DVD.
- Singh, Amritjit y Peter Schmidt. "Introduction". *Postcolonial Theory and the United States: Race, Ethnicity, and Literature*, editado por Amritjit Singh y Peter Schmidt, UP of Mississippi, 2000, pág. xi-xx.
- Smith, Sidonie y Julia Watson. *Reading autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. U of Minnesota P, 2001.
- Sniader Lanser, Susan. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell UP, 1992.
- Solé i Comardons, Joan y Ana Torrijos. "Balanz sociolingüístic 1998-2008". *Llengua i ús: Revista Tècnica de Política Lingüística*, núm. 46, 2009, pág. 90-94.
- Steel, Cynthia. "Siguiendo las huellas de María Novaro: Globalización e identidades fronterizas en *Sin dejar huella*". En *Fronteras de la modernidad en América Latina*, editado por Hermann Herlinghaus y Mabel Moraña. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana 2003, pág. 183-191.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro. "Una conversación imaginada sobre las literaturas de las fronteras a más de 20 años", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, núm. 265, pág. 1173-1193.

- Tiffin, Helen. "Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse". *Kunapipi*, vol. 9, núm. 3, 1987, pág. 17-34.
- Torres, Lourdes. "The Construction of the Self in US Latina Autobiographies". *Third World Women and the Politics of Feminism*, editado por Chandra Talpade Mohanty et. al., Indiana UP, 1991, pág. 271-287.
- Torres San Martín, Patricia. "Cineastas de América Latina: Desacatos de una práctica filmica". *Cinémas d'Amérique Latine*, núm. 22, 2014, pág. 24-37, *JSTOR* <http://www.jstor.com/stable/24885169>.
- . "Las mujeres del celuloide en México". *Nuevo Texto Crítico*, año X, número 19/20, enero-diciembre 1997, pág. 93-106. *PROJECT MUSE*, <https://doi.org/10.1353/ntc.1997.0007>.
- . "El universo de las emociones: La reinención del melodrama en el cine mexicano contemporáneo". *Nationbuilding en el cine mexicano: desde la Época de Oro al presente*, editado por Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr, Iberoamericana, 2015, pág. 199-215.
- Touton, Isabelle. "Najat El Hachmi". *Intrusas: 20 entrevistas a mujeres escritoras*. Letra Última, 2018, pág. 211-225.
- Valdés, María Elena. "In Search of Identity in Cisneros's *The House on Mango Street*". *Canadian Review of American Studies*, vol. 23, núm. 1, otoño 1992, pág. 55-72.
- Vega-Durán, Raquel. *Emigrant Dreams, Immigrant Borders Migrants, Transnational Encounters, and Identity in Spain*. Bucknell UP, 2016.
- Villazana, Libia. "Hegemony Conditions in the Coproduction Cinema of Latin America". *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 49, nú. 2, otoño 2008, pág. 65-85. *JSTOR* <http://www.jstor.com/stable/41552527>.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne. "Gloria Anzaldúa's *Borderlands/La Frontera*: Cultural Studies, Difference, and the Non-Unitary Subject". *Cultural Critique*, núm. 28, otoño 1994, pág. 5-28.
- Zecchi, Bárbara. *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Icaria, 2014.

VITA

CLAUDIA BATTISTEL

Born, Barquisimeto, Venezuela

- 2015-2018 M.A., Spanish
Florida International University
Miami, Florida
- 2006-2009 Graduate Certificate in Translation Studies
Universidad Metropolitana
Caracas, Venezuela
- 1980-1985 Law Degree
Universidad Católica Andrés Bello
Caracas, Venezuela

PUBLICATIONS AND PRESENTATIONS

“Espacios híbridos y escritura nómada en *Jo també sóc catalana*” de Najat El Hachmi.
(Work in progress).

“Narrar el cuerpo a través de la escritura en *La puta y la ballena* de Luis Puenzo”. Book chapter in the collection of essays *Aitana Sánchez-Gijón: Cine de letras*, edited by Rafael Bonilla Cerezo, Sial Pígalión, 2020.

“El ‘Otro’ en nosotros: Inversión de roles en *Retorno a Hansala* de Chus Gutiérrez.”
Published by *Hispanic Journal*, 2019.

“El inmigrante en la geografía imaginaria de *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes.”
Analecta Malacitana Electrónica, 2017.

English Translation: Ley de enmienda del Código Penal de España en materia de derechos para contraer matrimonio. *The Modern Spain Sourcebook: A Cultural History from 1600 to the Present*, edited by Aurora Morcillo et al. Bloomsbury Academic, 2018.

English Translation: Ley Orgánica de reforma del Código Penal de España, artículo 417 sobre el aborto. *The Modern Spain Sourcebook: A Cultural History from 1600 to the Present*, edited by Aurora Morcillo et al. Bloomsbury Academic, 2018.

English Translation: Article by María Esperanza Vaello Esquerdo “El delito de adulterio”. *The Modern Spain Sourcebook: A Cultural History from 1600 to the Present*, edited by Aurora Morcillo et al. Bloomsbury Academic, 2018.

Spanish Translation: *Simón Bolívar*. Art Book for Children. Rebecca Hinson Publishing, 2019.

Spanish Translation: *La leyenda de Tenochtitlán*. Art Book for Children. Rebecca Hinson Publishing, 2020.

III Congreso Internacional Perú XIX: Prensa y redes literarias en América Latina XIX
Battistel, C. “Historias de terror y misterio: Narraciones góticas en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma.”, Florida International University, November 14-15, 2019.

Graduate Student Colloquium: *Transnational Futures: (Re)Imagining Diaspora, Borders, Politics*. Battistel, C. “Pensamiento fronterizo y subjetividad plural en *El último patriarca* de Najat El Hachmi”. University of Miami, February 22, 2019.

17th CLAS Annual Tri-University Graduate Student Conference
Battistel, C. “Fronteras espacio-temporales en la teatralidad: *Naufragios de Álgvar Núñez o La Herida del otro* de José Sanchis Sinisterra.”, University of Miami, March 23rd, 2019.

LASA Annual International Conference 2019
Battistel, C. “Nadie más otro que yo: *El inmigrante en Naufragios de Álgvar Núñez o La Herida del otro* de José Sanchis Sinisterra.” Boston, May 24-27, 2019.

16th CLAS Tri-University Graduate Student Conference
Battistel, C. “Cosmopolitismo y nacionalismo en *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes.” Kimberly Green Latin American and Caribbean Center, Florida International University, March 23, 2018.

University of Florida
Battistel, C. “¿En Miami todos hablan español? Attitudes and Perceptions about Spanish in Miami”, IV International symposium on Languages for Specific Purposes. Gainesville, February 22-24, 2018.

SAMLA 89 International Conference
Battistel, C. “El inmigrante en la geografía imaginaria de *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes.” Atlanta, 3rd – 5th November, 2017.

SAMLA 88 International Conference
Battistel, C. “Cuentos de espanto y miedo: Rasgos góticos en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma.” Jacksonville, FL 4th – 6th, November 2016.

International Conference. XII Encuentro Internacional de Mujeres Escritoras
Battistel, C. “Inmigración y exilio emocional: Una aproximación a la poesía social de Rosalía de Castro.” Miami, 11th –15th, September 2016.