

Dones, immigració i literatura catalana

LAIA CLIMENT RAGA
Universitat Jaume I

La literatura catalana, com la seva societat, es troba afectada i alterada pels nous corrents d'immigració. Actualment, tot just comença a aparèixer una nova gamma d'escriptores que, de joves, van vindre a viure als Països Catalans, i, des de fa uns quants anys, proposen una sèrie d'obres literàries concretament de novel·les autobiogràfiques o memòries.

Aquesta tipologia de llibres requereix, en primer lloc, una presa de consciència de la quantitat d'aspectes unificadors de tots els llibres i també de la diversitat d'elements. D'entrada, cal palesar que sotmetem el corpus a una clara referencialitat comuna d'un espai i un temps determinats. També, totes les obres es troben unides per una triple marginalitat. Són llibres de dones, immigrades, i que escriuen en català. De fet, l'opció lingüística d'una llengua minoritària com el català, amb una nació sense estat, indica clarament una presa de posicionament ideològic. És més, l'escriptura amb un codi lingüístic poc poderós determina la manera d'escriure.

Tal i com comenta Helena González (2009: 31), qualsevol discurs situat a la perifèria de les grans literatures occidentals, i amb consciència de carència, mostra una gran capacitat d'interferències amb altres sistemes contigus més significatius i estables. En el nostre corpus, la consciència de mancança ve per partida triple: la producció bibliogràfica per part de les dones catalanes immigrades és tremendament minsada, per la qual cosa les autores neden enmig d'un immens sentiment d'orfenesa. És més, si la consciència de disposar d'un repertori propi per part d'un col·lectiu implica necessàriament la construcció d'una identitat (González, 2009: 42), la situació amb què s'enfronten aquestes dones escriptores, les converteix en naufragues dins una àmplia mar on els seus repertoris es disseminen. Per tant, l'augment de la creació d'obres d'aquesta idiosincràsia esdevé urgentíssim per tal de reforçar una identitat col·lectiva en vies de construcció. Cal afegir que les obres d'aquest corpus que tot seguit passarem a especificar, que pateixen, com he afirmat, aquesta triple circumstància subalterna, gaudeixen, tanmateix, d'una acceptació i d'una promoció molt potents.

De fet, per exemple, *L'últim patriarca* de Najat el Hachmi va ser el rècord de vendes en el Sant Jordi del 2008. Si el teòric Itamar Even-Zohar (1998: 44) reclama que el repertori ha d'estar disponible per als/les productors/es o consumidors/es, cal dir que el repertori del corpus que treballarem ha gaudit d'una gran salut de distribució i vendes. I contradictòriament, pot ser que aquesta triple marginalitat hagi repercutit de manera positiva per la seva particularitat, si més no en la cultura catalana. Així doncs, l'escàs volum d'obres de què parlem és el següent: de Najat El Hachmi, la novel·la *L'últim patriarca* i les seves memòries *Jo també sóc catalana*, de Laila Karrouch, *De Nador a Vic*, i d'Asha Miró, *Rastres de sàndal*, *La filla del Ganges* i *Les dues cares de la lluna*.

Tot i les característiques principals de cada autora que ens empenyen a construir aquest corpus, aquestes tres escriptores presenten una certa diferència pel que fa a les seves vivències identitàries. Si Najat El Hachmi i Laila Karrouch provenen del Marroc i es van traslladar a Vic quan tenien vuit anys, Asha Miró respon a una altra situació. Aquesta noia índia va ser adoptada per la família barcelonina Miró a l'edat de set anys i des de fa algun temps escriu memòries, contes i novel·les per expressar, d'una manera ben diferent a les marroquines, els seus conflictes identitàris. Per tant, la literatura catalana disposa ja d'una diversitat de situacions tot i que, de ben segur, en els pròxims anys aniran augmentant considerablement.

D'altra banda, també cal dir que tot aquest conjunt d'obres palesa un nivell literari molt desigual. Si bé podem afirmar que *L'últim patriarca* de Najat El Hachmi pot considerar-se una gran obra, recordem que el 2008 va guanyar el premi de les Lletres Catalanes Ramon Llull, els escrits de les altres autores són d'un nivell literari més baix. És per això que aquest article se centra sobretot en les obres d'El Hachmi, i les altres, citades solament en comptades ocasions, vénen a ser satèl·lits d'aquests escrits. En efecte, gràcies a la qualitat literària de les dues obres de Najat El Hachmi (la novel·la i les seves memòries que ens ajudaran a entendre alguns passatges de la novel·la), s'hi aconsegueix recrear una imatge complexa de la immigració, en particular la de les dones, i la seva integració als Països Catalans que és, en definitiva, el que interessa per a aquest article.

1. La dona i l'home immigrants. Animals salvatges

En la novel·la *L'últim patriarca*, la immigració es presenta com un conflicte de cultures, molt sovint traumàtic. Però, abans de proposar la temàtica sobre el xoc entre cultures, la narradora s'esplaija en presentar, durant una primera part del llibre, que se situa a Marroc, una sèrie de personatges que permeten entendre la construcció del caràcter de Mimoun. També, sobretot les dones serveixen per fixar la història dins un temps i un espai determinats. Molts dels personatges femenins de la primera part de l'obra reforcen el cronotop de la novel·la, que combina diferents temps narratius. Aquestes dones determinen així la sèrie de la tradició, dels actes repetitius que configuren la cultura marroquí. Amb l'arribada de la família Mimoun als Països Catalans s'hi produeix un particular xoc de cultures, i un determinat tractament de la dona i l'home immigrants per part del país d'acollida la qual cosa esdevé un aspecte clau de la temàtica sobre la integració a l'obra. Així, si encara des del Marroc, Mimoun plantejava que la dona marroquina era considerada com un ésser salvatge al qual calia domesticar i aïllar del món ja que era propietat del marit o del germà, amb un sentit d'exclusivitat, aquesta situació és ben comparable al tractament dels homes immigrants. En arribar a Vic, Mimoun, el pare de la narradora, rep un tracte discriminatori per part del seu cap que decideix canviar-li el nom. Aquest tracte, que debilita la personalitat dels immigrants, és comparable a la història de les dones.

De fet, aquesta identitat debilitada per la situació que els ha tocat viure reuneix en un mateix equip els immigrants i les dones. Després de patir una vivència de maltractament psicològic amb el seu cap, Mimoun, en tornar a casa seva, es va desarmar i «va començar a plorar com una criatura [...] feia pena i tot de sentir-lo bramar des de molt endins, com si

no hagués pogut plorar mai abans» (2008b: 97). La nova actitud de Mimoun, evidentment, contrasta molt amb la del gran patriarca agressiu i insolent que sempre ha mostrat ser. És una reacció, la que té en aquesta part de la novel·la, que es manifesta en els éssers desarmats i que és clarament comparable a la fragilitat de les dones en situacions de maltractaments, tant psicològics com físics.

Així és, aquest paral·lelisme entre dones i immigrants revela com la situació de degradació psicològica que pateixen tots dos grups els destrueix de tal manera que no poden actuar com a éssers dominants, fins i tot havent-ho fet anteriorment i en altres espais com el privat, com és el cas dels homes immigrants.

La decaiguda psicològica es reforça en tractar les persones exclusivament com a cossos. El fet de valorar un individu pel seu cos, d'identificar-lo socialment per mitjà de les seves característiques físiques suposa extreure-li la condició d'ésser humà. Així, són vivents que no compten com a éssers humans, tal i com diria Judith Butler (2006). I a les novel·les s'hi poden veure recreats certs personatges que pateixen gairebé la condició de morts vivents, allunyats o bé rebutjats de la vida social.

Les dones són reduïdes a la pura corporeïtat i així els seus cossos són considerats com un objecte per a utilitzar i per a intercanviar. Els cossos dels homes immigrants són considerats també una mercaderia. Quan Mimoun va anar a parlar amb el seu cap, recorda que «l'havia repassat de dalt a baix com mesurant-ne la utilitat» (2008b: 83). Així, el cos de l'immigrant serveix exclusivament per treballar, per tant és apreciat sols com a productor de feina, de la mateixa manera que les dones són considerades generadores de vida i de treball en les seves llars.

2. El xoc entre cultures

La tensió que s'erigeix entre els diferents cronotops, tal i com anomena Bakhtin a la «connexió essencial de relacions temporals i espacials assimilades artísticament en la literatura»¹ (Bakhtin, 1989: 237), es materialitza en gran part, mitjançant el xoc provocat pel contacte entre les distintes cultures com a representacions d'espais diferents. Un creuament que, en definitiva, es trobarà a la base de la creació del temps narratiu, tal i com ho mostrarem més endavant. En totes les novel·les del corpus estudiat, les dones immigrades mostren uns sentiments de desconcert i d'aprensió envers els nous espais. Així, la narradora *De Nador a Vic* de Laila Karrass, experimenta una sèrie de contradiccions suscitées per la confusió de l'arribada a uns llocs desconeguts: «quan vaig obrir els ulls ja havíem arribat, no sabia on, però havíem arribat. Tot era ple de llums i més llums. Tot allò m'agradava molt, però m'espantava» (2008: 19). I és clar, si el territori conegut transmet seguretat en les persones que hi viuen, l'espai nou suposa una desorientació absoluta pel que fa als referents concrets i físics que requereix qualsevol ésser vivent. De fet, si l'ésser humà necessita d'uns referents corporals per poder entendre i assumir les diferents visions del món, tal i com ho han demostrat els lingüistes Johnson i Lakoff (1999), entenem que la desestabilització d'aquests referents pugui afectar profundament la psicologia d'aquells que es traslladen tot abandonant les seves cases i la seva nació anteriors.

¹ La traducció és meua.

Si per una banda l'espai nou afecta tots els personatges immigrants, per una altra, l'espai privat i el públic es construeixen com a mons molt allunyats que determinen amb força l'actitud dels distints personatges. Així, a *L'últim patriarca*, el pare de la narradora, Mimoun, assumeix un comportament dual que respon als dos espais, públic i privat. Dins de casa actua com a patriarca poderós i sense respecte, a fora intenta imitar la conducta dels habitants. Per tant, fora de casa, els personatges nouvinguts s'esforcen en adaptar-se, mentre que dins l'espai íntim pretenen preservar la seva cultura d'origen. Dins aquest lloc d'intimitat, cal mencionar la mare que s'associa per complet a la llar. De fet, això motiva l'estreta associació entre dona i llar tal i com ho interpreta Ruskin fins al punt d'entendre que «la dona és la llar pel fet que protegeix, nodreix i té cura d'altri» (Russell, 2007: 31). Fins i tot la llar pot ser identificada amb la matriu tot proporcionant pau, recer de qualsevol adversitat. De més a més, la dona de Mimoun, mare de la narradora, té prohibit sortir de casa seva i això l'obliga a reconèixer-se exclusivament com a matriu aixoplugadora i protectora. El seu aïllament que dificulta la comunicació amb les persones del poble d'acollida determina la transmissió dels valors culturals envers els seus fills. Així, la mare, encarregada de l'educació, traspasa la cultura àrab a la seva descendència, sense opció a dubtes ni interferències. Per la situació que ha de viure, aquesta acaba sent doncs considerada una dona analfabeta en el país de recepció on la filla fa l'esforç de traduir-li aquelles converses que exigeixen de la seva participació, com ara la reunió amb la mestra de l'escola. I així és, en aquestes situacions, la llengua suposa una barrera traumàtica que malauradament és una mostra de la realitat d'una dona immigrant aïllada de la societat d'acollida.²

3. El drama de l'ésser desplaçat

Tot i que la llengua sigui important, solament és un mostreig dels problemes identitaris per on passen les famílies immigrants de les novel·les. També, les situacions extremes de precarietat laboral i econòmica que han d'afrontar les diferents famílies de les obres analitzades no són més que la punta de l'iceberg de tota una sèrie de problemes psicològics de les persones immigrants que se senten allunyades tant del país d'acollida com del seu país d'origen. Aquesta crisi de la persona desplaçada, que viu un exili interior constant, no fa més que distanciar la narradora de *L'últim patriarca* dels dos móns que ella coneix. Tant és així que, fins i tot, es produeix un sentiment de culpabilització que deriva, en ocasions, en l'autoodi. Una autocondemna que es metaforitza amb el propi cos com a representant d'una societat que va deixar enrere i per tant que ja no és seva, i d'una altra on la consideren immigrant. Així sotmet el seu cos d'adolescent canviant fins a la màxima ridiculització. És la profunda crisi de l'ésser desplaçat, exiliat de per vida en el seu interior, o com anomena Marie Dominique, el «coma de l'exili» (1996: 93). Aquesta idea es fa palesa en el passatge del llibre quan la narradora intenta emprovar-se un vestit que li ve estret: «Una quaranta-dos en una botiga de roba moderna i per a joves no s'estilava. Si ets jove es dona per fet que estàs prima. Moltes ho devien estar, però jo em vaig quedar encallada

² He aprofundit més sobre aquesta idea en l'antologia sobre literatura catalana i algeriana que es publicarà a Algèria pel CRASC (Centre de Recherche en Anthropologique, Sociale et Culturelle).

dins d'un vestit en un dels emprovadors d'aquella botiga de la plaça. Literalment» (2008b: 284). Aquesta ridiculització mostra el desajustament entre les exigències estètiques del món occidental i els referents estètics àrabs. És interessant entendre com una imatge corpòria pot transformar-se en una metàfora de la complexitat de la conjunció de dues cultures. Això encara es fa més explícit en les memòries de Najat El Hachmi on explica (2008a: 156):

El meu cos havia sofert la temuda transformació, el pas del cos de nena de figura mediterrània, tot de carns que ja no em cabien als pantalons ni a les camises que havia portat fins llavors. Era Peter Pan en noia, detestava les corbes que s'anaven formant prematurament, natges massa grosses, pits massa prominents. Em sentia desmesurada, no volia aquell cos de dona als dotze anys, no volia portar sostenidors, no trobava pantalons de la meva talla a les botigues de roba infantil, i els texans de dona m'anaven amples de cintura.

Una transformació que somatitza la forta crisi psicològica que va patir la narradora per aquella època; així «començava una espiral de rebuig no només per la pròpia identitat, sinó també pel contenidor d'aquesta» (2008a: 156). Per tant, aquí el cos és solament la representació de tot un rebuig cultural que la narradora veu materialitzat en la seva pròpia carn. Una cultura de la qual vol oblidar-se'n, allunyar-se'n per intentar integrar-se en la nova societat. I, enmig dels grans esforços per separar-se'n, la narradora se n'adona que el cos, aquell contenidor metonímic de la cultura musulmana, va fent la seva, sense oobeir les obsessions identitàries que ella patia en aquell moment. El seu cos representa el mirall que la fa tornar cruelment a la pura realitat tot recordant-li que prové del Marroc. L'odi doncs a les seves carns no ve provocat solament per l'extensió metonímica d'una cultura que vol rebatre sinó que el seu cos significa la materialització de la resistència a oblidar la cultura d'origen. Així la corporalitat fueteja la narradora tot rebaixant-la a la pura realitat i no deixant-la lliure per construir somnis integradors utòpics.

De fet, la narradora pren consciència que se situa en un *no lloc* que mai no podrà fer seu: «No entenia aquella barreja de sentiments contradictoris, la barreja d'amor i odi per un país que m'havia fet fora, l'amor i l'odi per un país que encara no m'havia fet seva. Ja se sap que estar en dos llocs és no estar enlloc, és estar suspès en el no-res» (2008a: 193). Per tant, la incapacitat per aconseguir un espai propi destrueix psicològicament la narradora. Ja no el fet de ser o arrelar-se a un país o a un altre, sinó el fet de prendre consciència que la condició en la qual es troba se situa en un abisme vertiginós i alhora etern. S'esdevé encara més terrible quan la narradora pren consciència que aquesta situació respon a una característica permanent de tota persona immigrant i que sols remet a un breu temps d'adaptació. I, en *L'últim patriarca*, l'al·lusió a aquesta situació detura per complet el temps narratiu que es queda penjat sense projeccions envers el futur i el passat. És més, la presa de consciència del *no lloc* impedeix qualsevol progressió narrativa, la qual torna a activar-se en tancar aquesta reflexió traumàtica.

Tota aquesta problemàtica s'agreuja pel fet que la narradora és una de les primeres immigrants que va viure als Països Catalans. De fet, la sensació de buidor apareix més forta per no tenir cap referència anterior amb la qual poder comparar-se. Si Maria-Mercè Marçal s'entestava en reconstruir les baules d'una genealogia femenina truncada tot organitzant xerrades i cicles d'escriptores i creadores per donar a conèixer noves dones, la narradora

de *Jo també sóc catalana* se n'adona de la importància dels referents a l'hora d'elaborar una nova identitat. I és que, ella comenta: «no tenia cap punt de referència. Algú que em digués: no t'hi amoïnis, això és normal, que et sentis de dos llocs alhora, que tinguis dues llengües maternes, encara que una sigui adoptada. Érem els primers, encara no existien els referents. Escriure molt sobre tot això va ser una bona teràpia» (2008a: 47). Per tant, envoltada d'uns aigüamolls sense cap lloc on aferrar-se, l'única salvació per ella va ser l'escriptura. Ens trobem doncs de ple en l'escriptura de l'alliberament, aquella que permet canalitzar totes les pors, dubtes i tensions acumulades pròpies d'un ésser desplaçat, que viu en un *no lloc* amb una *no identitat* de gènere. Així, aquelles paraules que anava escrivint, dia a dia, edificaven l'única bastida a la qual podia aferrar-se.

En definitiva, la vida de l'ésser desplaçat neix sobre la base d'un sentiment de pèrdua. L'obra *De Nador a Vic* de Laila Karrouch comença amb el dol que pateix el poble en acomiadar-se dels emigrants (2008: 9). El Hachmi, en canvi, reflexiona sobre el conjunt de pèrdues que van acumulant-se en els cossos dels desplaçats: «Llegint les fotocòpies que m'havia passat una amiga, descobria 'els set dols migratoris'. El dol per la llengua, el dol pels amics i la família, el dol per la cultura, pel paisatge i la terra, el dol per la pèrdua de l'estatus social, per la pèrdua del contacte amb el grup ètnic i per la pèrdua de la seguretat física» (2008a: 193). Si, d'una banda, podem entendre l'enriquiment cultural de les persones a cavall entre dues col·lectivitats que absorbeixen diverses estructures socials i visions del món, d'una altra, en aquest extracte, s'aprecia clarament la dificultat d'assimilar al mateix nivell identitari diverses cultures. Així doncs, el creuament de cultures, per a aquells col·lectius que han hagut de deixar les seves pàtries, acaba representant la pèrdua de tot allò que han abandonat. El dolor de la persona desplaçada no pot doncs, en cap cas, entendre's solament com un enriquiment cultural, detall mínim d'unes vides desplaçades, sense identitat i sense lloc. En definitiva, ens trobem davant uns morts vivents desarrelats que deambulen sense deixar petjades, amb uns sentiments i uns cors buits que, amb records molt desdibuixats, ja no reaccionen ni a allò que abans estimaven. La narradora de *Jo també sóc catalana* rep la notícia de la mort del seu estimadíssim avi sense sentir cap trasbals: «La notícia que pensava que m'havia d'enfonsar, que em destruiria, de cop i volta no em feia cap efecte. Vaig posar-me a feinejar per la casa com si no hagués sentit res, com si tot continués igual» (2008a: 194). Així, l'anestèsia injectada sobre els cossos arrossegant tants dols i amargors adorm, fins i tot, els sentiments més profunds.

Comptat i debatut, podem dir que el fet de sentir-se desplaçat/da en la pròpia terra comporta, com és evident, un patiment produït per la consciència d'habitar un *no lloc* en el qual els individus no poden sentir-se identificats. Viure en aquests *no espais* implica tindre una gran dificultat de reconeixement, i d'autoreconeixement, la qual cosa condueix el subjecte a comprendre que es troba en un estat dolorós d'estar sempre a punt de ser habitant d'una nació; és més: sempre a punt de ser subjecte. Si recordem els estudis de Clifford Geertz sobre Java en els quals explicava que, per als habitants d'aquell territori, ser javanès significava ser humà, aleshores, viure com un individu sense lloc identitari implica no aconseguir tampoc la condició d'ésser humà (1987: 120). És doncs per això que les literatures de la immigració tenen un interès afegit en permetre la reflexió sobre quina funció té la imaginació creativa en la producció fictícia d'un nou espai identitari i

doncs també en la recreació de la batalla per intentar sortir d'aquest *no lloc* al qual aboca la crua realitat. A més a més, si els individus masculins senten una buidor identitària, les dones immigrades no sols viuen en un *no lloc* sinó que es troben en un *no gènere* que les desubica completament. Recordem, com deia Zizek en al·ludir a les imatges femenines de l'amor cortès, que la dona és tan sols un forat negre al voltant del qual es construeix una imatge ideal i poètica (2005: 139). Tampoc podem oblidar les diferents teories feministes i psicoanalítiques que sotmeten la dona a la condició d'alteritat tot sent considerada un simple buit de significat.

En concret, una mirada lacaniana i deleuziana ens apropa a entendre el cos de la dona com la profunditat substancial i opaca, indicible, que materialitza l'esclatxa entre la paraula i el sentit. Una buidor doncs intensa ja que és absolutament irrepresentable en el món del simbòlic, de la superfície determinada per la Llei del Pare. Així, en la problemàtica de la immigració, la dona és considerada un *no lloc*, i *no gènere*, que pot esdevenir quelcom d'imaginable però sense espai real reservat.

4. La construcció d'una identitat imaginària

El que hem vist fins ara explica per què diferents narradores de les obres sobre la immigració, tant Najat El Hachmi com Laila Karrass, es reserven un espai mental i escriptural per mostrar la seva visió utòpica que passa, en primer lloc, per no reconèixer el fracàs d'un viatge sense retorn que les ha marcadades de per vida. Abans de la partida cap a Catalunya, la narradora de *Jo també sóc catalana*, produïa una visió imaginària d'aquell indret on viatjaria: «[...] no sabíem ben bé com era de lluny Espanya, indret meravellós on tot era possible» (2008a: 99). De fet, aquesta visió imaginària l'havia assumida tota una col·lectivitat de marroquins amb ànsies de partir a trobar un futur millor per a les seves famílies: «Espanya. Ningú parlava de res més, Espanya era la terra dels somnis i els miracles, les riqueses i els èxits» (2008a: 173). Només el fet de referir-se a Espanya ja ens trobem en un món utòpic pel fet que la narradora, en arribar a Vic, i per sensibilitat amb la seva condició d'amazic, entén i reclama la nació catalana. Per això doncs, la visió d'Espanya monolítica, que ella després no compartirà, esdevé la mostra que es tracta d'una mirada envers un espai imaginat. Fins i tot, de menuda, la narradora es preguntava: «Què devia ser allò tan abstracte que anomenaven Espanya?». Indeterminació i utopia s'uneixen per conquerir una imaginació deslligada de tota realitat. És més, tal i com explica la professora de Tarragona Elizabeth Russell «la utopia és un viatge cap enllac i s'ha d'entendre com l'expressió d'un desig. [...] És un viatge cap a la perfecció, però sense acabar d'assolir-la o de definir-la mai» (Russell, 2007: 21). Així, les mirades cap a les utopies deixen el temps narratiu en suspensió. De fet, la situació d'immigrant, o bé les situacions de colonització o apropiació de la terra, genera una consciència utòpica col·lectiva (Russell, 2007: 27).

D'altra banda, aquesta imatge idíl·lica del país d'acollida ha de conservar-se ja que esdevé la materialització de l'èxit de la condició d'immigrant. Tant a l'obra *Jo també sóc catalana* com a *De Nador a Vic* de Laila Karrass, s'hi planteja, avergonyidament, la necessitat de crear enveja a aquells familiars que es van quedar al Marroc: «Però tot tenia una fita: reunir tots els diners possibles per poder-ne presumir el dia de tornar al

Marroc, davant de tota la família, per fer dentetes i demostrar que tot anava bé, que ja érem feliços» (El Hachmi, 2008a: 189) o bé «“Aquest és l'avió que em portarà al país de la glòria”, vaig pensar, “i quina enveja deuen tenir les meves amigues del poble!”» (Karrouch, 2008: 16). Aquestes cites palesen la necessitat imperiosa de construir un miratge, un país utòpic, tot pensant en els altres familiars que romanen en el Marroc. També, els viatges cap al país d'origen han de ser mostrats amb entusiasme a la gent de la cultura d'acollida (El Hachmi, 2008a: 75). En definitiva, una sèrie de produccions d'espais utòpics construïts per un col·lectiu que necessita la imaginació per poder sobreviure a la condició de desplaçats.

Tanmateix, la narradora de *Jo també sóc catalana*, al final de l'obra, endureix el seu discurs per tal de reconèixer que la creació de l'espai utòpic es produeix mitjançant «Mentides, mentides i més mentides, no fos cas que allò que ens havia costat tant, el somni de l'avi, es convertís en un frau i tothom comencés a ensumar un cert tuf de fracàs» (2008a: 192). Tot revolucionant les estructures culturals, la narradora transporta a la superfície de la consciència col·lectiva aquella tendència de les persones migrades a mostrar que gaudeixen d'una vida més perfecta que aquelles que romanen en el país de partida. Així, es planteja acceptar com a espai utòpic el Marroc de quan ella tenia vuit anys. El retorn a la infantesa, però sobretot reprendre una pàtria i sentir-se part d'una col·lectivitat, la fan participar de la creació d'un espai utòpic: «En realitat, hauria donat el que fos per tornar al Marroc, però per tornar-hi com la que era als vuit anys, no pas la que havia esdevingut als tretze» (2008a: 193). Per tant, mentre que les obres de Karrouch, el col·lectiu de persones migrades tendeix a crear un espai idíl·lic deslligat de tota realitat, la utopia de la narradora de *Jo també sóc catalana* neix d'una realitat viscuda però inabastable per sempre més. I doncs, la seva utopia no remet a un espai deslligat de tota referencialitat sinó que s'inscriu en un cronotop del passat ben concret. Tanmateix, com veurem més endavant, el temps narratiu es manté en suspensió en un *no temps*.

Aquest espai utòpic neix d'uns records i unes vivències ben diferents als de la creació dels altres llocs utòpics que són productes exclusivament de la imaginació. Unes memòries doncs que, en ocasions, transporten la narradora cap a aquelles vivències anhelades. Sovint, a través dels sentits, els records reapareixen tot revolucionant els cronotops narratius i creant un espai anhelat que es fixa en un determinat moment del passat. Així, la narradora de *Jo també sóc catalana* retorna als seus temps d'infantesa mitjançant la remembrança de certes olors com ara «la flaire de la seva gel·laba [del seu avi] de llana gruixuda, una olor densa i feixuga, d'anys i anys al darrere, soroll de temps vençuts» (2008a: 169). Les olors i els altres records sensorials actualitzen les experiències més irracionals del passat. Són doncs el lligam d'una cultura passada amb el seu present.

La flaire de la gel·laba revoluciona el temps i l'espai de la mateixa manera que el gust d'una sopa que cuinava l'oncle de la narradora (2008a: 171):

L'última vegada que hi vaig ser, l'oncle Mohamed, marit de la tia Malika, havia fet una sopa de pa espessa amb moltes espècies, picant, que t'entrava a la boca però semblava que t'inundés tot el cos, ben calenta. Sempre que torno te'n parlo, tia, d'aquella sopa menjada a la llum de la metxa sucada en gasoil, però tu rius i no hi dones més importància, només una sopa. Si sabessis com vaig trobar a faltar aquell plat fumejant que em coïa a la llengua.

En efecte, les olors, els gustos traspassen la memòria de la intel·ligència, de la voluntat, per tal d'adquirir en el cos de qui l'experimenta una força profunda que ve a envair tota la seva vivència. Unes sensacions ja provades pel narrador de l'obra de Marcel Proust *Du côté de chez Swann* en menjar una magdalena acabada de mullar en la infusió (Proust, 1992: 44):

Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle? Que signifiait-elle? Où l'appréhender?

Un plaer sensorial potenciador d'una nova ànima, d'una nova experiència mitjançant la qual, tant en el cas de l'obra d'El Hachmi com en la de Proust, el narrador i la narradora se senten transportats cap a uns paisatges viscuts fa anys. En el cas d'El Hachmi, la narradora espera utòpicament una nova possibilitat d'experimentar aquella revolució mental provocada pel gust d'una sopa picant. En el cas de Proust, la magdalena li fa reviure temps passats (1992: 46-47):

Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.

Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là); et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait si le temps était beau [...] tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.

Així doncs, l'olor de la gel·laba i la sopa d'El Hachmi o el té amb magdalenes de Proust confereixen als narradors una força, una bastida tal i com metaforitza l'autor francès, que els transporta a uns records vivencials intensos, allà on, segons Proust, la memòria de la voluntat i de la intel·ligència no pot arribar (1992: 43). Mitjançant els sentits, aquell narrador i aquella narradora amb recances pel seu passat reconstrueixen uns espais on el temps no té raó d'existir. Uns espais utòpics viscuts enèrgicament des dels plaers més intensos dels gustos i les olors. Records que permeten reforçar una identitat imaginària.

5. La distòpia com a estructura subversiva

Si en el punt anterior s'ha pogut explicar com es construeixen unes irrealitats utòpiques, ara plantegem la reflexió sobre les distòpies que apareixen majoritàriament en el llibre de *L'últim patriarca*, però també en el d'Asha Miró, *Rastres de sàndal*. Al llarg de l'obra d'El Hachmi, les agressions per part del pare a la resta de la família construeixen un espai distòpic. De més a més, la precarietat de la casa en la qual viuen encara fa augmentar més aquell ambient gris, brut i indesitjable de la vida d'uns immigrants encara per instal·lar-se. Així, com més agressivitat exerceix el pare, més la narradora intenta aïllar-se d'aquest món repressor. S'hi desenvolupa doncs una voluntat d'aïllament que no pertany al terreny de les utopies anhelades sinó més bé a la supervivència del personatge principal enmig de la distòpia. Així, el col·legi i l'institut, on no pot entrar el patriarca, representen per a la narradora un espai de llibertat, on pot actuar sense les tradicionals exigències familiars. També, la narradora s'aferra a les lectures de l'únic volum de què disposa en sa casa, del diccionari de la llengua catalana. D'aquesta manera, en la part de la història en què la família Mimoun es troba a Vic, cada capítol acaba amb la lectura d'una paraula del diccionari, com a *leitmotiv*, amb què s'abstreu de tot aquest món de dolors i tensions. Gràcies al diccionari, la narradora fa un parèntesi a la distòpia per tal d'aconseguir tornar a suspendre el temps narratiu en el *no res*, allà on la relaxació i el repòs psicològic són possibles.

Però al final de la història, se'ns mostra el moment més agressiu i trencador de l'obra, quan la filla aconsegueix destruir les barreres socials i familiars tot permetent ser sodomitzada pel seu oncle. La transgressió es fa més forta pel fet de tenir relacions sexuals justament amb el germà del pare, d'aquell qui manté les estructures patriarcals tan fermament i que ella ve patint tota la seva vida. A més, l'oncle, que representa la cultura ja que és un intel·lectual, gaudeix d'un cert poder dins l'obra ja que, al llarg de tota la història, Mimoun s'imagina obsessivament que la seva dona l'enganya amb el seu germà. Però el trencament de les estructures és encara més agressiu quan, en el moment que està sent sodomitzada, el pare truca al timbre i la seva cara apareix al videoporter. La traïció al patriarcat a través d'una confabulació sexual entre filla i oncle no pot vindre provocada de cap altra manera que no sigui a través d'una situació distòpica la qual situa la narrativa en un «ara i aquí» realistes (Russell, 2007: 33), tot afonant les partícules en suspensió que la visió utòpica havia deixat escampades pels aires. També, del *no lloc* i *no temps* de la narradora ens situem a un «ara i aquí» que, per la violència de l'acte, acaben subvertint totes les estructures socials, culturals i familiars que li venien imposant.

Ho has fet mai pel darrere?, havia dit sobtadament entre tanta tendresa, i jo no, que fa mal, i ell no pateixis, jo te n'ensenyaré, si saps com fer-ho no ha de fer mal. Qui millor que el teu oncle per ensenyar-te aquesta mena de coses, eh? Són la mena de coses que han de quedar en família. Va dir porta l'oli d'oliva i no va ser la mantega del Marlon Brando, que nosaltres som mediterranis. Va dir deixa't anar, així, i jo només de tenir-lo a sobre ja havia tingut un orgasme. Vaig tornar-hi quan em va fer mal i el dolor no se sabia on s'acabava o on era que continuava amb el plaer. M'hauria volgut morir, del mal, i encara em vaig tornar a escórrer. Va ser allà mateix, en aquell mateix moment, que van trucar al timbre i al videoporter va aparèixer la cara

del pare. Un pare que ja no tornaria a ser patriarca, no pas amb mi, que el que havia vist no ho podria explicar, que una traïció tan fonda no l'hauria imaginada ni ell i encara menys venint d'una filla tan estimada (331-332).

Aquest acte uneix distòpia amb transgressió. És més, l'orgasme esdevé una representació psicosomàtica del trencament. També, la conjuminació del dolor i del plaer pot ser considerada una mostra de la somatització extrema dels conflictes identitaris de la narradora.

6. L'escriptura calidoscòpica versus l'escriptura directivista

6.1. Les funcions de la narradora

Un dels jocs més importants de l'obra *L'últim patriarca* rau en les funcions de la narradora. Com veurem tot seguit, aquesta adopta diferents punts de vista tot parlant també, en ocasions, de manera descarada. I és que, segons explica Greimas (1983: 15), les obres mostren, de vegades, la seva opacitat i d'altres una certa transparència amb la qual cosa es reconeixen els jocs mig amagats de les múltiples facetes.

De més a més, algunes de les funcions d'aquesta narradora segueixen clarament el que Gérard Genette entén com una característica pròpia de la narració d'una autobiografia. A *Figures III*, el lingüista contrasta el/la narrador/a autobiogràfic/a amb aquell impersonal que, preocupat per la discreció i el respecte, tendeix a la focalització interna. En canvi, el/la narrador/a de l'autobiografia no necessita amagar informació, ja que no necessita discreció. L'única focalització que ha de respectar es determina en relació a la informació present en el moment de la narració i no pas en relació a la informació passada quan el/la narrador/a era un heroi (Genette, 1972: 214). Però la novel·la d'El Hachmi juga amb una certa complexitat narratològica en presentar-se com una autobiografia novel·lada.

Les cinc funcions amb les quals Genette determina el/la narrador/a, les trobem totes aplicades en aquesta novel·la. Evidentment, s'hi pot apreciar la funció narrativa, però també la funció comunicativa, testimonial, emotiva i ideològica.

Tota una sèrie de rols que l'autora juga a barrejar per tal de crear en *L'últim patriarca* allò que podríem anomenar *narració mosaïc*. Les diferents modalitats d'aquesta narració obeeixen a una preocupació substancial per transmetre una determinada ideologia que afecta de molt a prop la vida d'aquella qui parla. De més a més, aquest mosaïc narratològic —si podem dir-ho així— ve reforçat per la intenció directivista d'una narradora que es troba a cavall entre dues cultures. Si bé les diferents funcions de la narradora semblen no sotmetre's a cap organització, aquestes es troben, tanmateix, absolutament ordenades segons la necessitat concreta de la narració per transferir una ideologia determinada a un/a narratori/ària imaginari europeu que desconeixen la cultura i els costums àrabs. Així, podem afirmar que la narradora s'aferra desesperadament a totes les seves eines per tal d'aconseguir en el/la narratori/ària la mirada que ella vol. No li interessa per res deixar lo/la lliure davant d'una mar d'incerteses culturals. De fet, a causa de les incerteses identitàries generades pel fet de viure entre dues cultures, ella sent una necessitat imperiosa de dominar al màxim el seu discurs i d'eliminar qualsevol dubte interpretatiu que es pugui produir i vingui a eixamplar encara més la seva crisi identitària.

Si les diferents funcions de la narradora són cabdals en *L'últim patriarca*, també ho són els distints jocs del discurs que li permeten alliberar-se, per uns moments, de les tensions que comporten les situacions distòpiques. Pel que fa al joc més destacable de l'obra, diferents *leitmotifs* recorren *L'últim patriarca*, tal i com he comentat més amunt. En la primera part del llibre, el més recurrent és la traumàtica bufetada que va rebre Mimoun quan era menut, excusa que li serveix d'adult per maltractar la seva dona, la seva filla i altres persones que l'envolten. En canvi, en la segona part del llibre, la narradora adquireix protagonisme tot emprant un *leitmotiv* que solament li afecta a ella: la lectura obsessiva i constant de les paraules del diccionari de la llengua catalana com a poder d'abstracció i alliberament de les tensions que viu a casa. A més del que ja he comentat anteriorment, podríem afegir que els *leitmotifs* representen la força obsessiva dels personatges més poderosos de l'obra. El recurs repetitiu de la primera part correspon al pare i el de la segona a la filla. Són aquestes estratègies discursives les que uneixen els dos personatges principals de la història. De fet, podríem fins i tot considerar que una de les herències no materials que li cedeix el pare a la seva filla és aquesta obsessió narratològica que, en definitiva, representa la força amb la qual el dèspota exerceix el patriarcat. I podem entendre doncs que solament es pot vèncer aquest ordre autoritari des d'una posició de força similar. Així s'explica perquè sols la filla, amb els seus *leitmotifs* obsessius, pot trencar l'esquema dominant masculí.

De la mateixa manera, els altres jocs del discurs, ironies, capgirament de les expressions, repeticions o contradiccions, que no comentaré ara per no allargar massa aquest escrit, són altres ferramentes de què disposa la narradora per guiar la situació i poder alleugerir la història d'una sobrecàrrega de tensions. Així, aquestes li serveixen per dominar i controlar el discurs ideològic que arriba al destinatari.

7. Conclusions. El poder de la paraula

Comptat i debatut, en aquesta anàlisi s'ha intentat mostrar les complexitats d'una novíssima literatura catalana que està tot just naixent: aquesta és una literatura caracteritzada per una barreja de cultures que porta inherent una forta complexitat en haver de construir un llenguatge a cavall de dos mons. S'ha vist com la conjunció de diferents sistemes culturals ha generat unes tensions literàries interessants des del punt de mira de l'imaginari del gènere, de l'immigrant o de la identitat nacional. Així, tots els recursos literaris més importants emprats en *L'últim patriarca* amaguen una por superior de la narradora envers el/la narratori/ària. De fet, això s'explica perquè necessita dominar més que mai els ulls que llegiran aquesta narració, un control desesperat que no deixa de ser una resposta a un conflicte identitari pel xoc de diferents sistemes culturals. És així que els tan treballats *leitmotifs* i les repeticions, les incontinents ironies i altres jocs com ara els capgiraments de les expressions tenen com a funció primera dirigir la mirada. Aquesta narrativa totalment directivista mostra, malgrat tota voluntat d'integració, el dolor d'una generació d'immigrants encara tendra, i la por per concedir aquella llibertat interpretativa pròpia del narratori/ària.

De fet, aquest patiment que arrossega la sobrecàrrega de funcions narratològiques solament es pot entendre per la necessitat imperiosa d'elaborar una narrativa on el jo no es

troba desplaçat. El buit identitari al qual, inevitablement, aboca ser dona entre dues cultures força les escriptores a voler dominar aquest jo descentrat. És per això, pot ser, entre d'altres, que la gran part dels escrits de dones catalanes immigrants són memòries o novel·les autobiogràfiques. D'una banda, les escriptores a cavall entre dues cultures reclamen una reafirmació del jo per tal d'intentar construir una bastida identitària a la qual poder aferrar-se, també requereixen més que mai alliberar-se d'aquest patiment gairebé ontològic que, malauradament, sembla impossible eradicar. Per tant, en la literatura femenina construïda entre cultures, la paraula adopta una força immensa que s'eleva, fins i tot, als nivells de la divinitat. Com explica El Hachmi (2008a: 43):

I lentament, sense saber-ho, va néixer un impuls incontrolat de produir els propis textos. Al començament no era més que un *divertimento*, jugava a ser Déu, escrivia el que volia llegir i tenia a les mans el destí dels personatges, sempre recordo un pobre desgraciat sense nom a qui vaig “suicidar” prematurament. Aviat es convertiria en redempció, un paper en blanc podia acollir les noses de dins, les inquietuds, tots els sentiments que amb prou feines entenia una ment adolescent. Sort en vaig tenir, de la literatura, de la lletra impresa que m'havia ensenyat a ser jo mateixa.

Així, les dones immigrants escriptores s'arrapen a una paraula que, sovint mitjançant uns sentiments venjatius contra una societat que les ha fet sentir-se excloses, aconsegueixen un poder superior. De fet, la paraula les allibera i les permet finalment construir aquella nova identitat tants anys anhelada. Aquests tres dons amb què viuen les escriptores —dona, immigrant i catalana— comporten obligatòriament la necessitat de crear, tal i com explica Helena González, uns productes literaris decididament ideològics que incideixen en la intervenció i transformació del context sociohistòric (2009: 38).

BIBLIOGRAFIA

- BAJTIN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BUTLER, J. (2006), *Vida precaria*, Buenos Aires, Paidós.
- DOMINIQUE, M. (1996): «Exile et terre natale: *La pacotille* de Gérard Étienne», dins LINARES, I. (ed.): *Littératures francophones*, València, Universitat de València, 93-99.
- EL HACHMI, N. (2008a): *Jo també sóc catalana*, Barcelona, Columna.
- (2008b): *L'últim patriarca*, Barcelona, Planeta.
- EVEN ZOHAR, I. (1998): «Factors i dependències en la cultura», *El Marges*, 62, <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/fac-dep_ct.htm>.
- GEERTZ, C. (1987): *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- GENETTE, G. (1972): *Figures III*, París, Seuil.
- GONZÁLEZ, H. (2009): *Género y nación*, Barcelona, Icaria editorial.
- GREIMAS, J. (1983): *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. El anàlisis de un cuento de Maupassant*, Barcelona, Paidós.
- KARROUCH, L. (2008): *De Nador a Vic*, Barcelona, Columna.
- LAKOFF, G. i M. JOHNSON (1999): *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Nova York, Basic books.
- MIRÓ, A. (2007): *Rastres de sàndal*, Barcelona, Columna.
- (2004a): *La filla del Ganges*, Barcelona, La Magrana.
- (2004b): *Les dues cares de la lluna*, Barcelona, La Magrana.
- PROUST, Marcel (1992), *Du côté de chez Swann*, París, Gallimard.
- RUSSELL, E. (2007): «Somnis d'utopies», *Dia internacional de les dones, Quaderns de l'Institut*, 9, 17-40.
- ZIZEK, S. (2003): *Las metástasis del goce*, Buenos Aires/Barcelona/Mèxic, Paidós.