

Cuando la palabra se hace memoria: oralidad y construcción identitaria en *Madre de leche y miel* de Najat El Hachmi

Caroline MENA

Université de Caen-Normandie

LASLAR

Resumen: *Madre de leche y miel* de Najat El Hachmi se inscribe en la línea de las novelas migratorias propias de España. La novelista celebra en ella la palabra femenina, devolviendo la voz a miles de mujeres reducidas cultural y socialmente al silencio. La novela se erige, así, como una muralla contra el olvido que las amenaza a la hora de exiliarse. El análisis de esta obra de la escritora de origen marroquí se centra, por lo tanto, en la reconstrucción de la memoria a través de la palabra y la presencia femenina. Estas mujeres, guardianas intergeneracionales de un inmenso patrimonio identitario, convierten la palabra oral en el instrumento privilegiado de su preservación. Este trabajo concluye, por consiguiente, con un estudio sobre la representación de la oralidad en la escritura, destacando su importancia fundamental. En este acercamiento al texto de El Hachmi, se trata de demostrar cómo la novela se transforma en un espacio estético e interpretativo propicio para la transgresión de fronteras, funcionando como una metáfora crítica de una experiencia dolorosa, al término de la cual se reconstruye la identidad de las personas migrantes.

Palabras clave: memoria, transgresión, fronteras, oralidad y escritura, literatura femenina

Résumé : *Madre de leche y miel* de Najat El Hachmi s'inscrit dans le contexte du développement des écritures migratoires en Espagne depuis la fin du XX^e siècle. La romancière y célèbre la parole féminine, redonnant voix à des milliers de femmes réduites culturellement et socialement au silence. Le récit se dresse alors comme un rempart contre l'oubli qui les guette à l'heure de l'exil. L'analyse de l'œuvre de l'écrivaine d'origine marocaine met donc l'accent sur la reconstruction de la mémoire à travers la parole et la présence féminine. Ces femmes, gardiennes intergénérationnelles de tout un patrimoine identitaire, font de la narration orale l'instrument privilégié de sa préservation. Par conséquent, la réflexion menée dans cette étude s'achève sur une mise en lumière de la représentation de l'oralité au sein de l'écriture, afin d'en souligner toute l'importance. Il s'agit ainsi de montrer, au fil de cette approche du texte d'El Hachmi, comment le roman devient un espace esthétique et interprétatif propice à la transgression des frontières, métaphore critique d'une expérience douloureuse au terme de laquelle se reconstruit l'identité des personnes migrantes.

Mots-clés : mémoire, transgression, frontières, oralité et écriture, littérature féminine

Pour citer cet article / Para citar este artículo : MENA, Caroline, « Cuando la palabra se hace memoria: oralidad y construcción identitaria en *Madre de leche y miel* de Najat El Hachmi », p. 80-102, in OUADI, Ibtissam et SAGNES-ALEM, Nathalie (coord.), *Narraplus*, N°9 – Najat El Hachmi, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), juin 2026. <http://narrativaplus.org/Narraplus9/Cuando-la-palabra-se-hace-memoria-oralidad-y-construccion-identitaria-en-Madre-de-leche-y-miel-de-Najat-El-Hachmi-MENA.pdf>

En *Madre de leche y miel*¹, Najat El Hachmi da voz a una mujer marroquí que, después de haber dejado su patria natal para reunirse con un marido que la abandonará en un país desconocido, vuelve a su pueblo de origen y les cuenta a sus siete hermanas el doloroso proceso de desarraigo y de adaptación que sufrió con su hija en brazos. Colocando a una mujer en el corazón de su relato, la autora celebra la potencia de la palabra femenina, todavía muy marginada, e inscribe su obra en la tradición oral de los cuentacuentos² de la cultura magrebí. De esta manera, la novela que se despliega desde una perspectiva íntima acaba convirtiéndose en la caja de resonancia del lamento de un coro de mujeres de todas las generaciones y de todos los tiempos.

A través del verbo de Fátima —la protagonista que se metamorfosea en una figura que evoca a Sherezade al contar su historia para luchar contra el mal de la desmemoria—, la oralidad ya no solo puede considerarse como un mero recurso estilístico. En efecto, en el texto narrativo también es posible entenderla como una estrategia de preservación cultural y de transmisión intergeneracional que desafía el olvido impuesto por la ruptura migratoria. Así, contar no solo es decir o entretener; es transmitir, resistir, existir. En este sentido, *Madre de leche y miel* aparece tanto como el testimonio de una mujer exiliada

¹ Najat El Hachmi, *Madre de leche y miel* (2018), Barcelona, Destino, 2024.

² El cuentacuentos es la figura tradicional del narrador oral, presente en numerosas culturas mediterráneas y magrebíes. En el espacio norteafricano, esta función se inscribe en una práctica comunitaria de transmisión de relatos, a menudo desempeñada por mujeres en el ámbito doméstico, donde la narración constituye un vehículo esencial de la memoria cultural y de la socialización.

como un espacio de difusión de una memoria colectiva y un lugar de reivindicación identitaria.

Para conseguir este propósito, Najat El Hachmi moviliza procedimientos narrativos que evocan el arte ancestral del cuento y los reinscribe en un contexto contemporáneo marcado por el exilio y la cuestión identitaria. De este modo, reconfigura los códigos del género tradicional y lo convierte en un instrumento de empoderamiento femenino y de preservación de la memoria. La fuerza del relato radica así en la tensión constante entre herencia y ruptura. ¿Cómo se convierte la obra en un espacio diegético en el que la memoria de las mujeres se hace resistencia frente a una fragmentación identitaria proteica? ¿En qué medida esta novela funciona como una reescritura transtextual del cuento tradicional en la que la apropiación y resignificación de estructuras narrativas orales permiten problematizar las nociones de identidad y de memoria desde la perspectiva del sujeto migrante?

Para entender mejor lo que se juega en *Madre de leche y miel*, estudiaremos, en un primer tiempo, cómo va cobrando forma la memoria en el texto literario. En un segundo momento, analizaremos cómo la novelista, explorando los arcanos del arte de contar, instaura una modalidad narrativa polifónica que refleja tanto el protagonismo de las mujeres como la importancia de la transmisión intergeneracional femenina. Por fin, veremos cómo la oralidad se inmiscuye en la escritura, retando los códigos genéricos para hacer del campo diegético un territorio de subversión y de transgresión de las normas a las que tantas veces se refiere Fátima a lo largo de su recorrido. ¿Podría la hibridación genérica en la que se fundamenta la novela leerse como la metáfora de una identidad suspendida entre el peso de la herencia y el impulso de transformación?

MEMORIA DE LECHE Y DE MIEL

En *Madre de leche y miel*, Najat El Hachmi entrega a sus lectores mucho más que un relato sobre el exilio o el retrato de una mujer desgarrada entre la cultura de origen que se empeña en preservar y la necesidad de emanciparse de las ancestrales reglas que regían su vida para sobrevivir en un mundo ajeno. En efecto, en su novela, la autora supera la mera función fática del texto literario —función cuyo

objetivo es «afirmar, mantener o detener la comunicación»,³ en términos de Pierre Guiraud— para conjugarla con una densa carga testimonial y convertir la narración en un viaje dinámico por las raíces del pueblo amazigh. De esta forma, la autora compone un fresco cultural donde la memoria da sentido a la experiencia migratoria. Así, es una memoria viva la que irriga la obra. Cabe recordar que Paul Ricœur define este tipo de memoria como una memoria llena de subjetividad y precisa que se transmite oralmente. Es el vehículo de

une expérience forte, qui contribue à élargir le cercle des proches en l'ouvrant en direction d'un passé qui, tout en appartenant à ceux de nos aînés encore en vie, nous met en communication avec les expériences d'une autre génération que la nôtre.⁴

Es precisamente lo que ocurre en la novela: la palabra de Fátima hace resonar las voces de muchas otras mujeres y permite rescatar del olvido un patrimonio cultural inmaterial amenazado por la experiencia migratoria.

En la obra, este riesgo se plasma en una enfermedad simbólica llamada «la desmemoria». Amenaza la continuidad de la identidad personal y colectiva de la narradora:

Este mal de la desmemoria lo sufren muchos hombres, ya lo sabéis. Se marchan y se despiden con toda la pena, se van con la boca llena de promesas de regreso cargados con todo tipo de bienes, de regalos y prosperidad, pero una vez que han cruzado el mar les coge la enfermedad del olvido. No se acuerdan ni de que tienen mujeres ni hijos, ni padres ni hermanos [...]. Eso las madres no lo haríamos nunca, estamos atadas de por vida a aquello que ha salido de nuestro propio vientre. (p. 110)

El hombre migrante parece ser el principal afectado por esta patología que se presenta no solo como una ausencia de recuerdos, sino como una desconexión emocional y cultural. Su formulación metafórica intensifica la carga crítica presente en la voz narrativa y el uso de la tercera persona del plural permite superar la dimensión individual para entrar en una esfera colectiva y casi universalizar el discurso.

Un poco antes en el texto, Fátima ya había explicado que «los emigrantes, cuando nos cuentan sus historias, siempre hablan de muchas horas de viaje» (p. 59), haciéndonos entender que, en los relatos migratorios, los individuos masculinos tienden a privilegiar la

³ Pierre Guiraud, *La semiología*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1972, p. 14.

⁴ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 514.

experiencia de desplazamiento sobre la rememoración de sus tradiciones y de su patrimonio cultural. Se evidencia el proceso de erosión de la memoria cultural originaria. Por ello, la obra enfatiza la oralidad y la práctica femenina de contar como vacuna contra la desmemoria. La cultura amazigh no se limita a un trasfondo geográfico o folclórico, sino que se constituye como un sistema de valores y se define como un sentimiento de pertenencia a un linaje y a una comunidad en evolución constante, lo que encaja perfectamente con el concepto de memoria viva al que hemos aludido al introducir esta parte.

Dos metáforas recorren la obra para estrechar poéticamente la narración en torno a esta memoria viva. Primero, se trata de la masa madre que la protagonista conserva como si fuera el más sagrado de los tesoros. Surge entre las primeras páginas del libro como componente imprescindible del equipaje de la futura exiliada:

En cambio, la masa viva de nuestra madre, que ella había recibido de la abuela y la abuela de la bisabuela —y vete tú a saber de cuantas mujeres hacia atrás venía esa herencia— dejaba en la lengua una muy leve acidez que era el sabor más nuestro que yo pudiera recordar. Y, ya os lo adelanto, suerte tuve de poder saborear, en medio de la niebla, aquel pan que me unía a vosotras, a nuestra madre y a la abuela. Me dijisteis: se te echará a perder durante el viaje, o te la quitarán en la aduana. Pero no os hice caso. No era posible que algo que venía de un tiempo tan antiguo se estropeará tan solo porque se fuera al extranjero. (p. 19-20)

Aquí, la masa madre se convierte en el reflejo del esfuerzo que hay que realizar para preservar la cultura y la identidad en el momento de pasar una frontera, siendo la fermentación de la masa que se transmite de generación en generación un proceso vivo y activo en constante evolución. Podría también interpretarse como una metáfora de la identidad profunda de la protagonista y de sus raíces. Por extensión, sería el símbolo de la cultura amazigh capaz de adaptarse y transformarse a través de la experiencia del exilio, cuya imagen se plasma en la niebla a la que alude la narradora y que recuerda que la memoria se parece al humo en su fragilidad. Al mantener viva la práctica de preparar pan de tal manera, la protagonista preserva un saber ancestral y convierte su fabricación en acto de afirmación cultural y cuidado de la memoria colectiva.

El segundo elemento que funciona como símbolo repetitivo de transmisión de la memoria cultural del pueblo amazigh es la leche y,

así como este líquido nutre a los niños, la memoria nutre la identidad de los individuos. Para ilustrar esta idea nos referiremos a la lactancia de Fátima, que le resultó tan fácil a Zraizmas, su madre: «con su leche se le habían hecho los primeros meses unos mofletes bien rellenitos y unas lorzas tan blanditas que daba gusto tocarlas» (p. 33). Y como contraejemplo, opondremos lo difícil que fue para Fátima amamantar a su hija Sara los primeros meses de su vida: «le daba de comer a la niña con una cucharita pequeña, se sacaba la leche y poco a poco la hacía entrar en su boca que era un agujero azulado que apenas se abría» (p. 316). Estas dos experiencias pueden leerse como dos procesos distintos de transmisión y de recepción de la memoria originaria. Y basta con mencionar cómo Sara abandonó a su bebé recién nacido para huir a Barcelona para entender el riesgo de ruptura del hilo intergeneracional. Sea lo que sea y a pesar de todo, la leche es vector de continuidad y se refleja en la reacción de Zraizmas al tener que dejar de amamantar a su progenitura cuando la niña empezó a andar: «Zraizmas le devolvió la niña a su suegra y se escondió en su habitación y recordó a su madre, a su abuela y a todas las mujeres que pudiera nombrar pidiendo a sí misma por dentro una resistencia» (p. 38).

Eso constituye un ejemplo claro de cómo se articulan memoria y transmisión en el relato. El verbo «recordar» sitúa la acción en el ámbito de la rememoración voluntaria y establece un puente entre el presente de la protagonista y el pasado encarnado por las figuras maternas que se convocan y se enumeran para ampliar la experiencia individual hacia una experiencia colectiva, como si la autora quisiera dibujar los contornos de una memoria comunicativa y cultural. Y bien se sabe que, juntas, según lo entiende Jan Assmann, configuran la memoria colectiva:

La mémoire communicative fait référence à un contexte historique qui se fonde notamment sur des expériences biographiques et individuelles. Cela entraîne que le passé, qui sert ici de référence, ne remonte pas à plus de 40 ou 60 ans. Il n'est donc guère comparable au passé plus reculé qui est représenté par la mémoire culturelle.⁵

Asimismo, situada la memoria colectiva en el centro de *Madre de leche y miel*, resulta pertinente señalar que Najat El Hachmi le confiere a su obra un marcado cariz costumbrista. Definido por Miguel Ángel Garrido Gallardo como «una representación artística de los usos,

⁵ Jan Assmann, *La Mémoire culturelle*, Paris, Aubier, 1992, p. 50-75.

modos de vida y particularismos de la sociedad coetánea del autor»,⁶ no cabe duda de que planea sobre la obra una forma de costumbrismo que hunde raíces en una pintura, a veces muy precisa, de los hábitos, de los ritos, de las creencias, de las relaciones familiares y sociales de la población amazigh. Numerosas escenas concretas se encuentran a lo largo de la narración y podemos ilustrar este enfoque con el poder de las supersticiones que rigen las decisiones que puede tomar la gente: «Parecía que Zraizmas había olvidado las mil historias que corrían sobre el peligro de dar pecho a los niños cuando ya los habían destetado porque la leche se pudría y se volvía veneno y los podía matar» (p. 32). La frase refleja el peso de las creencias populares en la sociedad observada, pero nos muestra también a una joven madre capaz de transgredir los códigos ancestrales y tradicionales por amor a su hija.

De la misma forma, las mujeres temen ser el blanco de un conjuro si no conservan el pelo que cae o las uñas que se cortan y Fátima «los escondía bien para no ponerse en peligro» (p. 156) porque «se contaban muchas historias de transformaciones abruptas, de personas de comportamiento inmaculado que enloquecían de repente» (p. 156). De nuevo, tenemos un testimonio directo de la preponderancia del imaginario colectivo para la población amazigh y no podemos sino referirnos también al ritual de las brasas al que Zraizmas somete a sus hijas para preservar su virginidad:

Consistía en quitarse los *serwales*⁷ y ponerse de pie con las piernas abiertas sobre las brasas, dejando que el humo les llenara las faldas y las subiera hacia arriba hasta los contornos que a partir de aquel día quedarían sellados para siempre. (p. 100)

En este extracto, la desaparición del sujeto agente a lo largo de la frase les confiere un alcance más universal a los propósitos de la autora, confirmando el alcance costumbrista que encierra la novela.

Najat El Hachmi no se contenta con darle un toque folclórico a la representación del modo de vida del pueblo marroquí. Ofrece, por ejemplo, a los lectores un detallado panorama de su vida cotidiana con una descripción del trabajo de las mujeres y los lazos sociales que mantienen las personas. Y aquí no podemos sino pensar en la

⁶ Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Diccionario español de términos literarios internacionales*, definición redactada por Dolores Thion Soriano-Mollá. <<http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Costumbrismo.pdf>> [Consultado el 13.08.2025].

⁷ Pantalones tradicionales amplios propios del ámbito magrebí.

larga enumeración de verbos en infinitivo con la que se refiere a las labores femeninas fuera de casa: «limpiar el corral de las gallinas, coger hierba para los conejos, buscar cebada, barrer el patio...» (p. 37). Subraya lo difícil de la vida de estas protagonistas. E insiste en las relaciones entre estas y los hombres, la obligación para ellas de no mirarlos a los ojos y de esconderse cuando llega una persona de sexo masculino a casa. Se refiere de manera muy detallada a los rituales que puntúan la vida de las mujeres y una de las ilustraciones más pictóricas es el relato de cómo la abuela Ichata se prepara, desde las abluciones hasta el momento cuando se tizna los ojos con kohl. Aquí, la autora convoca todos los sentidos de su lector (con lo amargo suave del nogal que mastica, con el murmullo cadencioso de los rezos que pronuncia, con el perfume agradable que se desprende de la anciana y su cabellera rojiza y rizada, que es tan brillante que se parece a una hoguera, sin olvidar cómo se unta las manos para pasárselas por todo el pelo). Este retrato sinestésico de la abuela se hace imagen viva, llena de fuerza y de movimiento. Y no podemos cerrar nuestro análisis sobre este aspecto de la obra de Najat El Hachmi sin referirnos a los tres días de boda de Fátima anunciados por la entrega de un bolso de azúcar a su familia como señal de pedida de mano.

Todos estos ejemplos constituyen un acervo de relatos transmitidos oralmente, algo característico de la cultura amazigh. Por otra parte, la autora convierte estos elementos en materia estética, integrando una poética de preservación cultural y reforzando la memoria como objeto central de su proyecto literario. La conjugación de estos dos aspectos asienta las bases de la memoria colectiva como vector de transmisión en *Madre de leche y miel* y eso corresponde perfectamente a la definición que Maurice Halbwachs nos da de ella cuando explica:

toute société, pour acquérir quelque consistance et simplement pour durer doit mettre ses membres en mesure de s'accorder les uns avec les autres, de se rapprocher et de se retrouver de façon à réaliser collectivement ce qui est la raison d'être de chaque groupe.⁸

Y la huella costumbrista sirve este diseño porque, como lo dijo Montserrat Amores, permite «mostrar los hábitos y las costumbres de

⁸ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective* (1950), Paris, Albin Michel, 1997, p. 236.

la sociedad con una mirada que contempla el pasado, observa el presente y atisba el futuro».⁹

Pero la autora no se limita a entregar a sus lectores escenas que les enseñan cómo vive su pueblo de origen. En la letra misma del texto se deslizan también palabras de su idioma materno, y va hasta introducir un glosario de términos y expresiones en lengua amazigh del Rif al final de la novela. Al insertar en la narración una forma viva de la lengua, la escritora afirma una identidad plural, pluricultural, lo que contribuye a la riqueza de las imágenes sensoriales y emocionales que se transmiten. Así, muchas de estas palabras aparecen en bastardilla en el texto: «¿Recordáis al hijo de aquella segunda mujer del primo Mirmount n Ari? Su primera esposa le había hecho algo al niño y este fue adelgazando hasta desaparecer del todo. Dios la juzgue como se merece. *Lah istar, lah istar*» (p. 336). Esta última expresión sin traducir refleja directamente lo que pasa en la mente de la narradora, sin filtro, y es una manera para El Hachmi de acercar a su lector a la intimidad más profunda de la protagonista. Sin embargo, a veces, estos términos se cuelan en el texto castellano sin rasgos para diferenciarlos: «ni me di cuenta de que estaba tan hambrienta que le di el remsemmen que tú me habías traído» (p. 58). La palabra amazigh se funde en el texto, confirmando a la escritura una nueva identidad híbrida, y el campo literario se convierte en espejo de la identidad que evoluciona con el desplazamiento, con la experiencia del exilio.

El espacio novelesco se hace espacio de convivencia donde la cultura de origen puede seguir existiendo. Lo que remite a las palabras de María Carmen Molina Romero, que, estudiando la obra de la escritora de origen argelino Leïla Sebbar, afirma: «la langue étant l'expression privilégiée d'une culture, sa "silenciation" aura pour résultat une sorte d'ethnocide du patrimoine symbolique d'une communauté qui se transmet d'une génération à l'autre».¹⁰ La importancia de la cuestión memorial e identitaria resuena en la difícil ruptura que sufre Fátima al llegar a España; se empeña en preservar su patrimonio lingüístico y transmitir su lengua a su hija Sara, consciente de que «los tiempos

⁹ Montserrat Amores, «Perspectivas del costumbrismo transatlántico», in «Literatura, arte y observación social: miradas al costumbrismo», *Revista de la Universidad de Cádiz*, 30, 2024, p. 66. <<https://revistas.uca.es/index.php/cir/issue/view/563>> [Consultado el 19.08.2025].

¹⁰ María Carmen Molina Romero, «Leïla Sebbar et la résilience de la langue», in María Carmen MOLINA ROMERO y María SERRANO, *La langue qu'elles habitent : territoires et frontières francophones au féminin*. Berne, Peter Lang, 2020, p. 81.

antes de hablar son tiempos de no saber, hermanas, tiempos en que no somos personas del todo» (p. 139).

Para concluir esta primera parte, frente a la amenaza de la desmemoria, no cabe duda de que la práctica de la narración —escrita u oral— se presenta como un antídoto, reforzando los lazos con el pasado y asegurando la continuidad del patrimonio cultural. Como ya lo dijimos y siguiendo una vez más a Maurice Halbwachs, la memoria se construye y se mantiene en el marco de las interacciones sociales. Y es precisamente lo que ocurre en *Madre de leche y miel*, donde contar permite dar un sentido todavía más hondo a los sentimientos y a las experiencias. La novela se llena de un registro híbrido, reflejo de una memoria compleja que combina elementos del mundo amazigh y cosas aprendidas con la experiencia en Cataluña y en cuyo corazón se encuentra una presencia femenina que supera la barrera y los límites del tiempo para reanudar con una memoria ancestral.

GUARDIANAS DE LA MEMORIA ORAL: LA MUJER COMO FIGURA DE TRANSMISIÓN

En *Madre de leche y miel*, son las mujeres las que hablan, o, mejor dicho, las que cuentan, erigiéndose en guardianas de una memoria cultural cuyo hilo se deshilvana sin interrumpirse nunca. En este sentido, la figura de Fátima, a la que Najat El Hachmi otorga principalmente la voz narrativa, se yergue como paradigma de todas estas mujeres. Relata su trayectoria desde su infancia en un entorno rural y pobre hasta su exilio a Cataluña, donde se realiza como madre. Eso le confiere a la obra una dimensión testimonial que refuerza la carga emotiva del texto. Sin embargo, la elección de una voz narradora femenina no solo constituye un recurso estratégico para dar a conocer una experiencia en la que, lo veremos, resuenan miles de otras experiencias. Muy al contrario, a través de la voz de la joven amazigh, la autora cuestiona también la hegemonía patriarcal¹¹ y hace de su protagonista un espacio de resistencia simbólica, capaz de articular memoria colectiva femenina y, en filigrana, de llevar una crítica hacia las estructuras sociales de poder que limitan la

¹¹ Esta estrategia no es aislada en la obra de Najat El Hachmi. Muy al contrario, se encuentra en varias de sus obras. Por ejemplo, en *El último patriarca* —novela de título elocuente— la narración está a cargo de una voz femenina. En *La hija extranjera*, la narradora autodiegética expone en primera persona un conflicto cultural e identitario.

autonomía de la mujer tanto en su país de origen como en la sociedad que la acoge. Entregándole todo el protagonismo a este personaje, la autora lucha contra el anonimato de la experiencia migratoria característico de la literatura contemporánea en lengua castellana,¹² aspecto corroborado por el estudio de Giulia Bortoli que insiste en la

ausencia y el olvido al que solían ser relegadas las mujeres en la mayoría de las investigaciones sobre inmigración; además, en aquellas pocas ocasiones en que aparecían, eran descritas con estereotipos que las asociaban a la tradición, a la familia, y dependientes del hombre migrante, con escasa educación, incapaces de hablar el idioma del país de acogida.¹³

En la novela de El Hachmi, los elementos del paratexto y del peritexto —los que enmarcan la lectura según la terminología de Gérard Genette—¹⁴ sitúan de entrada la voz femenina en el centro de la narración, rompiendo el silencio al que se relega a las mujeres. De hecho, el título y el epígrafe anuncian los temas fundamentales del relato: la maternidad y la transmisión. Ambos elementos revelan de inmediato la fuerza y la complejidad de ser madre. Para eso, no basta con cumplir las funciones biológicas de la maternidad, acto universal, accesible a todas las mujeres y simbolizado por la leche. En cambio, con el simbolismo de la miel, se ahonda en aspectos más profundos y excepcionales de la maternidad: la transmisión de valores y la capacidad para formar una identidad emocional y cultural sensible en sus hijos. Es lo que demuestra la autora, dando una gran profundidad al retrato lleno de matices de Zraizmas.

Podemos recordar aquí cuánto le costó a esta madre dejar de amamantar a su hija y prolongar nuestra reflexión con los propósitos de Fátima, que no puede entender la reacción de enfado de Omar cuando murió «la hermana de frente estrecha»:¹⁵

Repasaba mentalmente todos aquellos momentos del día en que su madre era el refugio al que regresar, esa tibieza reconfortante, era miel que se desliza garganta abajo [...]. Era miel los días de diario, cuando,

¹² Sin embargo, cabe recordar que escribió en catalán, lo que puede vincularse con la voluntad de resistir al anonimato y a la marginación. Al apropiarse de la lengua catalana, también marcada por procesos de subordinación respecto al castellano, Najat El Hachmi desafía las estrategias de integración tradicionales.

¹³ Giulia Bortoli, «La mujer inmigrante en España a través del cine y la literatura española del siglo XXI», *Rassegna iberistica*, 42(111), 2019, p. 182.

¹⁴ Gérard Genette, *Seuils* (1987), Paris, Seuil, 2014.

¹⁵ Najat El Hachmi da este título a una de las secciones de la novela, como si quisiera devolverle una nueva vida a esta niña cuya existencia parecía insignificante.

de buena mañana, repartía trozos de pan [...] era miel cuando cogía las primeras cebolletas del huerto y se las daba a probar, cuando les repartía a partes iguales los higos que había reunido, cuando le decía a Aicha que hiciera el favor de no comerse todas las granadas porque también tenían derecho los otros hermanos [...] la madre también era miel cuando se ponían enfermos [...] y Zraizmas era miel, sobre todo, cuando había fiestas [...]. (p. 126-128)

La larga enumeración de las acciones de la madre mediante la repetición (por lo menos ocho repeticiones de «era miel») se convierte en la metáfora de la excepcionalidad de la protagonista, cuyo compromiso afectivo y físico trasciende lo meramente físico para hacer de ella una mujer transformadora. En la novela, nos enteramos de que varias protagonistas femeninas cumplen con los roles tradicionales y esperados de la maternidad, pero solo unas pocas logran ejercerla transmitiendo valores, haciéndose guardianas de una cultura y de una memoria. Fátima forma parte de este linaje de mujeres admirables, como su madre y como su abuela Ichata, antes de ella. Lo demuestra la locución tradicional amazigh «n»: «Fátima n Zraizmas n Ichata n Mumma» (p. 30). Tal como precisa el glosario del final del libro: «n» es «una partícula de posesivo amazigh», se usa «para anunciar la genealogía familiar» (p. 378).

Y aquí es donde radica la singularidad de las mujeres de la familia de Fátima y eso se enfatiza cuando la protagonista se convierte en motor de la transformación del ser femenino en un eslabón suplementario de una larga cadena de transmisión, lo que hace de ella, por consiguiente, un personaje ejemplar.

Dicha ejemplaridad aparece también en los títulos que se dan a cada sección. Interesémonos por los que la autora da a cada una de las dos partes que componen su obra: «La antigüedad de una mujer» y «La antigüedad de una madre». Ambos títulos ponen una vez más de realce el protagonismo femenino, pero ahora se refleja en ellos una forma de progresión identitaria que va desde la mera condición femenina percibida desde tiempos inmemoriales a la condición materna que aparece, por consiguiente, como destino colectivo e histórico. Mediante estos títulos, en los que radica una fuerte tensión poética con el uso de la palabra «antigüedad», que no es común para referirse a una persona, Najat El Hachmi llama la atención sobre lo ancestral, como si fueran figuras milenarias, y Fátima, núcleo central de la diégesis, se convierte en una especie de arquetipo en el que se enfatiza la identidad femenina. Deja de ser un simple individuo para metamorfosearse en representación simbólica de las mujeres que

comparten con ella una forma de excepcionalidad, ya que son figuras con memoria y legado cultural. La mujer aparece como portadora de una memoria ancestral, mientras que la madre encarna una forma de continuidad intergeneracional que se transmite oralmente. Ambos títulos permiten abordar el peso de los roles femeninos tradicionales y su revalorización dentro de discursos contemporáneos que intentan resignificarlos.

Y esa idea se refuerza con el uso del artículo indefinido que acompaña el sustantivo «mujer», confirmando la transformación de la protagonista en arquetipo: su experiencia individual se convierte en paradigma de la experiencia común a muchas mujeres. La palabra «antigüedad» presente en estos títulos acentúa también esta dimensión, retomando la idea de transmisión. Fátima se convierte en guardiana del hilo ininterrumpido de experiencias como la suya y de voces que resuenan en ella. En resumidas cuentas, el destino de la protagonista no queda reducido a lo personal o a lo íntimo, sino que trasciende su singularidad para situarse en un horizonte más rico en significación y reflejar las tensiones, los desarraigos y las resistencias que atraviesan tantas mujeres desde hace tanto tiempo. En este momento de nuestro análisis es posible preguntarnos: ¿no sería la novela una nueva parábola?, ¿una fábula moderna sobre la migración y el exilio?

Esta cuestión se abordará más adelante. Ahora, conviene subrayar la importancia de la transmisión intergeneracional femenina por dos motivos fundamentales. Primero, porque los cimientos de esta transmisión se encuentran precisamente en el lugar preponderante que ocupa el cuento en el seno mismo de la novela. Y segundo, porque eso recupera la idea de que la voz de Fátima es como una caja de resonancia para un coro ancestral de mujeres. Muy significativo es el ejemplo de cómo Fátima percibe su aislamiento cuando llega a Barcelona. Teme que su hija se aleje de sus raíces. Y tanto para luchar contra el mal de la desmemoria como para combatir el miedo que la invade, la joven madre le cuenta a su hija pequeñas historias que reactivan el género tradicional:

Pobre niña, le llenaba la cabeza de mis recuerdos, de mis historias. Era mi único consuelo, hermanas, sentir mi voz saliendo de la garganta, escuchar de mí misma las palabras de nuestra madre, de la abuela, de todas las mujeres. (p. 139)

En este momento, se ilustra de nuevo el papel de la madre de miel, capaz de proteger a su hija en los momentos más difíciles. Pero

también vemos una vez más cómo se inmiscuye en la novela la potencia de la memoria que se transmite de generación en generación, de mujer a mujer. La voz de Fátima es como un puente tendido entre las generaciones pasadas y las futuras. Lleva consigo la herencia de una larga cadena de mujeres. La enumeración al final de la frase citada, al desembocar en una pluralidad de mujeres, enfatiza la noción de continuidad generacional. El texto literario refleja directamente el hilo de una voz que transgrede las leyes del tiempo y del espacio (por la migración) para universalizar el discurso de Najat El Hachmi y la experiencia de Fátima.

Y es en el hecho de contar donde se plasma la posibilidad de transmisión y en el cuento donde se refuerza la ejemplaridad de la protagonista. A lo largo de la novela, ella cuenta y se erige en una guardiana privilegiada de una memoria ancestral y otra más reciente, una memoria que se está construyendo a través del desplazamiento migratorio. Pase lo que pase, las historias relatadas de generación en generación llegan a los lectores por la voz de Fátima, que la autora hace suya, y la novela se va poblando de cuentos de índole diferente. A menudo, los orígenes de estos relatos se remontan a tiempos inmemoriales. Es el caso del cuento popular de Nunya que atraviesa el relato. Es

la muchacha a la que una bruja había raptado y encerrado en una torre y que pudo escapar gracias a la longitud de sus cabellos, unos cabellos que aquella pérfida mujer contaba cada noche uno a uno para asegurarse de que no los hubiera usado para dejar subir a nadie a la torre. (p. 44)

La abuela Ichata ya lo contaba antes de que Fátima lo relatara a su propia hija. En este cuento popular amazigh, se puede reconocer el cuento de Rapunzel, difundido en Europa por los hermanos Grimm. Aquí, la torre simboliza el encerramiento del que es víctima la protagonista y los cabellos largos funcionan como una metáfora multifacética. Representan el vínculo entre el mundo interior y el mundo exterior, pero también representan el poder personal de la mujer, su emancipación, la autonomía que tiene que conquistar.

Por lo tanto, no podemos sino identificar diferentes niveles de lectura que le dan mayor profundidad a la novela. Primero, la historia de Nunya podría interpretarse como la voluntad de las mujeres de la comunidad marroquí de salir de una condición que, muy a menudo, las constriñe por ser presas de la sociedad patriarcal. Por otra parte, Fátima se mueve entre dos mundos culturales y su trayectoria implica

un aislamiento social y una lucha por la emancipación y la construcción de su identidad, condición similar al encierro de Nunya en su torre. Aquí, todo ocurre como si *Madre de leche y miel* fuera una reescritura moderna de un relato más antiguo. No cabe duda de que la obra de Najat El Hachmi cobra, en este momento de la diégesis, una dimensión metaliteraria porque esta propia reescritura moderna de un cuento tradicional, más allá de transmitir valores, aprendizajes culturales y universales, se convierte en lo que Tiphaine Samoyault nombra «la mémoire de la littérature».¹⁶ Y así lo afirma Mihaela Cosma, para quien es imposible «concebir el texto separado del conjunto infinito constituido por la historia de la humanidad; él aparece como una pluralidad de textos, como reflejo, eco, variación, de esta historia».¹⁷ En resumidas cuentas, una forma de intertextualidad¹⁸ rige la novela, haciendo de ella «un espacio de encuentro con el conjunto sociohistórico de la humanidad».¹⁹

En este sentido, se registran en la obra numerosas características propias de este género. Por ejemplo, se observan fórmulas típicas como «la acumulación, la enumeración y la simetría»:²⁰ «Caminaron y caminaron, como se dice en los cuentos» (p. 288). Se notan así algunas señales directas que hacen de la novela de El Hachmi un texto palimpséstico en el que resuenan antiguas historias: «Si hubiera tenido un ovillo de lana, tal vez hubiera ido desmadejándola como hacían en los cuentos para no olvidarse del camino de regreso» (p. 243). En este contexto, surge el motivo del hilo de Ariadna útil para salir del laberinto. Y de nuevo varios niveles de lectura se ofrecen a los lectores. Fátima no quiere olvidar sus raíces y la masa-madre podría convertirse en este hilo que le permite remontar por los caminos de su memoria cultural. Puede asimismo expresar el deseo de volver a su país de origen. Y, para conferir todavía mayor densidad a la escritura novelística de Najat El Hachmi, este hilo podría ser

¹⁶ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 6.

¹⁷ Mihaela Cosma, «La intertextualidad en un texto narrativo de Angelina Muñiz-Huberman», in Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla, GEXEL, 2006, p. 746.

¹⁸ Julia Kristeva habla de la intertextualidad en estos términos: «en el espacio de un texto varios enunciados tomados de otros textos se cruzan y se neutralizan». In Julia Kristeva, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, p. 15.

¹⁹ Cosma, *op. cit.*, p. 747.

²⁰ Margarita Alfaro las identifica como «marcas lingüísticas» típicas del cuento en su trabajo sobre la presencia de fórmulas típicas en los cuentos, in Margarita Alfaro, «Presencia de fórmulas en los cuentos de tradición oral de Henri Pourrat», *Homenaje al profesor Pedro Peira Soberón*, 6, 1997, p. 37.

igualmente el de las palabras que va deshilvanando para no olvidarse de sus orígenes.

La presencia latente de los cuentos también se observa en las comparaciones de los protagonistas con personajes típicos del género tradicional. En este sentido, recordemos a los hermanos de Naíma: «La pobre Naíma malvivió muchos años con aquellos hermanos que poco se parecían a los de los cuentos, aquellos que son capaces de superar todos los obstáculos y atravesar mundos enteros para rescatar a sus hermanas» (p. 84). O a la suegra de Fátima: «Es una bruja de cuento» (p. 232). Pero lo más interesante es comprender que son precisamente Ichata y Fátima las que más se acercan a los personajes de cuentos. La abuela tiene

una cabellera rojiza y rizada [que] se desplegaba en oleadas sobre la espalda de Ichata. A Fátima le parecía ver una hoguera que ascendía y se elevaba, y se elevaba, y aparecía entonces una imponente capa que transformaba a la madre de su madre en una figura de otro mundo, en una mujer como las que salían en los cuentos que ella narraba. Su pelo la cubría hasta la cintura, y Fátima no podía dejar de mirarla, sobre todo a la cara, porque de repente la mujer que veía era otra, una mujer más joven o sin tiempo, de todos los tiempos y de ninguno. (p. 44)

En este fragmento, se nota de nuevo la repetición —tradicional en los cuentos, como ya lo dijimos— y la pérdida de referencias temporales precisas que hacen de Ichata, nueva Nunya-Rapunzel, el arquetipo de todas las mujeres que luchan por su libertad. La figura de la abuela cobra universalidad.

No podemos terminar esta reflexión sin pensar en Fátima, que «envidiaba a las muchachas que tenían el pelo liso, a quienes les caía como la seda sobre los hombros; su propia hermana lo tenía así. Pero a ella le había tocado el pelo áspero de las esclavas que salían en los cuentos» (p. 149). A través de esta clara referencia a Sherezade, no cabe duda de que late, debajo del texto de El Hachmi, el corazón de todo un patrimonio literario universal relacionado con el mundo del cuento.

Y si el arte de contar le permite a Fátima luchar contra una muerte simbólica, que no es sino ese mal de la desmemoria, no podemos sino constatar que también construye alrededor de las protagonistas una suerte de refugio al que acudir cuando las cosas van mal. Y el ejemplo más relevante es cuando la joven madre se encuentra debajo de un puente en un lugar frío y desconocido, hambrienta y sola con su bebé.

El hilo de su voz, que va desgranando el relato legado por sus antepasadas, se convierte no solo en un tejido de memoria, sino también en un manto de amparo que le brinda el consuelo indispensable en este momento:

Me seguí relatando la historia a mí misma para distraerme de mi propia desdicha. Imaginad mi voz, que quería esconderse bajo aquel puente, que no me escuchase nadie que no fuera la niña, yo que no sabía si podía estar en aquel cobijo, imaginad aquella voz que venía de tan lejos, de nuestras abuelas y de nuestras antepasadas remotas, y se acurrucaba entre nosotras como una protección contra todo lo que desconocíamos. (p. 87)

Eso no deja de evocar a otros escritores españoles que, en sus obras, no cesan de mostrar el arte de narrar, y por extensión el cuento, como un refugio protector, un instrumento de predilección para la construcción identitaria de la gente, «una casa de palabras» en términos de Gustavo Martín Garzo.²¹

En resumidas cuentas, el arte de la fábula —el arte de contar— se plasma directamente en la novela. Y la oralidad se cuela en la escritura, transgrediendo las fronteras y conformando un nuevo espacio cuyo alcance metafórico podría remitir a la complejidad de la identidad migrante.

VOCES FRONTERIZAS: ORALIDAD Y ESCRITURA

Desde las primeras líneas de *Madre de leche y miel*, Najat El Hachmi despliega una poética de la oralidad que impregna todo el texto. El relato se inaugura con una escena profundamente significativa: sentadas en torno a una mesa con té y, a petición de sus siete hermanas, una mujer se prepara a contar su historia. En esta primera página de la novela, en estas nueve primeras líneas, se repite cinco veces el verbo «contar», declinado a través del verbo «narrar». Ambos verbos aparecen conjugados en imperativo. Aquí, no solo se introduce el acto narrativo, sino que también se celebra un contrato de oralidad dentro del texto literario. Cabe entender que la escritora no se limita a representar la oralidad. Va a establecerla como estrategia de escritura a través de múltiples procedimientos que desdibujan las fronteras entre lo oral y lo escrito. En esta escena, el gesto inaugural de contar

²¹ Gustavo Martín Garzo, *Una casa de palabras*, México, Océano Travesía, 2013.

remite a la forma característica del cuento oral tradicional. La narradora es interpelada y asume el papel de quien debe relatar. Este dispositivo narrativo funciona como homenaje a la figura tradicional del cuentacuentos, muy presente en la cultura del Magreb, e introduce así un juego metanarrativo en el que podría incluso confundirse la propia voz de la escritora que va a plasmar sobre el papel la historia que se dispone a relatar.

A partir de este momento, el lector no asiste únicamente a un acto de narración. En realidad, participa igualmente en un acto comunicativo y la oralidad va a instalarse en el núcleo de la escritura, transgrediendo las fronteras entre las categorías. Entendemos que El Hachmi no solo representa la oralidad en el contenido, sino también en la forma. Por consiguiente, vamos a ver cómo el estilo de la narración está marcado por una puesta en escena de la oralidad y por una sintaxis cercana al discurso oral con «rasgos tales como la estructura aditiva y redundante, la tendencia a la digresión, el enraizamiento en la situación comunicativa».²²

Primero, las frases largas en las que se deslizan los pensamientos más íntimos de los protagonistas, rompiendo con la linealidad del discurso escrito, son un testimonio relevante de esta práctica. El relato de la llegada a Melilla ilustra esta idea:

En Melilla, nos esperaron en una plaza grande de baldosas, que me gustó porque estaba llena de árboles y arbustos muy verdes; pensé, mira, parece que aquí llueve más, como si la lluvia cayera solo a este lado de la frontera a pesar de estar tan cerca de nuestras áridas tierras.
(p. 51)

Aquí, diferentes ideas se encadenan, imitando el fluir de la palabra espontánea. Las locuciones «pensé, mira...» introducen la voz interior de la narradora de manera inmediata, sin marcadores de estilo indirecto como el «que», que acercaría este flujo de conciencia a una palabra escrita. Además, la inserción del «mira» reproduce un registro coloquial, como si la protagonista estuviera hablando en voz alta con otra persona. Este tipo de palabras funciona como marca evidente de oralidad, ya que evoca el tono conversacional y la inmediatez de la experiencia vivida. Todo ocurre como si no se tratara de un relato literario distanciado, sino de una voz que se expresa de manera espontánea. Por otra parte, la frase es larga. Se suceden las comas, los puntos y comas que la acercan más al ritmo del habla que al de

²² Jorge Marcone, *La oralidad escrita*, Perú, Universidad Católica, 1997, p. 49.

una prosa académica y cuidada, algo más característico de lo escrito. Esto da la impresión de una narración contada de corrido, como si la narradora estuviera relatando sus impresiones en directo. Además, la comparación final con la sequedad de «nuestras tierras» refuerza la oralidad porque aparece como si la narradora compartiera una confidencia con el lector/el oyente.

Este tono que hace pensar en un diálogo directo entre los protagonistas surge muy a menudo a lo largo de la novela. Es especialmente el caso cuando Fátima-narradora se dirige a cada una de sus siete hermanas: «Tú, Aicha [...]. Tú, Fadma [...]. Tú, Najima [...].» (p. 15-17). En este momento, se observa el uso de un mecanismo fundamental de oralización del relato. La interpelación directa en segunda persona rompe una vez más la linealidad de la narración y crea la ilusión de que el texto no se escribe, sino que se dice. La protagonista no cuenta, habla con sus hermanas reproduciendo la dinámica de una conversación oral. Aunque no se oyen (o no se reproducen) las voces de las hermanas, su mención sugiere interacción, lo que introduce una dimensión dialógica en la narración escrita, remitiendo al oyente cuya presencia imprescindible caracteriza los relatos orales, ya que, como dice Carlos González, «la narración contada y oída (y no la escrita y leída) exige de todo oyente que se convierta en narrador».²³

La presencia recurrente de interrogaciones retóricas y exclamaciones intensifica la sensación de oralidad en la novela. Las preguntas que muy a menudo formula la narradora no siempre necesitan respuesta: «¿Qué habrías hecho vosotras, eh?» (p. 61), «¿sabes lo que hay al otro lado del camino y que te gusta tanto porque cuando es primavera se llena de flores rojas?» (p. 73), «¿Ay? Hermanas, ¿qué os puedo contar de los sinsabores de aquellos días? ¿Qué os diré?» (p. 272), «Además, si se iba, ¿cómo podría quedarse embarazada?» (p. 299). En realidad, estas interrogaciones reproducen la forma en que una voz hablada dialoga con un interlocutor y funcionan como estrategia de complicidad, invitando al oyente-lector a participar del pensamiento de la narradora. La prosa se llena de matices emocionales: se manifiestan la sorpresa, la nostalgia de la protagonista y el texto

²³ Carlos González Sanz, «La investigación folklórica», in Rafael Beltrán, *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*. València, Universitat de València, 2006, p. 211.

adquiere de este modo una cadencia afectiva que se asocia a la palabra viva.

También el uso de oraciones largas y encadenadas refuerza la oralidad. Lo vemos cuando se cuenta lo excepcional que era Fátima bebé:

Ni cuando Zraizmas le pasaba las manos untadas de aceite por los bracitos, ni cuando se los doblaba para estirarlos, ni cuando le ponía y le ajustaba los paños —con los brazos estirados y cruzados y las piernas muy pegadas y rectas—, ni siquiera entonces se inquietaba; más bien al contrario, parecía agradecer aquel ritual y cerraba los ojos como si reposara. (p. 34)

Este fragmento está construido con varias oraciones coordinadas que forman una enumeración acumulativa. La sintaxis reproduce el ritmo del pensamiento oral que no se detiene para organizar perfectamente la frase. Las repeticiones funcionan como marcadores rítmicos y las palabras entre guiones forman un paréntesis explicativo, pausa típica de la oralidad.

Desde otra perspectiva, puede advertirse que se registran reiteraciones léxicas y estructuras paralelas que imitan la lógica del discurso oral con sus digresiones para que el lector no se pierda por los meandros del relato. Podemos ilustrar este aspecto refiriéndonos al momento en que Fátima se acuerda de un relato de su abuela. La anciana evocaba una época mejor, cuando los «campos eran más verdes», y la memoria de Fátima convoca a Ichata como «la que mejor contaba historias». Al mismo tiempo, introduce en el relato una digresión de varias líneas sobre la realidad que encierran o no los cuentos, confiriendo a *Madre de leche y miel* un alcance metanarrativo al interrogar el papel del hecho de relatar y haciéndonos reflexionar sobre el grado de realidad y de ficción que se reparten en la novela. Se interrumpe el hilo principal y la posterior vuelta al relato con «la abuela decía que aquellos campos habían sido verdes...» (p. 36) imita la dinámica de la palabra hablada, donde quien cuenta puede desviarse, añadir aclaraciones y repetirse para retomar el relato principal.

Ocurre lo mismo con los resúmenes que a veces surgen en el relato. Y el ejemplo más relevante por concentrar el sufrimiento de Fátima cuando llegó a España es su entrada en la casa de un *Sufrías*.²⁴ La

²⁴ En el glosario, se puede leer que los «sufrías» son «hombres que viven solos o compartiendo piso con otros hombres» (p. 380).

casa está descrita cuando la mujer la descubre y, varias páginas después, se puede leer: «Allí dentro, en aquella casa húmeda, hedionda y vieja, en un mundo tan desconocido, me dije de todo, hermanas, no sé durante cuánto rato, pero me reñí por dentro» (p. 110). En los relatos orales, el locutor tiene que ayudar al lector a recentrarse en el elemento importante de la narración y la repetición o el resumen son herramientas para fijar el relato en el espíritu del que escucha.

Najat El Hachmi no se limita a incorporar en su novela estrategias propias de la oralidad, que otorgan a su escritura un carácter liminal y cuestionan las fronteras entre lo oral y lo escrito. El texto ofrece a los personajes las características de los mejores oradores. La narración puede adquirir un carácter performativo. Aquí podemos referirnos a las modulaciones de la voz de Ichata cuando cuenta sus historias: «solo deseaba [...] que con aquella voz ronca fuera desgranando las anécdotas con sus pausas de siempre, con el ritmo pertinente» (p. 42), «ponía aquella voz ronca cuando la madre no encontraba a su hija raptada por la bruja y nos hacía llorar a todas» (p. 86). Podemos recordar también a la propia Fátima, capaz de dominar, modular, modificar y retomar su propia narración: «Hermanas dejadme que avance un poco más en mi relato. Dejadme que os explique cuándo descubrí por vez primera a una mujer como nosotras en la calle» (p. 193).

Otra dimensión adquiere la presencia de la oralidad en *Madre de leche y miel*. En efecto, más allá de su manera de recuperar técnicas propias de este modo de contar, Najat El Hachmi se distingue por la manera como las integra en su escritura, logrando un efecto híbrido entre oralidad y narrativa novelística. Parece que la autora transforma esta oralidad en dispositivo literario. Un rasgo significativo que nos permite ahondar en este territorio es la desaparición de los marcadores convencionales del discurso, como los guiones o las comillas que normalmente señalan los diálogos. El diálogo que se establece durante el primer encuentro con el hombre que la acoge en Barcelona es revelador:

Un hombre de piel blanca con el pelo liso, cortado con flequillo, unas mejillas rojas y una gran barriga. Hijo mío, no era a ti a quien esperaba, le dije directamente a la cara pensando que no me entendería, creyéndole un cristiano. Siento decepcionarte, hermana. ¿A quién buscas? (p. 107)

Las frases son cortas, se yuxtaponen así rápidamente como en cualquier discurso oral. Se observa que las réplicas del diálogo no están señaladas con comillas o guiones, según lo exige la escritura tradicional. De esta manera, las voces se integran en el relato, reforzando la idea de novela polifónica. Por otro lado, con este procedimiento, se requiere la participación del lector y todo pasa como si el relato simulara la experiencia de escuchar un cuento oral. Se desafían las normas del texto escrito y, de esta forma, la autora consigue una intersección entre literatura y «performance orale».²⁵ Esta estrategia subraya tanto la riqueza expresiva de la escritura de la novelista como las posibilidades de innovación de la narrativa migrante contemporánea.

En conclusión, *Madre de leche y miel* de Najat El Hachmi se presenta como un texto que juega con las fronteras y las transgrede (borrando las fronteras del espacio, del tiempo y de los géneros) para reflejar la experiencia migratoria y todas las pruebas que la caracterizan. La obra combina memoria, protagonismo femenino y narrativa literaria para crear un espacio literario donde la identidad reivindica sus raíces y se reconstruye para no desaparecer.

Asimismo, la novela funciona como una metáfora de la experiencia migratoria, donde el tránsito entre culturas, lenguas y modos de vida se refleja en la forma misma del texto, que se desplaza entre oralidad y escritura, pasado y presente, cercanía e incomprensión. De este modo, podemos preguntarnos si la obra puede también leerse como una fábula moderna sobre la migración, haciendo de Fátima el arquetipo de la mujer migrante que lucha contra el «mal de la desmemoria», que lucha para que no desaparezca el sustrato cultural que hace de ella una mujer amazigh.

BIBLIOGRAFÍA

ALFARO, Margarita, «Presencia de fórmulas en los cuentos de tradición oral de Henri Pourrat», *Homenaje al profesor Pedro Peira Soberón*, 6, 1997.

AMORES, Montserrat, «Perspectivas del costumbrismo transatlántico», in «Literatura, arte y observación social: miradas al costumbrismo», *Revista de la*

²⁵ Paul Zumthor desarrolla este concepto de «performance orale» en su libro *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

Universidad de Cádiz, 30, 2024.
 <<https://revistas.uca.es/index.php/cir/issue/view/563>> [Consultado el 19.08.2025].

ASSMANN, Jan, *La Mémoire culturelle*, Paris, Aubier, 1992.

AZNAR SOLER, Manuel, *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, GEXEL, 2006.

BELTRÁN, Rafael, *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, València, Universitat de València, 2006.

BORTOLI, Giulia, «La representación de la mujer inmigrante en España a través del cine y la literatura española del siglo XXI», *Rassegna iberistica*, 42(111), 2019, p. 179-188.

EL HACHMI, Najat, *La hija extranjera*, Barcelona, Destino, 2015.

---, *Madre de leche y miel* (2018), Barcelona, Destino, 2024.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Diccionario español de términos literarios internacionales*.

<<http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Costumbrismo.pdf>>

[Consultado el 13.08.2025].

GENETTE, Gérard, *Seuils* (1987), Paris, Seuil, 2014.

GUIRAUD, Pierre, *La semiología*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1972.

KRISTEVA, Julia, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, 1972.

HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.

MARCONE, Jorge, *La oralidad escrita*, Perú, Universidad Católica, 1997.

MARTÍN GARZO, Gustavo, *Una casa de palabras*, México, Océano Travesía, 2013.

MOLINA ROMERO, María Carmen, «Leïla Sebbar et la résilience de la langue », in María Carmen MOLINA ROMERO y María SERRANO, *La langue qu'elles habitent : territoires et frontières francophones au féminin*. Berne, Peter Lang, 2020, p. 77-94.

RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.