

**Mapear el yo:  
autoconstrucción y  
espacio en autoras  
judeo-latinoamericanas**

**Coordinado por  
Eugenia Helena Houvenaghel y  
Diana Castilleja**

# **América sin Nombre**

**N.º 30 (2024)**

**ISSN: 1989-9831**

Universidad de Alicante

# América sin Nombre

N.º 30 (2024)

**Directora:** Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)

**Editora académica:** Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)

**Secretaría técnica:** Alexandra García Milán (Universidad de Alicante)

**Coordinadora de miscelánea:** Mónica Ruiz Bañuls (Universidad de Alicante)

**Editor de reseñas:** Víctor Manuel Sanchis Amat (Universidad de Alicante)

La revista *América sin Nombre* fue fundada en 1999 por José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

## Consejo de redacción

Beatriz Aracil Varón (Universidad de Alicante)  
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)  
Claudia Comes Peña (Universidad de Alicante)  
Cecilia Eudave (Universidad de Guadalajara, México)  
Judith Farré Vidal (CSIC)  
José M<sup>a</sup> Ferri Coll (Universidad de Alicante)  
Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo)  
Mar Langa Pizarro (Universidad de Alicante)  
Francisco José López Alfonso (Universitat de València)  
Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)  
José Antonio Mazzotti (Tufts University)  
Pedro Mendiola Oñate (Universidad de Alicante)  
José Rovira Collado (Universidad de Alicante)

## Comité científico

Yannelys Aparicio (Universidad Internacional de la Rioja)  
Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla)  
Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires)  
Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)  
Oswaldo Estraba (University of North Carolina at Chapel Hill, Estados Unidos)  
Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)  
Jorge Fornet (Casa de las Américas de Cuba)

Óscar Armando García Gutiérrez (Universidad Nacional Autónoma de México)

Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)

Rosa María Grillo (Universidad de Salerno)

Dante Liano (Universidad del Sacro Cuore de Milán)

Mercedes López-Baralt (Universidad de Puerto Rico)

Marco Martos (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

Nelson Osorio Tejada (Universidad de Santiago de Chile)

Rocío Oviedo Pérez de Tudela (Universidad Complutense de Madrid)

Sara Poot-Herrera (Universidad de California, Santa Bárbara)

José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)

Mónica Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)

Saúl Sosnowsky (University of Maryland, Estados Unidos)

Patrizia Spinato (Consiglio Nazionale delle Ricerche-Milán)

Francisco Tovar (Universidad de Lleida)

© 2024. A los autores y autoras

Financiada por el Vicerrectorado de Investigación y la Facultad de Filosofía y Letras

ISSN: 1989-9831 / DOI 10.14198/AMESN

Maquetación: Marten Kwinkelenberg

Ilustración de cubierta: Diana Castilleja

## Contacto

Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario

Benedetti

Universidad de Alicante/ Facultad de Filosofía y Letras III /

Apdo. 99/

03080 Alicante (España)

Tlf.: + 0034 965 90 3788

América sin Nombre/ Universidad de Alicante/

Departamento de Filología Española/ Apdo. 99/

03080 Alicante (España)

Tlf.: + 0034 965 90 3413

americasinnombre@gmail.com

<https://americasinnombre.ua.es>

## **América sin Nombre**

La revista *América sin Nombre*, fundada en diciembre de 1999 y con ISSN 1989-9831, está vinculada al Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante (España) y forma parte de la actividad académica del Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti de la misma universidad.

El objetivo de *América sin Nombre* es la publicación de trabajos de investigación originales e inéditos sobre literatura latinoamericana, con periodicidad semestral (enero, julio). En enero se publica el volumen monográfico y en julio el misceláneo, ambos acompañados de la sección de reseñas. Desde la vocación universalista de *América sin Nombre*, dirigida principalmente a un público especializado en estudios histórico-literarios y culturales, los monográficos versan sobre la literatura de los diferentes países latinoamericanos, sobre autores y temas diversos que profundizan en el intercambio cultural entre Europa y América, y en el desarrollo y las especificidades de las literaturas del continente americano.

La revista se publica en formato online, a través de la plataforma Open Journal Systems (OJS), donde se aloja toda la colección en formato pdf y con libre acceso, completo y gratuito. Además OJS permite un manejo eficiente y unificado del proceso editorial. *América sin Nombre* desarrolla asimismo la colección de libros Cuadernos de América sin Nombre, anexa a la revista.

Desde 2019 hasta la actualidad la revista tiene el Sello de Calidad de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT). Además, se encuentra presente en los siguientes sitios web:

Scopus, SCImago Journal & Country Rank (SJR), Emerging Sources Citation Index (ESCI, WoS), MLA, DOAJ, Dialnet, Latindex, ERIHPlus, CIRC, REDIB, y MIAR.

## **América sin Nombre**

The magazine *América sin Nombre*, ISSN 1989-9831, founded in December 1999 is linked to the Department of Spanish Philology, General Linguistics and Theory of Literature of the University of Alicante (Spain) and is part of the academic activity of the Center for Ibero-American Literary Studies Mario Benedetti.

The objective of *América sin Nombre* is the publication of original and unpublished research work on Latin American literature, with annual semi-annual (January-July). The monographic volume is published in January and the miscellaneous in July, both accompanied by the reviews section. From the universalist vocation of *América sin Nombre*, aimed mainly at a public specialized in historical-literary and cultural studies, the monographs deal with the literature of the different Latin American countries, on authors and various topics that delve into cultural exchange between Europe and America, about the development and the specificities of the literatures of the American continent.

The magazine is published in online format, through the Open Journal Systems (OJS) platform, where the entire collection is hosted in pdf format and with free, full and free access. It also OJS allows an efficient and unified management of the editorial process. *América sin Nombre* also develops the book collection Cuadernos de América sin Nombre, attached to the magazine.

From 2019 to the present, the magazine has the Quality Seal of the Spanish Foundation for Science and Technology (FECYT). In addition, it is present on the following websites:

Scopus, SCImago Journal & Country Rank (SJR), Emerging Sources Citation Index (ESCI, WoS), MLA, DOAJ, Dialnet, Latindex, ERIHPlus, CIRC, REDIB, and MIAR.

# Índice / Summary

## Monográfico / Monographic

Mapear el yo:

autoconstrucción y espacio en autoras judeo-latinoamericanas /

Mapping the Self:

Space Reconfiguration as a Tool for Self-Construction in Jewish-Latin  
American Women Authors

*Coordinación / Coordination: Eugenia Helena Houvenaghel y  
Diana Castilleja*

Eugenia Helena Houvenaghel y Diana Castilleja

Presentación. Autocartografías de autoras judeo-latinoamericanas de  
la segunda y tercera generación: hacia una definición. . . . . 10

*Presentation. Autocartographies by Jewish-Latin American Women  
Authors of the second and third Generation: towards a Definition*

Eugenia Helena Houvenaghel

Un espacio para Iris Murdoch en el mapa literario de Angelina  
Muñiz-Huberman: *Morada interior* (1972), *Tierra adentro* (1977) y  
*La guerra del unicornio* (1983) . . . . . 28

*Placing Iris Murdoch on Angelina Muñiz-Huberman's literary Map:  
Morada interior (1972), Tierra adentro (1977) and La guerra  
del unicornio (1983)*

María Carrillo Espinosa

Rutas, tiempos y espacios de los personajes cirqueros. *El último faro*  
(2020) y *La burladora de Toledo* (2008) de Angelina Muñiz-Huberman . . 46

*Routes, Times, and Spaces of Circus Characters in El último faro  
(2020) and La burladora de Toledo (2008) by Angelina Muñiz-Huberman*

Berenice Romano Hurtado	
El exilio como frontera: <i>La morada en el tiempo</i> (1981) de Esther Seligson	62
<i>Exile as a border: La morada en el tiempo (1981) by Esther Seligson</i>	
An Van Hecke	
Mapas literarios femeninos en Margo Glantz: un análisis estilístico y temático de <i>Yo también me acuerdo</i> (2014). . . . .	77
<i>Female literary Maps in Margo Glantz: a stylistic and thematic Analysis of Yo también me acuerdo (2014)</i>	
Diana Castilleja	
Puentes entre espacios y tiempos distantes: <i>Cartas de Cuba</i> (2021) de Ruth Behar. . . . .	95
<i>Bridges between Spaces and Times: Cartas de Cuba (2021) by Ruth Behar</i>	
Carmen Perilli	
Viajes y genealogías: <i>Poste restante</i> (2001) de Cynthia Rimsky y <i>Tela de sevoya</i> (2012) de Myriam Moscona . . . . .	108
<i>Journeys and Genealogies: Poste restante (2001) Cynthia Rimsky and Tela de sevoya (2012) Myriam Moscona</i>	
Santiago Sevilla-Vallejo	
La identidad híbrida a través de los mapas en <i>Escenario de guerra</i> (2000) de Andrea Jeftanovic . . . . .	122
<i>Hybrid Identity through Mapping in Andrea Jeftanovic's Escenario de guerra (2000)</i>	
Hanna Nohe	
Casas en la ruta y la narración como hogar: sentido de pertenencia transnacional en <i>El árbol de la gitana</i> (1997) de Alicia Dujovne Ortiz . . .	139
<i>Houses along the Route and Narration as Home: transnational Sense of Belonging in El árbol de la gitana (1997) by Alicia Dujovne Ortiz</i>	
Laura Bak	
Autocartografías de Alicia Dujovne Ortiz: la narrativa detrás de las fronteras en <i>Las perlas rojas</i> (2005) y <i>Camarada Carlos</i> (2007) . . . . .	153
<i>Alicia Dujovne Ortiz's Autocartographies: the Narrative behind Borders in Las perlas rojas (2005) and Camarada Carlos (2007)</i>	

## Reseñas / Reviews

- Juan Álvarez Iglesias  
Álvarez, N. (2023). *Radiografías de la monstruosidad insólita hispánica (1980-2022)*. Iberomaericana/ Vervuet. . . . . 171
- Víctor Lorenzo García  
Cano, B., Pascua, M. y Pastor, S. (eds.) (2022). *Sujetos precarios en las literaturas hispánicas contemporáneas*. Peter Lang . . . . . 175
- Carlos Rubens López Pari  
Medina, P. (2022). *Estos ensayos no tienen principio ni fin. Textos para perder la orilla sobre la obra de Jorge Eduardo Eielson*. Ediciones MYL . . . . 180
- Gonzalo Jiménez Varas  
Montenegro, C. (2021). *Hombres sin mujer*. Edición, introducción y notas de Ángel Esteban. Renacimiento . . . . . 184
- Carmen Alemany Bay  
Roas, D. (dir.). (2023). *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)*. Iberoamericana / Vervuert. Ediciones de Iberoamericana, 132. . . . . 188

## Entrevistas / Interviews

Navegar entre silencios al compás de la escritura: conversaciones  
con cinco autoras judeo-latinoamericanas /

Navigating through Silences guided by a writing Compass:  
Conversations with five Jewish-Latin American Women Authors

*Coordinación / Coordination: Eugenia Helena Houvenaghel y  
Diana Castilleja*

Eugenia Helena Houvenaghel y Diana Castilleja Prácticas de transmisión y construcción de un sentido de pertenencia en escritoras judeo-latinoamericanas: una introducción . . . .	193
Eugenia Helena Houvenaghel «He ido recogiendo historias de un lado y de otro»: el <i>mishmash</i> de Angelina Muñiz-Huberman. . . . .	201
Laura Bak Hiladora de palabras, tejedora de mapas: Alicia Dujovne Ortiz . . . . .	223
María Carrillo y Dolores Rangel Casas perdidas: el rompecabezas de Myriam Moscona. . . . .	241
Diana Castilleja Ruth Behar: «Los lugares son receptáculos de memoria» . . . . .	258
Diana Castilleja y Laura Bak Andrea Jefanovic: De los agujeros negros a la palabra . . . . .	280

Monográfico

Monographic

*Mapear el yo:  
autoconstrucción y espacio en autoras  
judeo-latinoamericanas*

Coordinación:

Eugenia Helena Houvenaghel y Diana Castilleja

**Citación bibliográfica:** HOUVENAGHEL, Eugenia Helena y CASTILLEJA, Diana. «Presentación. Autocartografías de autoras judeo-latinoamericanas de la segunda y tercera generación: hacia una definición». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 10-27, <https://doi.org/10.14198/AMESN.25938>



## Presentación.

### Autocartografías de autoras judeo-latinoamericanas de la segunda y tercera generación: hacia una definición

## Presentation.

### Autocartographies by Jewish-Latin American Women Authors of the second and third Generation: towards a Definition

EUGENIA HELENA HOUVENAGHEL

*Universiteit Utrecht*

*Fenix Network for Research on Women Exiles and Migrants, Países Bajos*

[e.m.h.houvenaghel@uu.nl](mailto:e.m.h.houvenaghel@uu.nl)

 <https://orcid.org/0000-0002-7877-2065>

DIANA CASTILLEJA

*Vrije Universiteit Brussel y*

*UCLouvain Saint-Louis - Bruxelles, Bélgica*

[diana.castilleja@vub.be](mailto:diana.castilleja@vub.be)

 <https://orcid.org/0000-0002-9679-2617>

© 2024 Eugenia Helena Houvenaghel y Diana Castilleja



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0):  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

## Hacia una definición: autoras judeo-latinoamericanas de la segunda y tercera generación

Este número monográfico profundiza el estudio de un conjunto de autoras de ascendencia judía cuyos ancestros emigraron a América Latina, en los siglos XIX o XX<sup>1</sup>, debido a diversas circunstancias, como conflictos bélicos, persecuciones étnicas o problemas económicos en sus lugares de origen. Estos flujos migratorios han enriquecido el panorama literario latinoamericano con un nutrido grupo de autoras, descendientes de las familias judías que se asentaron en América Latina.<sup>2</sup>

Este grupo de autoras judeo-latinoamericanas no es un conjunto cultural homogéneo ya que su judeidad<sup>3</sup> presenta diversos matices y se enmarca en una variada riqueza cultural.<sup>4</sup> Además, las escritoras incluidas nacieron en distintos países de América Latina y sus raíces ancestrales se hallan en países diversos. También la

---

1. La llegada de los primeros judíos a América Latina se dio mucho antes, con el viaje de Cristóbal Colón. Sin embargo, este número monográfico se enfoca en las autoras descendientes de olas migratorias más recientes.

2. Entre ellas, se encuentran Marjorie Agosín, Sonia Guralnik, Andrea Jeftanovic, Bárbara Mujica, Cynthia Rimsky y Ana Vásquez, de Chile; Alicia Freilich de Segal, Jacqueline Goldberg y Elisa Lerner, de Venezuela; Marta Kornblinth, de Perú; Teresa Porzecanski, de Uruguay; Rosita Kalina, de Costa Rica; Magali Alabau, Ruth Behar y Ester Rebecca Shapira Rok, de Cuba; Clarice Lispector, de Brasil; Susana Azquinez, Alicia Borinsky, Lelia Driben, Manuela Fingeret, Alicia Dujovne Ortiz, Angélica Gorodischer, Nora Glickman, Alicia Kozameh, Achy Obejas, Reina Roffé, Matilde Salgoni, Alejandra Pizarnik, Ana María Shua, Alicia Steimberg, Elina Wechsler, Nora Strejilevich, de Argentina; Nedda G. Anhalt, Sabina Berman, Gloria Gervitz, Ethel Krauze, Sara Levi Calderón, Margo Glantz, Bárbara Jacobs, Angelina Muñiz-Huberman, Rosa Nissán, Sara Sefchovich, Perla Schwartz y Esther Seligson, de México, entre otras. Esta enumeración de escritoras judeo-latinoamericanas no pretende ser exhaustiva, ya que el grupo es amplio y diverso, y existen otras autoras que también forman parte de esta comunidad literaria. A través de esta lista, se busca proporcionar una muestra representativa del número considerable de autoras que integran este conjunto y que se encuentran dispersas en diversos países de América Latina. Es importante destacar que esta comunidad literaria es abierta y cambiante; sigue creciendo y evolucionando, y continuará enriqueciendo el panorama literario latinoamericano con nuevas voces de las próximas generaciones en el futuro.

3. Nos referimos con el concepto de la judeidad a todas las manifestaciones de la identidad cultural judía. El término judaísmo, en cambio, se refiere más bien al matiz religioso. (Cortina 2000: 18).

4. La judeidad es un término que engloba a un grupo diverso de personas con distintas raíces étnicas, lingüísticas y culturales. Se distingue entre diferentes grupos de judíos: los aquenazí, que hablan yiddish, y proceden de países como Hungría, Polonia, Alemania, Rusia, Ucrania; los judíos árabes, provenientes mayoritariamente de Siria; los sefarditas, que, tras haber sido expulsados de España en el siglo XV, se asentaban en Turquía y los Balcanes, donde conservan en su idioma ladino hasta hoy en día rasgos fonéticos y gramaticales característicos del español del siglo XV. Además, hay que destacar las diversas influencias del grupo con que los judíos convivieron antes de emigrar a Latinoamérica entre las cuales se incluyen influencias turcas, búlgaras, polacas, alemanas, rusas, ucranianas, etc.

generación varía, ya que se incluyen tanto las hijas como las nietas de emigrados.<sup>5</sup> Estas escritoras abrazan una diversidad de estilos y exploran una amplia gama de temas. No obstante, consideramos que forman un conjunto, porque comparten la judeidad y tienen en común el desenvolverse y escribir en un contexto geográfico y cultural distinto al de sus raíces ancestrales. Todas ellas son receptoras de la memoria transmitida por sus ancestros de otro lugar que representa las raíces de su familia, el hogar ancestral, la tierra de la que sus padres o abuelos emigraron. Frecuentemente, esta tierra de origen ancestral está marcada por conflictos bélicos, persecuciones o expulsiones. La amalgama que solidifica este colectivo de autoras y delinea su unicidad radica en la influencia que ejerce el contexto como descendientes de judíos emigrados o exiliados en su escritura, particularmente en los géneros (auto)biográficos y autoficticios. Desde distintos prismas y estilos, estas escritoras convergen en la tesis de una poética que se nutre de la experiencia migratoria de sus antepasados.

A más de este entramado migratorio heredado, muchas de estas autoras también experimentaron la necesidad de emigrar nuevamente de su país de acogida en América Latina debido a, por ejemplo, la instauración de dictaduras o el estallido de revoluciones. Para incluir también a aquellas escritoras que conocieron la emigración, no solo a través de las historias de sus padres y abuelos, sino también de sus propias vivencias, y que adoptaron para (parte de) su escritura el idioma de su nuevo país de recepción, proponemos en este dossier una definición amplia del grupo de autoras judeo-latinoamericanas, sin limitar su lugar de residencia actual ni el idioma en el que escriben.<sup>6</sup>

Considerando las facetas delineadas, acotamos el conjunto de autoras judeo-latinoamericanas que está en el centro de este dossier como sigue: escritoras nacidas o formadas en América Latina como descendientes de la diáspora judía de finales del siglo XIX y del siglo XX, cuya creación literaria, especialmente la creación (auto)

---

5. Escritoras de la segunda y tercera generación se refiere a la posición de las escritoras en relación con la experiencia de emigración o exilio de sus antepasados. No se utiliza para indicar que comparten un estilo literario común, sino para indicar que están conectadas generacionalmente a esa experiencia del desplazamiento, como hijas o nietas de emigrantes.

6. Esto incluye autoras nacidas en América Latina que luego emigraron a otros países, como Francia, España o Estados Unidos, y que publican en otros idiomas además del español, yiddish o hebreo, como el inglés o el francés. Incluimos, así, a autoras judeo-argentinas como Alicia Dujovne Ortiz, Suzana Azquínizer o Luisa Futoransky, que viven y trabajan en Francia y cuya obra es (parcialmente) de expresión francesa. También autoras como Elina Wechsler quien es judeo-argentina y se estableció en España, forman parte del grupo de "autoras judeolatinoamericanas" como lo definimos. Asimismo, se incluyen autoras como la judeo-cubana Ruth Behar, la judeo-chilena Marjorie Agosín o la judeo-argentina Nora Glickman establecidas en Estados Unidos que escriben en inglés y en español.

biográfica y autoficticia, da eco (en parte o en su totalidad) a las diversas vivencias y perspectivas que han brotado de este entramado migratorio y cultural.<sup>7</sup>

Este conjunto de autoras, tal como lo hemos definido, comienza a destacarse como un grupo distintivo durante la transición del siglo XX al XXI.<sup>8</sup> Son las propias autoras judeo-latinoamericanas quienes asumen la iniciativa de dar a conocer sus obras como colectivo, subrayando facetas que comparten, como la importancia de la memoria y la recuperación del pasado como cimiento del desarrollo de la identidad. Marjorie Agosín y Angelina Muñiz-Huberman son las iniciadoras de esta tendencia. Marjorie Agosín (1999, 2000, 2002) lleva a cabo varias compilaciones de las obras (traducidas al inglés) de escritoras judeo-latinoamericanas. Al publicar sus textos en inglés, allana el camino hacia un público lector diverso y amplio. En una línea de pensamiento afín. En una línea de pensamiento afín, Angelina Muñiz-Huberman (2002) publica ensayos críticos acerca del colectivo de escritoras judeo-latinoamericanas, considerándolas como un grupo significativo en sus reflexiones.

Estas dos autoras, que se han destacado como portavoces del grupo de escritoras judeo-latinoamericanas, no solo enfatizan la existencia y relevancia de las escritoras judeo-latinoamericanas a través de sus proyectos dedicados a su escritura. Al destacar y dar visibilidad a las obras de estas autoras, y al incluir su propia escritura en este colectivo, también reafirman su propia pertenencia, más allá de la literatura nacional, a este conjunto y dan forma a su propia identidad. En el ámbito literario, su situación de pertenencia interseccional como escritoras de la segunda y tercera generación de inmigrantes dificulta su inclusión en clasificaciones literarias nacionales unívocas. Esto las lleva a desarrollar su identidad profesional de manera transnacional, buscando un sentido de pertenencia en este grupo de escritoras descendientes de la diáspora judía. A través de sus trabajos académicos y literarios, Marjorie Agosín y Angelina Muñiz-Huberman abren, además, espacio para que nuevas generaciones de

---

7. Verena Dolle (2014, p. 10) realiza una clasificación de diversos tipos de autores de origen judío que tienen influencia en la literatura latinoamericana. En su categorización, el grupo que estudiamos corresponde al grupo 3) que se define como sigue: «3) Autores nacidos en Latinoamérica que tematizan las experiencias de sus padres, abuelos y bisabuelos y reflexionan sobre su origen y los elementos de su identidad judía, p.ej. Margo Glantz, en México, Alicia Steimberg y Ana María Shua, en Argentina, Alejandra Pizarnik, Sergio Chejfec, entre muchos otros».

8. La literatura judeo-latinoamericana es un campo que ha sido objeto de la atención crítica y académica a lo largo de las últimas décadas. Desde mediados de los años 1980, hasta el presente, se han publicado obras colectivas, diccionarios y antologías que arrojan luz sobre esta tradición literaria. Entre los trabajos colectivos que no se centran exclusivamente en las escritoras judeo-latinoamericanas ni en una nacionalidad específica destacan: Barylko (1986), DiAntonio y Glickman (1993), Stavans (2016 [1994]), Sheinin y Baer Barr (2019 [1996]), Lockhart (2013 [1997]), Goldberg (2000), Sosnowski (2000), Grosser Nagarajan (2005), Dolle (2012), Sadow (2013), Dobry, Fabry y Litvan (2018), Senkman (2022), Fine y Zepp (2022). De estos estudios y antologías que ofrecen un panorama global de la literatura judeo-latinoamericana, algunos, como DiAntonio y Glickman (1993), prestan mucha atención a las escritoras judeo-latinoamericanas, aunque no se dediquen exclusivamente a ellas.

autoras judeo-latinoamericanas encuentren un lugar en el ámbito literario y cultural, trascendiendo fronteras y redefiniendo las nociones tradicionales de pertenencia y reconocimiento literario.

En este monográfico, se incluyen estudios sobre ocho autoras judeo-latinoamericanas que reflejan la variedad del conjunto de autoras judeo-latinoamericanas. El grupo incluye tanto autoras de la segunda generación (Andrea Jeftanovic<sup>9</sup>, Margo Glantz<sup>10</sup>, Myriam Moscona<sup>11</sup>, Angelina Muñiz-Huberman<sup>12</sup>, Esther Seligson<sup>13</sup>) como de la tercera generación (Ruth Behar<sup>14</sup>, Alicia Dujovne Ortiz<sup>15</sup>, Cynthia Rimsky<sup>16</sup>).<sup>17</sup> Las autoras representan el carácter diverso de la judeidad, al pertenecer a tradiciones diferentes (asquenazí, sefardí o una combinación de ambas tradiciones) y al tener sus raíces ancestrales en orígenes diferentes (Polonia, España, Rusia, Ucrania, Bulgaria, Turquía). También representan la diversidad geográfica al haber nacido en países latinoamericanos diversos a lo largo del período comprendido entre 1930 y 1970. De las autoras incluidas en el monográfico, cuatro han nacido o se han formado en México (Angelina Muñiz-Huberman, Margo Glantz, Esther Seligson, Myriam Moscona), una en Cuba (Ruth Behar), y tres en el Cono Sur (Cynthia Rimsky y Andrea Jeftanovic en Chile; Alicia Dujovne Ortiz en Argentina).

9. La madre de Andrea Jeftanovic es de Bulgaria y su padre es de Serbia, ambos son de origen judío y huyeron a Chile para escapar la persecución nazi en los años 40.

10. Los padres de Margo Glantz, de origen asquenazí, emigraron de Odessa en los años 1920. Trataron de emigrar a los Estados Unidos pero cuando se les negó la entrada en el país, se instalaron en México donde nació Margo Glantz en 1930.

11. Los padres de Myriam Moscona son judíos sefardíes de Bulgaria y emigraron a México, donde Myriam Moscona nació en 1955.

12. Los padres de Angelina Muñiz-Huberman (1936) tuvieron que huir cuando estalló la Guerra de España (1936-1939). Angelina Muñiz-Huberman nació en el camino de esta huida, en Hyères, en Francia. Posteriormente, bajo la amenaza de la Segunda Guerra Mundial, los padres de Angelina Muñiz-Huberman se trasladaron a América Latina, donde vivieron un par de años en Cuba antes de instalarse en México. La madre de Angelina Muñiz-Huberman es de origen sefardí.

13. Esther Seligson nació en México en 1941, hija de un padre polaco y una madre rusa, ambos de origen asquenazí, que huyeron de sus respectivas patrias.

14. La abuela de Ruth Behar nació en Polonia y emigró como niña a Cuba. El abuelo de Ruth Behar nació en Rusia y emigró a Cuba. Ruth Behar nació en Cuba (1956) de un padre de origen sefardí y una madre de origen asquenazí. Como niña, Ruth Behar huyó con sus padres de la revolución cubana de 1959. La familia huyó primero a Israel y después se instaló en los Estados Unidos.

15. Los abuelos paternos de Alicia Dujovne Ortiz son de la región fronteriza entre Ucrania y Rusia y huyeron de la persecución de los judíos en la Europa del Este a América Latina para iniciar una nueva vida. Se instalaron en Argentina, donde Alicia Dujovne Ortiz nació en 1940. El padre de Alicia Dujovne Ortiz es de origen judío. Posteriormente, Alicia Dujovne Ortiz decidió salir de Argentina debido a la dictadura argentina y se instaló en Francia.

16. Los abuelos de Cynthia Rimsky son de Ucrania y huyeron la persecución de los judíos en Europa. Se instalaron en Chile donde Rimsky nació en 1962. Ambos padres de Rimsky son judíos.

17. Además, algunas de estas autoras vivieron un doble exilio, ya que tuvieron que exiliarse también de su primer país de acogida en Europa o América Latina. Es el caso de Angelina Muñiz-Huberman, en la segunda generación, y, de Ruth Behar y Alicia Dujovne Ortiz, en la tercera generación.

## La autocartografía: un nuevo enfoque en la escritura autobiográfica donde el espacio predomina sobre el tiempo

En este dossier, abordamos la exploración de textos de carácter autobiográfico, englobando en esta empresa memorias, autobiografías, biografías, epístolas, diarios, novelas de corte autoficticio, ensayos y poemas. Estos textos literarios son congregados bajo la amplia bandera del *life-writing*, un término que, en su cualidad de ser el más versátil y expansivo en su índole, acoge varios tipos de textos que tienen una connotación autobiográfica (Kadar 1992, p. 10).

El concepto de *life-writing* es el paragon de flexibilidad y apertura, lo que lo convierte en el medio idóneo para englobar no solo aquellos textos que tradicionalmente se catalogan como autobiográficos –memorias, autobiografías, diarios, correspondencia privada y ensayos– sino también obras que emergen de una fisonomía diferente. Entre estos, sobresalen las narrativas biográficas, que arrojan luz sobre la vida de progenitores o ancestros de las autoras, así como de otras figuras cuya trayectoria vital encapsula la experiencia migratoria que rige el universo de las judeo-latinoamericanas. La amplia órbita del *life-writing* también incluye textos autoficticios, donde la fantasía y la imagen propia se entrelazan, juntando creatividad y autorretrato. Añadido a ello, el género literario amplio del *life-writing* se erige como plataforma para la presentación de composiciones poéticas, las cuales pueden versar sobre la tierra primigenia de los ancestros de las autoras o las sendas de migración y retorno.

En el corpus se incluyen novelas autoficticias que florecen en la intersección de la autobiografía y la creación literaria, entrelazando lo individual con lo colectivo, lo íntimo con lo histórico, lo real con lo imaginario. Así, varios textos incluidos entablan una conexión con las biografías de figuras históricas ancladas en la judeidad, con personajes simbólicos de la diáspora judía o con fragmentos de la historia judía. Entre este tipo de obras abordadas se encuentran, por ejemplo, *Morada interior* (1972), *Tierra adentro* (1977) o *La burladora de Toledo* (2008) de Angelina Muñoz-Huberman, así como *Morada en el tiempo* (1981) de Esther Seligson. En igual medida, se incluye la novela epistolar *Cartas a Cuba* (2019) de Ruth Behar, donde se forjan cartas ficticias sobre la experiencia de emigración escritas por la abuela materna de la autora. Asimismo, se afronta el examen de las obras (auto) biográficas *Las perlas rojas* (2005) y *Camarada Carlos* (2007) de Alicia Dujovne Ortiz, centrándose en las migraciones familiares y, particularmente, en el padre de esta autora judeo-latinoamericana. Se incorporan también relatos de memorias, tal como *Yo también me acuerdo* (2014) de Margo Glantz. En última instancia, la mayoría de los textos *life-writing* que se someten a análisis retratan el “yo” a través de la evocación de viajes, ya sean reales o ficticios, emprendidos por un alter ego de la autora judeo-latinoamericana o por figuras vinculadas con la diáspora judía. Bajo esta categoría, se engloban *Poste Restante* (2002) de Cynthia Rimsky, *Tela de*

sevoya (2012) de Myriam Moscona, *El árbol de la gitana* (1997) de Alicia Dujovne Ortiz, *Escenario de guerra* (2000) de Andrea Jeftanovic y *Tierra adentro* (1977) de Angelina Muñiz-Huberman.

Los textos que han sido escogidos, más allá de su diversidad formal, convergen en el papel que conceden a la confección del espacio. Desde esta óptica, sostenemos que estos procesos de imaginación del espacio desempeñan una función de primordial relevancia en la construcción y manifestación de la identidad por parte de las autoras judeo-latinoamericanas. Esta inclinación espacial nos impulsa a formular la hipótesis de que la denominación textos autocartográficos o autocartografías emerge como más pertinente que el término textos autobiográficos o *life-writing*. En la elección de esta nomenclatura, nos hemos dejado guiar por el título del libro de Marjorie Agosín, *Cartographies. Meditations on Travel* (2007).

En las meditaciones líricas en prosa y poesía contenidas en *Cartographies. Meditations on Travel*, Agosín realiza una reflexión sobre el significado del desplazamiento y el anhelo de un hogar, evocando los múltiples sitios en cuatro continentes que ha recorrido o llamado su morada. El periplo de Agosín se inaugura en Chile, su cuna de infancia antes del exilio de su familia en los albores de la dictadura de Pinochet. Agosín también viaja a Praga y Viena, hogares ancestrales de sus abuelos, y a Valparaíso en Chile, la localidad que acogió a su familia como inmigrantes. Se arrodilla entre las colinas en el campo de concentración de Terezín y recuerda los miembros de su familia que ahí murieron. A través del Medio Oriente, el Mediterráneo, Europa y las Américas, su travesía perdura. En cada lugar, se siente atraída por las mujeres en cuya devoción y creatividad ve una profunda veta de esperanza, desde Julia, guardiana de la sinagoga en Rodas, hasta las mujeres alfareras en el pueblo chileno de Pomaire. De este modo, a través de los encuentros que surgen durante su recorrido, Agosín construye su propia identidad. En *Cartographies. Meditations on Travel*, Agosín reflexiona sobre la diáspora, el exilio, la exclusión y la opresión pero lo hace subrayando la dignidad y el valor de aquellos que encuentran refugio en su humanidad y su arte, en la comunidad y la tradición. *Cartographies. Meditations on Travel* es un libro que nos brinda un ejemplo claro de cómo es posible el proceso de autoconstrucción a través de la narración de un viaje, llevado a cabo con una mentalidad abierta que se mantiene igualmente receptiva ante nuevas conexiones y encuentros en diversas localidades, así como ante el reencuentro con los ancestros.

Basándonos en este fundamento, establecemos la definición provisional de autocartografía como un género literario del ámbito de *life-writing*, en el cual la evocación del espacio y la representación de la movilidad en dicho espacio, como elementos preeminentes, desempeñan un papel esencial en la construcción de la identidad del yo. En la autocartografía, el acto de trazar mapas, describir lugares, narrar viajes, reflexionar sobre el hogar y establecer conexiones entre espacios y sus habitantes se convierte en una forma de explorar y comunicar la autopercepción

y construcción identitaria. Este término, autocartografía, y este enfoque espacial sobre la literatura de autoconstrucción de las autoras judeo-latinoamericanas siguen las propuestas de Westphal, Aínsa y Bachelard y desplazan el énfasis tradicionalmente puesto en la memoria, el recuerdo, el pasado y el tiempo hacia el espacio. Esta perspectiva espacial abre nuevos caminos para la comprensión de la escritura autobiográfica y autoficticia de las autoras judeo-latinoamericanas.

### Un periplo desde México al Cono Sur con escala en Cuba

Concebimos este número monográfico como un itinerario por América Latina que nos lleva desde México hasta el Cono Sur, con un tránsito por Cuba. Comenzando el recorrido en México, la escritora judeo-mexicana Angelina Muñiz-Huberman (Francia, 1936), nacida de padres españoles en la ciudad mediterránea y medieval de Hyères, se erige como figura central de los dos primeros artículos. Bajo el título «Un espacio para Iris Murdoch en el mapa literario de Angelina Muñiz-Huberman: *Morada interior* (1972), *Tierra adentro* (1977) y *La guerra del unicornio* (1983)», Eugenia Helena Houvenaghel (Universiteit Utrecht), aborda con enfoque innovador la primera trilogía novelística de la autora. La perspectiva crítica predominante identifica vínculos con las tradiciones literarias española y francesa, y la ubica, como autora incipiente, en un espacio intermedio entre la literatura de la Edad Media y de los Siglos de Oro de España (su país de origen ancestral), las letras medievales de Francia (su lugar de nacimiento) y la tradición judía (herencia de sus ancestros). Sin embargo, el artículo demuestra cómo las tres primeras novelas de Muñiz-Huberman desafían esta categorización literaria al destacar el diálogo con la narrativa del siglo XX de lengua inglesa. Para ello, Houvenaghel establece enlaces con la obra de Iris Murdoch, la escritora y filósofa anglo-irlandesa de la época existencialista de posguerra, quien se identifica profundamente con los exiliados y los refugiados. Este entrecruzamiento entre los escritos iniciales de Muñiz-Huberman y el universo de la literatura y del pensamiento anglófonos de mediados del siglo XX exige una reexaminación de la posición de la autora judeo-latinoamericana en el mapa literario, acercando su obra, desde sus orígenes, al ámbito de las letras inglesas del siglo XX. Como resultado de esta reinterpretación, se propone una ubicación más expansiva del territorio en el que se encuentra enraizada la obra narrativa de Angelina Muñiz-Huberman.

Deteniéndonos en la Ciudad de México, nos adentramos en la contribución de María Carrillo (Université de Franche-Comté) que se enfoca en la obra novelística posterior de la misma autora, Angelina Muñiz-Huberman. Su estudio lleva por título «**Rutas, tiempos y espacios de los personajes cirqueros. El último faro (2020) y La burladora de Toledo (2008) de Angelina Muñiz-Huberman**». El análisis realizado por Carrillo arroja luz sobre cómo la imagen recurrente de los personajes cirqueros, en constante movimiento, actúa como un motivo espacial persistente

que atraviesa las novelas de Angelina Muñiz-Huberman como un hilo conductor. Carrillo subraya con énfasis cómo la repetición de las rutas, la incertidumbre acerca del destino y la carencia de arraigo presentes en los retratos de los cirqueros entrelazan la vida nómada del circo con la condición del exilio. Además, Carrillo resalta que los personajes cirqueros tienden a estar vinculados con la judeidad en la novelística de Muñiz-Huberman. Así, la imagen de la movilidad del circo emerge como un símbolo que captura la intersección entre el exilio y la judeidad. A través de su enfoque, Carrillo logra trascender la fragmentación y compartimentación que han surgido al examinar por separado y en diferentes contextos académicos las diversas facetas de la identidad de la autora, incluyendo su conexión con el exilio español, por un lado, y su herencia de la diáspora y cultura judías, por el otro. De esta manera, el análisis de Carrillo demuestra cómo la perspectiva espacial se convierte en una herramienta efectiva para identificar imágenes que permiten alcanzar una comprensión más completa y holística de la identidad interseccional de las autoras judeo-latinoamericanas, que se sitúan entre la nacionalidad del país de recepción, la cultura judía transnacional y la nacionalidad del país de origen.

Siguiendo con nuestro recorrido por México, exploramos el próximo estudio dedicado a la autora judeo-mexicana Esther Seligson, cuyos padres tuvieron que huir de Polonia y Rusia. En la contribución titulada «El exilio como frontera: *La morada en el tiempo* (1981) de Esther Seligson», Berenice Romano Hurtado (Universidad del Estado de México) se adentra en la disolución de la frontera entre el espacio y el tiempo en la obra de Seligson. Romano Hurtado explora la idea de que el tiempo y el espacio pueden ser concebidos como una totalidad sin límites ni divisiones. Para examinar esta noción sin restricciones, establece un diálogo con el pensamiento de Angelina Muñiz-Huberman, cuya interpretación del éxodo judío destaca la ausencia de un lugar propio que impulsa la creación poética de un hogar fluctuante entre distintos espacios y temporalidades. Esta fusión de espacio y tiempo en una unidad indivisible es un concepto clave en el trabajo de Muñiz-Huberman. Al establecer este vínculo entre el concepto de Muñiz-Huberman y la escritura de Esther Seligson, Romano Hurtado consolida los lazos entre ambas autoras. Destaca cómo utilizan herramientas similares para construir sus identidades y subraya su pertenencia a un mismo colectivo literario. Esta exploración pone de relieve cómo las autoras judeo-latinoamericanas no solo comparten temáticas y preocupaciones, sino que también participan en un diálogo literario que contribuye a un tejido en el que sus voces se entrelazan.

Para concluir nuestro viaje por México, nos sumergimos en la identidad de Margo Glantz, cuyos padres emigraron de Odessa. En el artículo titulado «Mapas literarios femeninos en Margo Glantz: un análisis estilístico y temático de *Yo también me acuerdo* (2014)», escrito por An Van Hecke (KU Leuven), podemos apreciar cómo Glantz expande su universo al construir una red de conexiones con mujeres

intelectuales y artistas, con las que se siente vinculada. Este proceso se desarrolla en una dinámica que trasciende las épocas y los espacios, con saltos temporales y geográficos. A través de esta estrategia, la autora construye su identidad en una dinámica dialéctica entre su yo individual y el colectivo femenino, conectando su voz personal con las voces de otras mujeres. Margo Glantz crea un espacio donde las conexiones y relaciones entre mujeres se convierten en un vehículo para la construcción de su identidad. Esta estrategia de construcción identitaria es compartida por otras autoras judeo-latinoamericanas, como Marjorie Agosín, Andrea Jeftanovic, Ruth Behar, Angelina Muñiz-Huberman o Alicia Dujovne Ortiz. La noción de un mapa femenino se convierte, por tanto, en un concepto aplicable a la obra de varias escritoras judeo-latinoamericanas. Un análisis más amplio y profundo de esta intersección entre género, espacio e identidad contribuiría a una mejor comprensión de la autoconstrucción de estas autoras judeo-latinoamericanas.

Siguiendo nuestro recorrido, nos dirigimos hacia Cuba para explorar una etapa nueva en nuestro viaje y abordar la obra de una autora de la tradición judeo-cubana, Ruth Behar. Los padres de Behar huyeron de Polonia y Turquía, respectivamente, llegando a Cuba, donde Ruth Behar nació. Sin embargo, debido a la revolución cubana, tuvo que emigrar con su familia a los Estados Unidos cuando era niña. En el artículo titulado «Puentes entre espacios y tiempos distantes: *Cartas de Cuba* (2021) de Ruth Behar», Diana Castilleja (Vrije Universiteit Brussel – UCLouvain Saint-Louis - Bruxelles) nos invita a un análisis del marco espacio-temporal que se crea en la novela epistolar de la autora judeo-latinoamericana. Este análisis resalta cómo las cartas ficticias que componen la novela llevan al lector de regreso a la Cuba del pasado, la Cuba a la que la abuela materna de Ruth Behar emigró desde Polonia. Esta abuela materna adquiere un rol simbólico y de impulso en el recorrido migratorio de la familia, siendo la primera de siete hermanos en huir de Polonia a Cuba. Las cartas ficticias, creadas por Ruth Behar para reconstruir la experiencia migratoria de su abuela, construyen así puentes entre espacios y tiempos distantes al establecer una conexión desde el presente de Ruth Behar en los Estados Unidos hasta el pasado en su tierra natal, Cuba, y el pasado más remoto en el país de origen de sus ancestros, Polonia.

Esta estrategia de construir la identidad a través de la historia de un miembro de la familia o de una figura simbólica de la migración es una práctica frecuente en las autoras judeo-latinoamericanas. Marjorie Agosín escribió, por ejemplo, el libro de memorias *A Cross and a Star. Memoirs of a Jewish Girl in Chile* (1997), en el que relata la vida de su madre y el texto memorialístico *Always from Somewhere Else: A Memoir of My Chilean Jewish Father* (2000) en el cual narra la historia de la trayectoria migratoria de su padre. Alicia Dujovne Ortiz reconstruye las huellas de su padre en el libro *El Camarada Carlos* (2007) en el cual traza su itinerario migratorio desde Argentina hasta Rusia. También en la novela *León de lidia* (2022), Myriam

Moscona reconstruye los retratos de los miembros de su familia y la trayectoria de su familia desde Bulgaria a México.

Continuando nuestro recorrido por el Cono Sur, nos detenemos en Chile, donde la obra de Cynthia Rimsky, nacida en este país y cuyos padres emigraron de Ucrania, cobra protagonismo. En el artículo titulado «Viajes y genealogías: *Poste restante* (2001) de Cynthia Rimsky y *Tela de sevoya* (2012) de Myriam Moscona», Carmen Perilli (Universidad Nacional de Tucumán) establece una conexión entre dos relatos sobre rutas, a través de las cuales las narradoras buscan establecer un vínculo con sus raíces familiares. Uno de los relatos es de Rimsky, mientras que el otro pertenece a la autora judeo-mexicana Moscona, cuyos padres emigraron de Bulgaria a México. Este enlace literario permite comparar las narrativas de los itinerarios ancestrales escritas por dos autoras que nacieron en países latinoamericanos diferentes y que pertenecen a tradiciones judías distintas.

El elemento central que une las escrituras de Moscona y Rimsky radica en un recorrido que traza la ruta de emigración de sus ancestros. No obstante, la forma en que se desarrolla el viaje y el significado que adquiere difieren para cada autora. En el caso de la protagonista del libro de Rimsky, el viaje es una caminata sin rumbo fijo, donde la ruta carece de dirección predefinida. Entre la figura de la flâneuse y la peregrina sin rumbo, el personaje de Rimsky transforma estos desplazamientos en una manera de reflexionar y cuestionar su propia identidad a través del paseo, el movimiento y el viaje en sí. Por otro lado, para la protagonista del libro de Moscona, el viaje se convierte en una ruta que recupera e inventa las vidas de sus ancestros a través del idioma que hablaban. El encuentro con el idioma que hablaron sus abuelos en el pasado le permite construir un sentido de patria en el presente. El análisis realizado por Perilli profundiza en cómo el viaje adquiere una dimensión única en la experiencia de cada narradora, explorando los matices históricos y culturales que influyen en sus perspectivas individuales.

Nos mantenemos en Chile para explorar más a fondo la obra de Andrea Jeftanovic, una autora chilena cuyos orígenes familiares se remontan a Bulgaria y Serbia. En el artículo titulado «La identidad híbrida a través de los mapas en *Escenario de guerra* (2000) de Andrea Jeftanovic», Santiago Sevilla Vallejo (Universidad de Salamanca) presenta la hipótesis central de que la utilización de mapas alternativos es una estrategia para enfrentar problemas psicológicos y emocionales en la obra de Jeftanovic. A través de su análisis de la novela *Escenario de guerra* (2000), el investigador explora el simbolismo de los mapas como herramienta para comprender y controlar los conflictos relacionales e internos del personaje principal. El estudio profundiza en cómo este personaje se encuentra atrapado en mapas opresivos y en espacios concéntricos. Sin embargo, la protagonista logra superar esta situación al crear mapas alternativos, que le permiten navegar de manera más libre en los planos físico, psicológico y emocional. Este enfoque en la intersección entre cartografía y

literatura proporciona una ventana única para entender cómo Jeftanovic profundiza en las luchas internas y los procesos de autodescubrimiento. Además, podemos añadir, al análisis incluido en este número monográfico, que en su segunda novela, *Geografía de la lengua* (2007), Jeftanovic también explora la geografía mental y emocional de sus personajes y se dedica nuevamente a cartografiar la distancia y el encuentro emocionales.

Continuando con nuestro recorrido por el Cono Sur, llegamos a Argentina, donde la obra de Alicia Dujovne Ortiz, una autora nacida en Argentina y cuyos abuelos emigraron de Rusia, toma el centro del escenario. Cuando se instauró la dictadura en Argentina, Alicia Dujovne Ortiz tomó la decisión de emigrar a su vez y establecerse en Francia. En el artículo «Casas en la ruta y la narración como hogar: sentido de pertenencia transnacional en *El árbol de la gitana* (1997) de Alicia Dujovne Ortiz», propuesto por Hanna Nohe, se toma la ausencia de casas de infancia en el mundo de la autora como punto de partida. El análisis se enfoca en la relación entre la ausencia de un hogar de infancia y la narración de los itinerarios en los textos de Alicia Dujovne Ortiz. El artículo explora cómo las casas ausentes funcionan como un motor para la búsqueda de un sentido de pertenencia a través de la narración. El artículo de Nohe resalta un factor fundamental en la relación que las autoras judeo-latinoamericanas tienen con el espacio: el silencio, el vacío, la falta de información, la ausencia de una imagen clara y la fragmentación de los datos.

Nuestro recorrido por América Latina culmina en el estudio de Laura Bak, que lleva como título «Autocartografías de Alicia Dujovne Ortiz: la narrativa detrás de las fronteras en *Las perlas rojas* (2005) y *Camarada Carlos* (2007)». La investigadora examina cómo Dujovne Ortiz reconstruye los lugares de origen de sus ancestros a través de su narrativa. Bak argumenta que la autora judeo-latinoamericana reinterpreta las fronteras de tiempo y espacio, creando una cartografía de múltiples dimensiones que permite fusionar los espacios del presente con los del pasado. Dujovne utiliza la narrativa para trazar una ruta que atraviesa un mapa con distintos niveles, lo que posibilita la conexión entre diferentes momentos históricos y lo que permite viajar a los territorios abandonados por sus ancestros sin perder la conexión con el contexto actual. A través de esta escritura, Alicia Dujovne Ortiz logra crear un espacio donde su identidad puede ser concebida como un conjunto coherente y fluido sin divisiones espacio-temporales.

### **Refinamiento de la definición del género de la autocartografía: identidades, rutas, fronteras y mapas**

En un momento previo, habíamos propuesto el término autocartografía para denotar un género literario del ámbito de *life-writing*, en el cual la evocación del espacio y la representación de la movilidad en dicho espacio, como elementos preeminentes, desempeñan un papel esencial en la construcción de la identidad del yo. Los

ensayos recopilados en el dossier, nos brindan la oportunidad de refinar este primer acercamiento a la autocartografía y de elaborar una definición más precisa del género literario. Con el fin de lograr este propósito, se explorará, en primer lugar, el significado del concepto de identidad que se configura a través de la autocartografía. Posteriormente, se presentarán ciertas estrategias de evocación del espacio y de la movilidad en dicho espacio las cuales se manifiestan de manera constante en las autocartografías. Finalmente, se reflexionará sobre el carácter reiterativo de la escritura autocartográfica y el significado que puede atribuirse a esta característica distintiva.

La identidad que se contruye a través de las autocartografías presenta una naturaleza tanto colectiva como individual. Las voces narrativas, por un lado, edifican una identidad específica para sí mismas y, por otro lado, se integran en la comunidad de descendientes de exiliados y emigrantes judíos. Los personajes protagonistas de estas obras autocartográficas se perciben como parte del conjunto de herederos judeo-latinoamericanos del exilio y de la emigración. Sin embargo, a pesar de esta homogeneidad que deriva de la aceptación de una identidad colectiva, existe también una intención de resaltar la singularidad individual a través de características que únicamente definen a la propia figura narradora.

A pesar de que una profusión de estrategias conectadas con la imaginación y representación del espacio entran en juego, una táctica recurrente es la de cuestionar, transformar o reinterpretar rasgos, estructuras o sistemas convencionales del espacio. Los textos agrupados en este volumen monográfico se entretajan en torno a la reinterpretación de tres conceptos espaciales que, al experimentar transformación o resignificación, afloran como medios de expresión de la identidad de las autoras judeo-latinoamericanas. Estos conceptos espaciales son los siguientes: mapa, frontera y ruta. En este contexto literario, estos elementos espaciales se replantean de un modo alternativo y adquieren una dimensión más allá de su interpretación convencional, convirtiéndose en herramientas por las cuales las autoras exploran y plasman su identidad como herederas del exilio y de la emigración. A medida que el mapa se expande, la frontera se desvanece y la ruta gana en relevancia, se configura el terreno literario que denominamos autocartográfico y en el que las autoras trazan su identidad en la confluencia de la geografía y la literatura.

Así, varios textos analizados en este dossier repiensen las rutas y, a través de ellas, el sentido del movimiento a través del espacio. Estos textos literarios no solo transforman el significado convencional de la ruta misma, sino que también reinterpretan el motor que desencadena el movimiento espacial por estas trayectorias, por un lado, y el destino de los itinerarios, por el otro. En el centro de estas autocartografías se resalta cómo las rutas tradicionales y lineales, iniciadas con un destino fijado y conocido y con un itinerario predeterminado para alcanzarlo, son objeto de cuestionamiento y resignificación en los textos autocartográficos. Estas rutas

alternativas que se construyen en la autocartografía ya no se centran en alcanzar un destino espiritual o geográfico predefinido sino que se inician desde el vacío y la falta de información, desde la ruptura, desde la ignorancia de la ubicación y los rasgos del destino o, incluso, desde la seguridad que el destino será inalcanzable o imposible de hallar.

Efectivamente, los descendientes de migrantes y exiliados a menudo deben lidiar con una transmisión parcial de la memoria de los lugares donde sus familias tienen sus raíces o en los cuales residieron temporalmente. Estos lugares son construcciones vagas basadas en los recuerdos fragmentarios de sus antepasados.

Además, en algunos casos las autoras judeo-latinoamericanas se hallan en una situación de incertidumbre en cuanto a la ubicación geográfica exacta de los lugares de origen y tránsito de sus familias. Dichos lugares han sido sometidos a reorganizaciones geopolíticas que han conllevado a la redefinición de fronteras y al desplazamiento y establecimiento de nuevas regiones, así como al cambio de denominaciones y a la anexión de territorios a otras naciones. Por último, las trayectorias de emigración o escape de los ancestros de las autoras a las que, en algunos casos, se suma la itinerancia ulterior de un segundo exilio, suelen ser rutas intrincadas que incorporan múltiples localidades y desplazamientos, todos ellos significativos.

Como consecuencia de estas problemáticas, la verdadera esencia de estos senderos reside en la búsqueda o en el propio acto de movimiento, en la constante búsqueda de un hogar que parece inalcanzable, en la iteración infinita del desplazamiento por diferentes lugares importantes que la ruta encadena y vincula. La ruta se convierte, así en el hilo conductor que da coherencia a una identidad espacial subdividida entre diferentes espacios.

Las consecuencias de la transformación del concepto de la ruta varían en las autocartografías de las autoras, pero mediante esta perspectiva, estas autoras judeo-latinoamericanas abrazan la itinerancia y la movilidad en busca de coherencia y de lugares desconocidos como una forma de expresar su identidad. La incertidumbre en torno al trayecto y la ausencia de un destino se convierten en símbolos del carácter cambiante de la identidad misma. Esta representación simbólica de la identidad no solo encarna la idea de la vagabundez, de la errancia, sino también de la libertad, alejada de las restricciones de un solo lugar que ancle la identidad. La preferencia por mantenerse libres de ataduras a una tierra específica y de moverse de manera constante a través de rutas inciertas son imágenes que reflejan la naturaleza mutable de la identidad en constante evolución en el contexto de la emigración.

Varios ensayos contenidos en el dossier han puesto de relieve el concepto de la frontera. Han profundizado en la manera en que las autoras, hijas o nietas del exilio y de la migración, desafían las fronteras tradicionales, otorgándoles nuevos significados, disipándolas y repensando el espacio desde enfoques alternativos. La reinterpretación de la frontera convencional emerge como una estrategia esencial

para la gestación de espacios innovadores y más inclusivos. Las fronteras así puestas en entredicho pueden ser diversas y la disipación y la reinterpretación de todas ellas tiene como resultado la reducción de distancias. No obstante, la delimitación entre tiempo y espacio se erige como una de las fronteras más cuestionadas en las autocartografías de las autoras judeo-latinoamericanas.

Los artículos compendiados en este dossier examinan cómo esta frontera entre tiempo y espacio se disipa o se reinterpreta en los textos, dando origen a nuevos ámbitos donde diversas temporalidades convergen, amalgamando así el legado ancestral de padres y abuelos emigrantes con la contemporaneidad de las hijas o nietas de la diáspora. El tiempo y el espacio son comprendidos como una unidad sin fronteras ni divisiones, fusionándose en una entidad única. Los ensayos dedicados a esta perspectiva evidencian que la respuesta ante la migración forzada de los ancestros en tiempos pasados se manifiesta en la creación literaria de un espacio que fluctúa entre temporalidades y espacios distantes, coexistiendo sin barrera. El espacio vigente en estos escritos autocartográficos, puede superponer, por ejemplo, el país de acogida en el presente, el país de nacimiento en el pasado reciente y el país de origen de sus ancestros en el pasado más lejano, permitiendo una conexión temporal más allá de los confines del mapa tradicional. La frontera que tradicionalmente dividía el espacio y el tiempo se transforma en una zona de intercambio y encuentro en las autocartografías. Ya no es una línea rígida de separación, sino un territorio fluido donde convergen elementos dispares: el aquí y el allá, el presente y el pasado, los habitantes vivos y los muertos de una tierra, el idioma hablado por los nietos en un territorio y el idioma hablado por los abuelos en la misma zona. En este espacio, se pueden entrelazar épocas y lugares de manera que países extintos o distantes coexistan en el mismo plano, conformando una geografía que refleja su compleja herencia y experiencia. El espacio se convierte, en los textos autocartográficos, en un punto de convergencia donde espacios del pasado y espacios del presente se fusionan.

La utilización ingeniosa del mapa con el propósito de modelarlo según las necesidades de la construcción de la identidad se manifiesta de diversas maneras a lo largo de los textos autocartográficos analizados en el dossier. Las autoras judeo-latinoamericanas recurren a mapas simbólicos como instrumentos para visualizar y manejar cuestiones vinculadas con la identidad y las relaciones con otras personas. En otros casos, eligen ampliar el ámbito del mapa más allá de las fronteras geográficas de las rutas migratorias de los ancestros y de la genealogía familiar, transformándolo en un medio apto para expresar su identidad cultural. Estas autoras, a través de su escritura, tejen en sus textos un mapa que abarca conexiones culturales, influencias literarias, vínculos de género o nexos intelectuales. En lugar de limitarse a ser una representación geográfica de las tierras de origen, tránsito y acogida, el mapa se convierte en un tejido de las intersecciones y sinergias que convergen en la identidad

de estas autoras. Así, emergen mapas personales regidos por principios distintos, permitiéndoles a las autoras moldear su identidad sin importar las distancias que pudieran separarlas de las figuras con las que sienten una conexión profunda.

La reinterpretación y transformación de mapas, fronteras y rutas no es, por supuesto, una cuestión de entidades separadas sino de un conjunto espacial fluido. Las rutas se trazan por un mapa y cruzan fronteras. Las estrategias se combinan en una visión alternativa del espacio que les permite a las autoras judeo-latinoamericanas adaptar, en los textos que hemos denominado autocartográficos el espacio a sus necesidades y construir una identidad que refleje su herencia, experiencias y conexiones personales y culturales. Al expandir y moldear el espacio cercano y lejano, estas autoras encuentran un instrumento flexible y fértil, en la intersección entre la geografía y la literatura, donde pueden cuestionar su propio sentido de pertenencia y expresar su identidad de manera libre.

Por último, otro aspecto que sobresale es que las autoras judeo-latinoamericanas abordadas en este dossier tienden a plasmar más de una autocartografía. Este género se caracteriza, al parecer, por la incapacidad de ser abordado desde una única perspectiva, por la constante búsqueda, por la necesidad de explorar diversas facetas y presentar otras posibilidades, evitando así llegar a una versión definitiva. Marjorie Agosín, cuya obra se ha convertido en el referente de la autocartografía a lo largo de este estudio introductorio, ha producido varios textos que se ajustan a la definición de la autocartografía: *A Cross and a Star. Memoirs of a Jewish Girl in Chile* (1997), *The Alphabet in My Hands* (1999), *Always from Somewhere Else: A Memoir of My Chilean Jewish Father* (2000) y *Cartographies. Meditations on Travel* (2007). Un caso similar lo representa Angelina Muñoz-Huberman, quien ha escrito, entre otros textos que podrían considerarse autocartográficos, *Tierra adentro* (1977), *Dulcinea encantada* (1992), *El sefardí romántico* (2014), *Hacia Malinalco* (2014), *Los esperandos. Piratas judeoportugueses... y yo* (2017). Otros ejemplos notables incluyen a Alicia Dujovne Ortiz con obras autocartográficas como *El árbol de la gitana* (1991) y *Las perlas rojas* (2005); Ruth Behar, quien sucesivamente escribió *An Island Called Home* (2007), *Travelling Heavy* (2013) y *Cartas de Cuba* (2019); Cynthia Rimsky con *Poste restante* (2001) y *Los perplejos* (2009); Andrea Jeftanovic con *Escenario de guerra* (2000) y *Destinos errantes* (2016); y Myriam Moscona con *Tela de sevoya* (2012) y *León de lidia* (2022).

En última instancia, la introducción al dossier culmina con la refinación de la definición provisional previamente planteada de la autocartografía, la cual podemos describir como un género literario en el ámbito del *life-writing*, donde los elementos estructurales del espacio, como mapas y fronteras, junto con elementos que reflejan el movimiento en ese espacio, como rutas, desempeñan un papel central. Estos elementos son reinterpretados o reconfigurados y se convierten en herramientas para expresar la identidad del yo, ya sea a nivel individual o colectivo. El

género autocartográfico muestra una tendencia a la repetición con variaciones en su escritura.

Finalmente, cabe destacar el compendio de entrevistas que complementa esta recopilación de estudios. A través de estas entrevistas realizadas a cinco de las autoras cuya obra ha sido objeto de estudio de este número monográfico<sup>18</sup>, se profundiza en la transmisión de la memoria del lugar de origen en las familias judías que emigraron a América Latina. Estas entrevistas están incluidas, bajo el título *Navegar entre silencios al compás de la escritura: conversaciones con cinco autoras judeo-latinoamericanas*, en la sección *Anejos* de la misma edición de la revista *América sin Nombre*. A partir de estas entrevistas, se ha llegado a la conclusión de que los silencios, las omisiones y las lagunas en la imagen transmitida por los ancestros sobre el lugar de origen han impulsado a las autoras de las segunda y tercera generaciones a escribir como una forma de responder a la pregunta sobre su lugar de origen. La necesidad de llenar esos vacíos y explorar su identidad y conexión con el lugar de origen es una razón significativa que todas ellas mencionan como un motivador para crear su obra. Esta observación pone de manifiesto cómo la literatura autocartográfica se convierte en un instrumento poderoso para dar forma a los espacios que han quedado en silencio.

### Referencias Bibliográficas

- AGOSÍN, M. (ed.) (1999). *The House of Memory: Stories by Jewish Women Writers of Latin America*. The Feminist Press at Cuny (Helen Rose Scheuer Jewish Women's Series).
- AGOSÍN, M. (ed.) (2000). *Miriam's Daughters*. Sherman Asher Publishing.
- AGOSÍN, M. (ed.) (2002a [1999]). *Passion, Memory and Identity: Twentieth-century Latin American Jewish Women Writers*. University of New Mexico Press.
- AGOSÍN, M. (ed.) (2002b). *Taking Root: Narratives of Jewish Women in Latin America*. Ohio University Press.
- AÍNSA, F. (2006). *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Iberoamericana.  
<https://doi.org/10.31819/9783954872121>
- BACHELARD, G. (2000 [1965]). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- BARYLKO, J. (1986). *Pluralismo e identidad: Lo judío en la literatura latinoamericana*. Milá.
- BLEND, B. (2007). The Writer as Witness: Latin American Jewish Women's Testimonio in the Works of Marjorie Agosín, Sonia Guralnik, Alicia Kozameh and Alicia Partnoy. *Women in Judaism: A Multidisciplinary e-Journal* 4.2.
- DI ANTONIO, R. y GLICKMAN, N. *Tradition and Innovation. Reflections of Latin American Jewish Writing*. Albany: State University of New York Press. 1993. <https://doi.org/10.1353/book10776>
- DOBRY, E., FABRY, G. Y LITVAN, V. (2018) *La rebelión de los hijos: el judaísmo en la literatura latinoamericana contemporánea entre tradición y asimilación*. Cuadernos LIRICO 19. <https://doi.org/10.4000/lirico.6086>

18. De la segunda generación: Angelina Muñoz-Huberman, Andrea Jeftanovic y Myriam Moscona; de la tercera generación: Ruth Behar y Alicia Dujovne Ortiz.

- DOLLE, V. (ed.) (2012). *Múltiples identidades: Literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI*. Iberoamericana. <https://doi.org/10.31819/9783954870516>
- ELKIN, J. L. Y SATER A. L. (1990). *Latin American Jewish Studies: An Annotated Guide to the Literature*. Greenwood Press.
- FINE, R. y ZEPP, S. (eds.) (2022). *Jewish Literatures in Spanish and Portuguese: A Comprehensive Handbook*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110563795>
- GOLDBERG, F. (2000). «Literatura Judía Latinoamericana: Modelos para armar». Sosnowski et al *Literatura judía en América Latina, Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI. Núm 191, Abril-Junio 2000, 309-324. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2000.5771>
- INGENSHAY, D. (2018). Las literaturas judeo-latinoamericanas frente a nuevos desafíos globales. C. Strosetzki (ed.) *Aspectos actuales del hispanismo mundial: literatura, cultura, lengua* (pp. 153-166). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110450828-069>
- KADAR, M. (ed.) (1992). *Essays on life writing: From genre to critical practice*. Vol. 11. University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781442674615>
- LOCKHART, D. (2013 [1997]). *Jewish Writers of Latin America: A Dictionary*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315879734>
- RUGGIERO, K. (2005). *The Jewish Diaspora in Latin America and the Caribbean*. Fragments of Memory.
- SADOW, S. (ed.) (2013). *Literatura judía latinoamericana contemporánea: Una antología, Literatura judaica latino-americana contemporánea: una antología, Contemporary Jewish Latin American Literature: An Anthology*. Northeastern University.
- SHEININ, D. Y BAER BARR, L. (Eds.). (2019 [1996]). *The Jewish diaspora in Latin America: new studies on history and literature*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315861319>
- SOSNOWSKI, S. (2012). Una identidad en la zona de múltiples. Dolle, V. (Ed.) *Múltiples Identidades: Literatura Judeo-Latinoamericana de Los Siglos XX y XXI*. Duitland, Iberoamericana, 43-51. <https://doi.org/10.31819/9783954870516-005>
- SOSNOWSKI, S. «Fronteras en las letras judías latinoamericanas», SOSNOWSKI, S en et al (2000). *Literatura judía en América Latina. Revista iberoamericana*, 191, número dedicado a Literatura judía en América Latina. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2000.5765>
- WALDMAN, G. (2001). La literatura de la inmigración judía a México: dos momentos. *Judaica Latinoamericana*, 4, 429-449.
- WESTPHAL, B. (2013). *The Plausible World. A Geocritical Approach to Space, Place, and Maps*. Palgrave. Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137364593>

**Citación bibliográfica:** HOUVENAGHEL, Eugenia Helena. «Un espacio para Iris Murdoch en el mapa literario de Angelina Muñiz-Huberman: *Morada interior* (1972), *Tierra adentro* (1977) y *La guerra del unicornio* (1983)». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 28-45, <https://doi.org/10.14198/AMESN.24922>

## Un espacio para Iris Murdoch en el mapa literario de Angelina Muñiz-Huberman: *Morada interior* (1972), *Tierra adentro* (1977) y *La guerra del unicornio* (1983)

### Placing Iris Murdoch on Angelina Muñiz-Huberman's literary Map: *Morada interior* (1972), *Tierra adentro* (1977) and *La guerra del unicornio* (1983)

EUGENIA HELENA HOUVENAGHEL

*Universiteit Utrecht*

*Fenix Network for Research on Women Exiles and Migrants, Países Bajos*

[e.m.h.houvenaghel@uu.nl](mailto:e.m.h.houvenaghel@uu.nl)

 <https://orcid.org/0000-0002-7877-2065>

Fecha de recepción: 19/04/2023

Fecha de evaluación: 15/06/2023

#### Resumen

Planteo la idea de explorar nuevos senderos intertextuales para comprender la narrativa fundamentalmente dialógica de la autora hispano-mexicana de origen judío Angelina Muñiz-Huberman. Para ello, me alejo de las vías intertextuales tradicionales en el estudio de Muñiz-Huberman, impregnadas de las raíces judeo-hispánicas que emanan de los orígenes ancestrales de la autora. Mi propuesta consiste en partir del concepto de exilio, que emerge como la patria de Muñiz-Huberman y en considerar que las personas vinculadas con cuestiones de desplazamiento y exilio, independientemente de su origen geográfico, se erigen como sus compatriotas. En este contexto, se hace manifiesta la idea de que la identificación de la autora con la experiencia del exilio da lugar a una geografía

© 2024 Eugenia Helena Houvenaghel



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0):  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

alternativa, donde la premisa fundamental es la relación de vecindad entre aquellos que han experimentado la misma vivencia del exilio.

A partir de esta premisa, emprendo un estudio de caso que analiza el diálogo literario entre la primera trilogía de novelas de Muñiz-Huberman (*Morada Interior* 1972; *Tierra adentro* 1977; *La guerra del unicornio* 1983) y tres novelas tempranas de la filósofa y novelista anglo-irlandesa Iris Murdoch (1919-1999) (*Under the Net*, 1954; *The Bell*, 1958; *The Unicorn*, 1963). La elección de Murdoch, situada en el contexto europeo existencialista de posguerra, como contraparte en este análisis se fundamenta en su identificación con las personas desplazadas y refugiadas y en su profundo compromiso con la cuestión del exilio.

No obstante, el análisis revela que el rasgo más sobresaliente compartido por las obras de ambas trasciende a otro nivel que el de la temática del exilio. La fusión entre la filosofía y la ficción en el género de la novela filosófica, que otorga al arte un estatuto digno de reflexión filosófica, y la identificación de la principal misión de la novela como la de ofrecer una representación de las categorías éticas del bien y del mal, resaltan como los rasgos más destacados de la narrativa de Murdoch. Estos rasgos emergen como aquellos que constantemente se manifiestan en las tres primeras novelas de Angelina Muñiz-Huberman. En este sentido, el estudio desplaza el énfasis inicial desde el ámbito del exilio hacia el género de la novela filosófica y su misión ética, revelando que Muñiz-Huberman encuentra en la obra de Murdoch una fuente de inspiración para su debut como autora de narrativa filosófica. La contribución distintiva de Angelina Muñiz-Huberman a esta discusión ética se relaciona con la interpretación de la relación entre el bien y el mal, desde la perspectiva de la cábala, en el marco de un ciclo y ritmo de opuestos donde el bien y el mal coexisten y se necesitan mutuamente.

En definitiva, este análisis otorga un lugar a Iris Murdoch en el mapa de Angelina Muñiz-Huberman. Destaca cómo las primeras novelas de Muñiz-Huberman, publicadas en las décadas de 1970 y 1980, están arraigadas en la tradición europea de la ficción filosófica, en la cual Murdoch desempeñó un papel significativo. Además, subraya cómo Muñiz-Huberman se inspira en el platonismo y las estrategias literarias propuestas por Murdoch, y cómo adapta estas influencias a su propio contexto, trasfondo cultural y estilo de escritura. Este análisis sitúa a Muñiz-Huberman en un diálogo creativo y filosófico con las preocupaciones éticas de la generación europea de posguerra y subraya cómo Muñiz-Huberman contribuye con su propia voz original y distintiva a este diálogo literario y ético.

**Palabras clave:** Intertextualidad; Angelina Muñiz-Huberman; Iris Murdoch; Novela filosófica; Ética; generación europea de posguerra; Existencialismo, Platonismo.

### Abstract

I propose the idea of exploring new intertextual paths to understand the fundamentally dialogical narrative of the Spanish-Mexican author of Jewish origin, Angelina Muñiz-Huberman. To do so, I depart from the traditional intertextual approaches in the study of Muñiz-Huberman, which are steeped in the Judeo-Hispanic roots that emanate from the author's ancestral origins. My proposal involves starting from the concept of exile, which emerges as Muñiz-Huberman's homeland and considering that persons linked to issues of displacement and exile, regardless of their geographical origin, become her compatriots. In this context, the idea that the author's identification with the experience of exile gives

rise to an alternative geography becomes evident, where the fundamental premise is the neighborly relationship among those who have experienced exile.

Based on this premise, I undertake a case study that analyzes the literary dialogue between Muñiz-Huberman's first trilogy of novels (*Morada Interior* 1972; *Tierra adentro* 1977; *La Guerra del Unicornio* 1983) and three early novels by the Anglo-Irish philosopher and novelist Iris Murdoch (1919-1999) (*Under the Net*, 1954; *The Bell*, 1958; *The Unicorn*, 1963). The choice of Murdoch, situated in the existentialist European post-war context, as a counterpart in this analysis is based on her identification with displaced persons and refugees and her deep commitment to the issue of exile.

However, the analysis reveals that the most outstanding feature shared by the works of both authors transcends the theme of exile. The fusion of philosophy and fiction in the genre of the philosophical novel, which grants art a status worthy of philosophical reflection, along with the identification of the novel's primary mission as offering a representation of the ethical categories of good and evil, stand out as the most prominent features of Murdoch's narrative. These features constantly emerge in the first three novels of Angelina Muñiz-Huberman. In this sense, the study shifts the initial emphasis from the realm of exile to the genre of philosophical novel, revealing that Muñiz-Huberman finds in Murdoch's work a source of inspiration for her debut as a philosophical narrative author.

Angelina Muñiz-Huberman's distinctive contribution to this ethical discussion is related to her interpretation of the relationship between good and evil from the perspective of the Kabbalah, within a framework of opposites where good and evil coexist and mutually depend on each other. In conclusion, this analysis places Murdoch on the map of Angelina Muñiz Huberman. It highlights how Muñiz-Huberman's early novels, published in the 1970s and 1980s, are rooted in the European tradition of philosophical fiction, in which Murdoch played a significant role. Furthermore, it underscores how Muñiz-Huberman draws inspiration from Platonism and the literary strategies proposed by Murdoch, adapting these influences to her own context, cultural background, and writing style. This analysis situates Muñiz-Huberman in a creative and philosophical dialogue with the ethical concerns of the post-war European generation and emphasizes how Muñiz-Huberman contributes with her own original and distinctive voice to this literary and ethical conversation.

**Keywords:** Intertextuality; Angelina Muñiz-Huberman; Iris Murdoch; Philosophical Novel; Ethics; European Postwar Generation, Existentialism, Platonism.

## Más allá de los caminos transitados: hacia una ampliación del mapa de Muñiz-Huberman

Angelina Muñiz-Huberman (Hyères, 1936)<sup>1</sup>, es una autora cuya vida estuvo marcada por las adversidades de la guerra y el exilio. Su madre, de ascendencia hispanojudía,

1. La autora judeo-mexicana de origen español Angelina Muñiz-Huberman fue elegida en enero de 2021 para integrarse en la Academia Mexicana de la Lengua. Su obra, galardonada con numerosos premios, abarca cincuenta obras y su práctica escritural destaca por la combinación de diferentes géneros (poesía, ensayo, prosa narrativa y prosa autobiográfica). Para más información sobre su obra,

se vio obligada a abandonar su país de origen, España, a raíz del estallido de la Guerra de España y de huir a Francia, donde la autora nació. La familia se reunió en Francia y tres años más tarde, con el establecimiento del régimen dictatorial de Francisco Franco en España y el aumento de la amenaza del nazismo en Europa, los padres de Muñiz-Huberman decidieron emprender el viaje hacia América en busca de seguridad y un nuevo hogar. Inicialmente, encontraron refugio en Cuba, donde residieron por un tiempo, antes de establecerse definitivamente en México. Fue en este país donde Angelina Muñiz-Huberman y su familia pudieron construir una vida estable.

La experiencia de crecer en un entorno marcado por guerras, persecución, nazismo y exilio ha dejado una profunda huella en la obra literaria de Muñiz-Huberman. A través de sus escritos, aborda temas relacionados con la ética, el conflicto armado, la huida, la destrucción, la angustia de tener que ocultar su identidad. El desarraigo y la búsqueda de raíces también son temas recurrentes en su obra. En su escritura, Muñiz-Huberman captura las vivencias y emociones que han moldeado su propia trayectoria vital.

Su primera trilogía aborda los temas de la guerra, la relación entre lo bueno y lo malo, el exilio y la búsqueda identitaria (*Morada interior*, 1972; *Tierra adentro*, 1977; *La guerra del unicornio*, 1983). *La guerra del unicornio* explora los efectos de la guerra y establece las bases de las experiencias derivadas del conflicto armado. Estas experiencias, incluyen el exilio, la construcción de una identidad en tierra extranjera, la búsqueda de las raíces y el anhelo de una tierra propia se representan en las dos primeras novelas de la trilogía, *Morada interior* y *Tierra adentro*.

La crítica ha interpretado la trilogía en relación con la tradición literaria judía, francesa y española de la Edad Media y los Siglos de Oro. *La guerra del unicornio* se ha visto en diálogo con la épica medieval francesa y española (Mateo Gambarte, 1992; Mc Innes, 2001; Pérez Aparicio, 2014), así como con la mística medieval (Houvenaghel, 2022). *Morada interior* se ha leído en el contexto del intertexto con *Las Moradas* o *El castillo interior* de Teresa de Ávila (Ruiz Bañuls, 2003; Caulfield 2009; Lindstrom, 2016). Por último, la novela *Tierra adentro* ha sido asociada con el intertexto de la novela picaresca (Friedman, 1993; Mateo Gambarte, 1992; Zamudio, 2014; Filer, 2003), del *Bildungsroman* (Payne, 1997) y del mito de España de las tres culturas (Bellomi, 2018).

Propongo ampliar el intertexto literario al cual se conecta la primera trilogía de Muñiz-Huberman. Para ello, me alejo de las vías intertextuales tradicionales en el estudio de Muñiz-Huberman, impregnadas de las raíces judeo-hispánicas que

---

consúltense los volúmenes colectivos siguientes: *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman* (coordinado por von der Walde Moheno y Reinoso Ingliso 2014), *Escribir en Nepantla: la prosa sin fronteras de Angelina Muñiz-Huberman, hija del exilio republicano* (coordinado por Houvenaghel 2015), *Angelina Muñiz-Huberman, una voz inconformista* (coordinado por Houvenaghel y Carrillo 2021).

emanan de los orígenes ancestrales de la autora. Mi propuesta consiste en partir del concepto de exilio, que emerge como la patria de Muñiz-Huberman y en considerar que las personas desplazadas, refugiadas o exiliadas, independientemente de su origen geográfico, se erigen como sus compatriotas. En este contexto, se hace manifiesta la idea de que la identificación de la autora con la experiencia del exilio da lugar a una geografía alternativa, donde la premisa fundamental es la relación de vecindad entre aquellos que han experimentado la misma vivencia del exilio o se vinculan estrechamente con el exilio.

Sobre esta base, exploro los ensayos de Angelina Muñiz-Huberman sobre escritores, artistas y filósofos de diferentes orígenes geográficos, vinculados a las cuestiones del exilio y del desplazamiento forzado. Uno de sus textos, «Iris Murdoch en el palacio del olvido» (2007, p. 275-283), me llamó la atención por la profunda comprensión que Muñiz-Huberman demuestra de la obra de la filósofa y novelista anglo-irlandesa Iris Murdoch (Dublín 1919 – Oxford 1999), conocida por su profundo compromiso con las personas desplazadas, los refugiados y exiliados. Muñiz-Huberman cuenta que su interés por la obra de Iris Murdoch se remonta a la década de los sesenta: «Autora querida, empecé a pensar y a escribir sobre ella desde 1966» (2007, p. 275). Durante tres décadas, Muñiz-Huberman se dedicó a tomar notas y recopilar recortes de prensa sobre la obra de Iris Murdoch, materiales que utilizaría posteriormente para escribir su ensayo (2007, p. 280-281).<sup>2</sup> Además, Muñiz-Huberman explica que en 1966 se publicó la primera traducción al español de una exitosa novela de Iris Murdoch, *The Unicorn* (1963). Esta misma novela ocupa un lugar especial en el panorama literario de Angelina Muñiz-Huberman. De hecho, cuando se le pregunta qué libro ajeno le hubiera gustado escribir, la autora responde: «*El unicornio* de Iris Murdoch» (*En pocas palabras*, 2019).<sup>3</sup> Con base en esto, propongo establecer un diálogo intertextual entre la primera trilogía de Muñiz-Huberman (*Morada interior*, 1972; *Tierra adentro*, 1977; *La guerra del unicornio*, 1983) y tres novelas tempranas de Iris Murdoch (*Under the Net*, 1954; *The Bell*, 1958; *The Unicorn*, 1963) que se caracterizan por su abundancia de personajes exiliados y refugiados.

2. Muñiz-Huberman analiza en dicho ensayo las siguientes obras de Iris Murdoch: *The Unicorn* (1963), *A Severed Head* (1964), *Bruno's Dream* (1969), *The Good Apprentice* (1985), *The Book and the Brotherhood* (1987), *The Message to the Planet* (1989), *The Green Knight* (1993). En otro ensayo, «María Zambrano: castillo de razones y sueño de la inocencia» (1999, p. 115-138), Muñiz-Huberman incluye pensamientos del ensayo *The Fire and the Sun* (1977) de Iris Murdoch, dedicado a la visión platónica de la relación entre filosofía y arte. En el cuento «Sibila y los gemelos» (1997, p. 105), se menciona la novela *The Good Apprentice* de Iris Murdoch. Muñiz-Huberman también confirma en entrevistas que es gran lectora de la obra de la escritora anglo-irlandesa (véase entrevistas concedidas a Horno Delgado (1998) y a Hind (2003)).

3. Muñiz-Huberman tiene la costumbre de incluir referencias intertextuales en los títulos de sus novelas. En este contexto y teniendo en cuenta su afinidad con *The Unicorn*, el título *La guerra del unicornio*, se puede interpretar como un homenaje a Iris Murdoch.

**Refugiados como «ventanas a través de las cuales uno mira esos mundos terribles»**

La identificación de Iris Murdoch con exiliados, refugiados y personas desplazadas se presenta como un aspecto profundamente significativo en su vida y obra (White 2010, p. 6). Esta afinidad puede rastrearse hasta sus raíces y sus experiencias personales. En primer lugar, su conexión con dos lugares, Irlanda y el Reino Unido, contribuyó a su sentido de identidad diversa y a su sensibilidad hacia cuestiones de pertenencia y desplazamiento. Nacida en Irlanda, pero criada en Londres y finalmente establecida en Oxford, experimentó en su propia vida la transición entre diferentes lugares y culturas. Esta experiencia de la dualidad geográfica podría haberla sensibilizado a las experiencias de aquellos que se ven obligados a abandonar sus lugares de origen.

En segundo lugar, su contacto repetido con refugiados judíos a lo largo de su vida contribuyó aún más a su empatía hacia las personas desplazadas. El hecho de que el colegio de Murdoch haya aceptado a refugiados judeo-alemanes como alumnos en los años treinta demuestra su temprano contacto con la realidad del exilio y el desplazamiento forzado. Además, su trabajo en campos de personas desplazadas en Austria y Bélgica en la década de los cuarenta proporciona un trasfondo único para comprender su compromiso con las cuestiones de desplazamiento y exilio. El momento en el que Murdoch decide dedicarse a la filosofía, en ese mismo período de posguerra, resalta cómo estas experiencias de contacto directo con los refugiados marcaron un punto de inflexión en su vida y pensamiento (Murdoch en Lesser, 1984, p. 14). Posteriormente, el continuo contacto de Iris Murdoch con refugiados judíos, incluyendo figuras como Franz Steiner y Elías Canetti, profundizó su comprensión de las vicisitudes del exilio y el desplazamiento forzado. Elías Canetti, en particular, emerge como una figura cuya presencia tuvo un impacto significativo en la obra y perspectiva de Murdoch.<sup>4</sup>

Finalmente, la figura del refugiado o exiliado adquiere una relevancia significativa en la novelística y en el pensamiento de Murdoch. Específicamente en sus novelas de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, abundan los personajes exiliados y refugiados. Murdoch argumenta que los retratos de refugiados presentes en sus novelas están inspirados en personas desplazadas que ha conocido a lo largo de su vida y a quienes considera «windows through which one looks into terrible worlds» (Murdoch en Conradi, 2001, p. 329). Desde una perspectiva filosófica, los refugiados se convierten en símbolos de la condición humana en la era moderna marcada por la crisis moral posterior a la Segunda Guerra Mundial.

---

4. Murdoch convirtió a Canetti en un personaje ficticio, un “encantador” o “mago” demoníaco, en varias de sus novelas. Le dedicó su segunda novela *The Flight from the Enchanter* (1956), en la cual la figura del refugiado también adquiere un papel principal. Angelina Muñiz-Huberman estudió el pensamiento moral de Canetti en su ensayo «Elías Canetti: lengua y ética» (2002, p. 227-233 [1983]).

Murdoch confirma que el hombre moderno «is not at home, in his society, in his world» (Murdoch en Conradi 2001, p. 239). Para la filósofa, el exilio representa la esencia de la modernidad del siglo XX, en la que la sociedad ya no puede brindar la estabilidad y comodidad que caracterizaban los períodos anteriores. El ser humano moderno vive perpetuamente en un estado de exilio en una sociedad que ya no es la suya.

Aunque Murdoch se identifique con los exiliados y refugiados, su vínculo con el mundo académico y literario inglés es estrecho. Esto se debe en gran parte a su labor como filósofa en la Universidad de Oxford y a su exitosa carrera como novelista. En este contexto, su habilidad para fusionar la filosofía moral y la novela se erige como la característica distintiva de su obra. Su primer libro, publicado en 1953, fue un estudio crítico de la filosofía de Jean-Paul Sartre por medio del cual Murdoch introduce el existencialismo francés en el ámbito británico. Su pensamiento, moldeado en la crisis moral que caracteriza la sociedad europea después de la Segunda Guerra Mundial, se basa en la ética platónica. Murdoch se aventura en la exploración de la naturaleza de la moralidad, cuestionando cómo podemos conferir autenticidad y significado a nuestras vidas. En este contexto, la filósofa desarrolla una nueva forma de platonismo, revisando las enseñanzas de Platón a través de la lente de Simone Weil<sup>5</sup> y recuperando cuestiones de la ética platónica en el contexto europeo contemporáneo.

Poco después de la aparición de su ensayo sobre Sartre, Murdoch publicó su primera novela, *Under the Net* (1954), que combina la filosofía moral y la ficción y «otorga así al arte el estatuto de instrumento digno de reflexión filosófica» (Houvenaghel, 2020, p. 23-24). Tanto su incursión en la filosofía moral como en la escritura de novelas ocurrieron prácticamente al mismo tiempo. Como afirma Watson (1998), Murdoch «ha llevado la ficción y la filosofía en paralelo durante casi medio siglo, y solo ella sabe cuál comenzó primero» (p. 490). En su ensayo filosófico «Against Dryness» (1961), Murdoch identifica la misión principal de la novela como la de ofrecer una imagen de las categorías éticas del bien y del mal, categorías que se habían vuelto superficiales y débiles en la era de la posguerra.

---

5. Angelina Muñiz-Huberman dio clases sobre el pensamiento de Simone Weil, Hannah Arendt y María Zambrano. En su recopilación de ensayos *Arritmias* (2015, p. 156-164) incluye un «triálogo» entre las tres pensadoras.

### **Cruzar caminos: la novelística temprana de Murdoch como intertexto de la primera trilogía de Muñiz-Huberman**

*Hacia una ética de la autenticidad y libertad personal: The Bell y Morada interior*

Tanto la novela *The Bell*, novela censurada en la España del franquismo (Olivares) como *Morada interior* abordan temas similares de búsqueda de una existencia auténtica y lucha contra normas impuestas en contextos religiosos y sociales. Los personajes están atrapados en un mundo de normas religiosas y morales que a menudo entran en conflicto con sus deseos y anhelos personales, lo que crea tensiones entre lo permitido y lo prohibido, lo bueno y lo malo.

En *The Bell* se exploran los conflictos internos de los personajes principales dentro de una comunidad religiosa en la Inglaterra de posguerra. Catherine, una joven dedicada a la vida espiritual, se debate entre su deseo de entregarse a lo divino y sus anhelos carnales secretos por Michael, lo cual la consume emocionalmente. Por su parte, Michael aspira a convertirse en sacerdote y se enfrenta a una lucha interna entre su vocación religiosa, que vive abiertamente, y sus inclinaciones homosexuales, que trata de ocultar. Ambos personajes se enfrentan a la tensión entre su identidad sexual, considerada como mala, y su dedicación religiosa, considerada como buena; ambos personajes experimentan tormento y conflicto debido a sus deseos y convicciones en conflicto. Al mismo tiempo, otro personaje, una mujer ajena a la comunidad religiosa que está iniciando una vida libre de restricciones, logra una experiencia más cercana a lo divino a través de visiones extáticas de Dios. Esto puede interpretarse como un contraste entre la rigidez y las limitaciones impuestas y la posibilidad de encontrar la trascendencia y la conexión espiritual en un contexto más libre y fuera de las estructuras convencionales.

En *Morada interior* se presenta la historia de una monja cuya identidad se ve marcada por una dualidad interna que es conflictuosa. La protagonista, inspirada en Santa Teresa de Ávila, se debate entre lo diabólico y lo divino, lo prohibido y lo permitido. Uno de los aspectos que genera conflicto en su interior es su ascendencia judía. Por un lado, desea reconectar con el conocimiento y las prácticas de la cultura judaica de sus ancestros, pero al mismo tiempo debe ocultar esta herencia considerada herética. Además, la protagonista se ve enfrentada a sus deseos sexuales y enamoramientos, que son considerados prohibidos dentro de su vida religiosa. Estos conflictos emocionales y sexuales se contraponen a sus experiencias místicas, en las que alcanza la unión con Dios. La protagonista experimenta una tensión entre su autenticidad personal, que las normas de su sociedad condenan como diabólica, y su búsqueda de una conexión espiritual, que las convenciones de su sociedad aceptan como buena. En respuesta a sus dilemas identitarios y conflictos internos, la protagonista concibe un plan para trastocar el orden establecido en el convento. Propone realizar una reforma de la orden religiosa y fundar un nuevo convento.

En *The Bell*, se plantea la filosofía central de respetar la singularidad y la complejidad de cada individuo. La novela sugiere que las normas y reglas impuestas por la sociedad a menudo son demasiado rígidas y no se adaptan adecuadamente a las particularidades de cada persona. La abadesa<sup>6</sup> sabia de la comunidad religiosa transmite a Michael, en un diálogo destacado (Murdoch, 2019 [1958], p. 86), la idea central de la novela: el acercamiento a Dios y la realización de la voluntad divina solo se pueden alcanzar a través de la plena y libre realización de nuestro ser. En otras palabras, para alcanzar una conexión auténtica con lo divino, es necesario comprendernos a nosotros mismos en profundidad y vivir de acuerdo con nuestra verdadera naturaleza. Michael, a su vez, explica esta concepción ética a la comunidad religiosa en un sermón. En sus palabras, enfatiza la importancia de reconocer y respetar la singularidad de cada individuo, permitiendo que cada persona se desarrolle plenamente y realice su potencial único. Al hacerlo, se promueve una ética que no se basa en reglas externas impuestas, sino en la autenticidad y la libertad personal.

We must work, from inside outwards, through our strength, and by understanding and using exactly that energy which we have, acquire more. This is the wisdom of the serpent. This is the struggle, pleasing surely in the sight of God, to become more fully and deeply the person that we are; and by exploring and hallowing every corner of our being, to bring into existence that one and perfect individual which God in creating us entrusted to our care. (Murdoch, 2019 [1958], p. 224)

En *Morada interior*, se explora la idea, proveniente de la tradición mística, de la interdependencia de los polos opuestos del bien y del mal. Santa Teresa se enfrenta a la angustia y la desesperación provocada por sus sueños recurrentes y sus inclinaciones sexuales, que ella considera asociadas con lo diabólico. Sin embargo, en lugar de sucumbir a estos aspectos negativos, Santa Teresa toma la decisión de canalizar esa energía hacia un objetivo positivo: la reforma religiosa. A través del diálogo con las novicias, Santa Teresa concibe la idea de reformar las órdenes religiosas y fundar un nuevo convento (Muñiz-Huberman, 2013 [1972], p. 132). Esta acción surge de su deseo de encontrar un propósito y un sentido a sus sueños y a su lucha interna. Es un acto de transformación y redención, donde lo malo se convierte en una fuerza motriz para el cambio y la creación de un nuevo entorno espiritual mejorado. En el momento crucial de la toma de decisión de Santa Teresa de Ávila para emprender una reforma religiosa, la protagonista recibe una señal divina que refuerza su convicción y la impulsa a seguir adelante. Esta señal divina se describe como la visión más hermosa del ser divino que Santa Teresa ha tenido hasta este momento (Muñiz-Huberman, 2013 [1972], p. 133).

---

6. Murdoch se sintió atraída por cuestiones relacionadas con la libertad del individuo o el sentido de la existencia, las cuales combinó con su interés por la religiosidad, y esta combinación le ha valido el apodo de “la abadesa de Oxford”.

En este sentido, la novela plantea la idea de que incluso los aspectos considerados diabólicos pueden ser utilizados como impulso para el encuentro íntimo con lo sagrado y para una transformación guiada por una voluntad divina. Se plantea aquí la idea propia de la filosofía de la cábala, de que el mal existe porque sirve al bien y es necesario para él (Sagerman, 2011, p. 191). En la tercera novela de Muñiz-Huberman, *La guerra del unicornio*, que estudiaremos más adelante, este entrelazamiento entre el bien y el mal se explicará más detenidamente, en un contexto que es parecido al diálogo llevado a cabo en *The Bell*, entre la abadesa sabia y el protagonista Michael.

### *Ensamblaje de aprendizajes: Under the Net y Tierra adentro*

Las novelas *Under the Net* y *Tierra adentro* tienen como tema central el proceso de aprendizaje de un joven protagonista exiliado y en crisis identitaria, así como la importancia de la relación con un maestro filósofo. Ambas novelas presentan similitudes en la narración del aprendizaje del protagonista a través de un período prolongado e intenso bajo la tutela de un maestro filósofo. Esta estructura crea un paralelismo entre las dos obras. Además, ambas novelas entrelazan diferentes subgéneros ficticios relacionados con el aprendizaje, combinando convenciones de varios géneros en un conjunto narrativo único.

En *Under the Net*, se narra la historia de Jake, un escritor joven y sin éxito ni inspiración en Londres, quien sufre de desarraigo y de una crisis de identidad. Es echado de su casa y emprende una búsqueda de una nueva casa y de sí mismo. Tiene el objetivo de restaurar su dañada identidad a través de una serie de pintorescos viajes y relaciones amorosas. Durante su travesía, cuenta con la compañía de su asistente cómico y la protección de su perro fiel, Mr. Mars. En su camino, encuentra a un filósofo quien se convierte en su maestro y cuyas enseñanzas tienen un impacto significativo en su proceso de autoformación. Los diálogos con el filósofo se convierten en el eje central de la novela y Jake escribe un libro basado en esas conversaciones. Al final, Jake logra una actitud optimista ante la vida y una situación más estable que al inicio.

En *Tierra adentro*, la historia se centra en Rafael, un joven judío perseguido y expulsado de su hogar y su patria y quien atraviesa una crisis identitaria. Durante su viaje, es protegido por un arriero y encuentra a un filósofo que se convierte en su maestro. La formación de Rafael ocurre en aislamiento, en la casa del filósofo, y después de este período de aprendizaje, Rafael está listo para emprender el viaje decisivo que lo llevará a un país libre donde pueda vivir su identidad judía sin temor a la persecución. La novela concluye cuando Rafael logra llegar a la tierra de sus sueños, donde planea establecerse y comenzar una nueva vida.

En ambas novelas, *Under the Net* y *Tierra adentro*, la sabiduría transmitida por el maestro contiene la idea filosófica central que impregna la trama. En *Under the*

*Net*, la relación entre el filósofo y el protagonista refleja la dinámica maestro-alumno, similar a la relación entre Sócrates y Platón. Jake registra los diálogos con el filósofo en su libro *The Silencer*. Sin embargo, Jake se enfrenta a dificultades al intentar plasmar por escrito las ideas y emociones exactas expresadas en los diálogos orales. La alusión al *Tractatus* de Wittgenstein (Conradi, 2001, p. 384) presente en el título de la novela proporciona una perspectiva filosófica fundamental para comprender el desafío de Jake. Se trata de la idea de que nuestras experiencias y emociones están «bajo la red» del lenguaje. Esta noción subraya la limitación del lenguaje y la complejidad de la comunicación de ideas y experiencias subjetivas. Esta temática se entrelaza con el proceso de aprendizaje del protagonista, ya que es un escritor quien busca encontrar formas de expresar y comprender su propia experiencia vital.

Sin embargo, el protagonista sigue sin entender el sentido que la perfección de su alma puede tener en un mundo lleno de mal. Es solamente en la última página del libro, cuando ha alcanzado la tierra prometida en la que podrá iniciar una nueva vida, que el protagonista consigue entender su significado (Muñiz-Huberman 2019 [1977], p. 177).

En *Tierra adentro*, la enseñanza ética es el núcleo central de la novela. El maestro del protagonista, un alquimista-filósofo, busca que Rafael adquiera el “oro espiritual”, es decir, la perfección del alma compuesta por bondad, verdad, justicia y belleza. A lo largo de un extenso proceso de aprendizaje, el protagonista se desanima debido a una duda que surge en su interior. Su interrogante se relaciona con la coexistencia inevitable del bien y del mal en el mundo. Rafael se interpela sobre por qué defender la justicia, que para él debería ser una verdad universal que permitiera vivir sin odio, sin temor y sin opresión, cuando parece que esta verdad no es compartida por los demás (Muñiz-Huberman 2019 [1977], p. 84). Se plantea la pregunta de qué sentido tiene buscar la perfección del alma en un mundo lleno de maldad. Aunque se le responde que basta con que una sola persona crea en la justicia y en la libertad para que haya esperanza (Muñiz-Huberman 1977, p. 85), el protagonista sigue sin comprender completamente el significado de la perfección del alma en ese contexto. Es solo en la última página del libro, cuando Rafael ha alcanzado la “tierra prometida” y puede comenzar una nueva vida, que finalmente logra entender su significado. Esta revelación tardía sugiere que el proceso de aprendizaje del protagonista implica un cuestionamiento profundo y una lucha interna para comprender la relación entre la perfección del alma y la existencia del mal en el mundo. A través de esta experiencia, Rafael llega a una comprensión personal del significado de la búsqueda ética y la importancia de mantenerse fiel a los principios morales, incluso en un entorno complejo y desafiante.

En ambas novelas, se entrelazan diferentes géneros y subgéneros relacionados con el aprendizaje, como la novela picaresca, el *Bildungsroman* y el relato del peregrino. En el caso de *Under the Net*, se fusionan elementos de la novela picaresca, que

sigue las aventuras y desventuras de un personaje travieso, con elementos propios del *Bildungsroman*, un género que se centra en el desarrollo y crecimiento personal del protagonista. Según corresponde, la aparente tonalidad cómica de la novela picaresca está matizada por una forma de realismo, donde el exilio implica la crisis identitaria, el inquietante estado de la marginalidad, el sufrimiento. En *Tierra adentro*, además de la combinación de la novela picaresca y el *Bildungsroman*, se agrega el subgénero del relato del peregrino, que destaca el viaje de autoconocimiento del personaje. La heterogeneidad de los códigos genéricos plantea un desafío al lector pero el tema central del aprendizaje proporciona una cohesión y homogeneidad al conjunto. El proceso de aprendizaje del protagonista se convierte en el hilo conductor que une y da coherencia a las diferentes convenciones genéricas presentes. A través de este enfoque temático, los diversos subgéneros se entrelazan y se mezclan de manera que se ajusten entre sí, formando un conjunto narrativo que podríamos denominar una novela total de aprendizaje. Esta noción sugiere que estas obras trascienden las convenciones de un solo género y se convierten en una síntesis o ensamblaje de múltiples géneros literarios relacionados con el aprendizaje.

*De unicornios y perros: La guerra del unicornio, The Unicorn y Under the Net*

Tanto *La guerra del unicornio* como *The Unicorn* exploran ideas filosóficas a través de sus tramas y otorgan importancia a los conceptos de bien y mal. El unicornio se presenta en ambas novelas como un símbolo del bien,<sup>7</sup> asociado con la pureza, la belleza y el sacrificio. Representa una figura moralmente elevada en ambas novelas y despierta reflexiones sobre la naturaleza de la bondad. Es en *La guerra del unicornio* donde se introduce, además, el perro como un personaje que simboliza el entrelazamiento entre lo bueno y lo malo. Este personaje-perro establece otro paralelismo interesante con la narrativa de Iris Murdoch. En las novelas de Murdoch, es común encontrar personajes-perros que se destacan por su virtud y desempeñan roles significativos en la trama. Por ejemplo, es el caso de su primera novela, *Under the Net*.

Empezando por el unicornio, en *The Unicorn* una bella mujer encarcelada en un castillo en Irlanda representa al unicornio y expía la culpa de un crimen que no

---

7. Sobre la simbología del unicornio en la Edad Media, consúltese *Heroes and Marvels of the Middle Ages* de Jacques Le Goff y Teresa Lavender Fagan, y *Animals in text and textile: storytelling in the medieval world* de Evelin Wetter y Kathryn Starkey. Ctesias de Cnido, erudito griego, describió el unicornio en la segunda mitad del siglo V a. C. en *Physiologus*. Los bestiarios occidentales del Medievo, bajo la influencia de *Physiologus*, retomaron el animal y lo convirtieron en un animal legendario que únicamente podría ser capturado por una doncella virgen y cuyo cuerno tenía propiedades de antídoto. Este desarrollo legendario dará lugar a varias funciones simbólicas del unicornio. En el cristianismo el unicornio será la encarnación de Cristo y simboliza el sacrificio expiatorio de la cruz. En las novelas de amor cortés será la imagen del caballero que sufre por amor.

cometió. Dos personas intentan liberarla, pero ella elige sacrificarse para que los demás puedan vivir. Por otro lado, en *La guerra del unicornio*, se narra una batalla épica entre caballeros buenos y malos, donde la búsqueda del unicornio y el Vaso del Unicornio son cruciales. A pesar de obtener el vaso, los caballeros buenos no logran vencer porque no han comprendido la interdependencia entre el bien y el mal. El libro termina con la derrota de los caballeros buenos y la retirada del unicornio.

Una técnica recurrente en la obra de Iris Murdoch para expresar ideas filosóficas en la trama de la novela es la presencia de personajes-perros que encarnan el bien y desempeñan un papel ético. En *Under the Net*, por ejemplo, el perro llamado Mr. Mars es fiel e inteligente, rescatando al protagonista en situaciones difíciles. Estas acciones dan lugar a escenas graciosas y emocionantes en las cuales el perro cuida de su maestro. En *La guerra del unicornio*, el perro Alor, mitad blanco y mitad negro, representa la unión de lo bueno y lo malo. Es el compañero y guía de los protagonistas en su lucha contra el mal, pero también guarda silencio cuando uno de los personajes roba una fórmula crucial. Será este robo el que determinará el desenlace del conflicto armado. Al final, el perro es el único que sigue al unicornio y la dama blanca, cuando lo malo triunfa.

Dejo ahora la intervención de las figuras simbólicas del unicornio o del perro para pasar a otra técnica para expresar ideas filosóficas en la trama de una novela. Se trata del diálogo filosófico. Dentro del contexto de la trama de ambas novelas, se emplea el diálogo entre un maestro y un alumno para transmitir una enseñanza filosófica central. En *The Unicorn*, el filósofo platónico Max Lejour explica a su estudiante que hacer lo bueno va más allá de tomar decisiones personales, ya que implica el conocimiento del bien mismo. Este conocimiento se describe en la línea de la filosofía platónica como una percepción y comprensión del bien difícil de alcanzar para los seres humanos. La afirmación del alumno Effingham sugiere una perspectiva existencialista: «Good is a matter of choosing, acting. (Murdoch, 2001 [1963], p. 100). La respuesta de su maestro, el filósofo Max Lejour encaja en la línea platónica:

– That is the vulgar doctrine, my dear Effingham. What we can see<sup>8</sup> determines what we choose. Good is the distant source of light, it is the unimaginable object of our desire. Our fallen nature knows only its name and its perfection. ... It cannot be defined, not

---

8. Esta idea conecta con la cueva de Platón pero también con el pensamiento de Simone Weil quien considera que la religión verdadera no es otra cosa que ver: ver es girar la cabeza hacia Dios. El libre albedrío de los seres humanos consiste en la capacidad de girar (o no girar) los ojos hacia lo que Dios les muestra. «One of the principal truths of Christianity, a truth that goes almost unrecognized today, is that looking is what saves us» (Weil 2012 [1950], p. 68).

because it is a function of our freedom, but because we do not know it. (Murdoch, 2001 [1963], p. 100)<sup>9</sup>

En *La guerra del unicornio*, el diálogo es el marco utilizado para enseñar que el bien y el mal están estrechamente relacionados (Muñiz-Huberman, 2011 [1983], p. 57-58). El líder de los caballeros buenos visita al filósofo judío con dos preguntas: «Por qué existe lo malo?» y «Es posible un mundo sin el mal?». El filósofo judío contesta, desde la perspectiva de la cábala, a las preguntas sobre la existencia del mal y la imposibilidad de un mundo sin él:

—Olvidaste que la vida es ciclo y ritmo de opuestos? ¿Olvidaste que Dios hizo el bien y en su reverso el mal? ¿Olvidaste que blanco y negro son inseparables? ¿Olvidaste que moral y ley divina necesitan su negación para afirmarse? ¿No comprendes que la vida sin la muerte no sería vida? (Muñiz-Huberman, 2011 [1983], p. 59)

En su respuesta, se plantea la perspectiva filosófica, inspirada en la cábala y predominante en el pensamiento ético de Muñiz-Huberman, de que «el bien y el mal están interconectados y son parte inherente de la vida, entendida como un ciclo de opuestos» (Houvenaghel, 2022, p. 182). Dios creó el bien y su reverso, creó la vida donde el bien y el mal coexisten y se necesitan mutuamente: «las polaridades entre el bien y el mal» son «efímeras en su raíz» (Sagerman, 2011, p. 191).<sup>10</sup>

### Conclusiones: Un lugar para Iris Murdoch en el mapa de Angelina Muñiz-Huberman

El punto de partida de este estudio se centra en la convergencia entre Muñiz-Huberman y Murdoch en su conexión con las experiencias del exilio y el desplazamiento. Habíamos postulado que esta conexión es lo que las aproxima. Como era de prever, el análisis comparativo de las primeras obras de ambas autoras ha llevado a subrayar la recurrente presencia de personajes exiliados, refugiados, marginados o atravesando una crisis identitaria en la narrativa de estas autoras. No obstante, el rasgo más sobresaliente compartido por las obras de ambas trasciende a otro nivel. La interacción entre la filosofía y la ficción, así como la concepción de

9. El alumno Effingham: El bien es un asunto de elegir y actuar. (Murdoch, 1963, p. 100 [Mi traducción]).

El filósofo Max Lejour: Esa es la doctrina vulgar, mi querido Effingham. Lo que podemos ver determina lo que elegimos. El bien es una fuente de luz distante, es el objeto inimaginable de nuestro deseo. Nuestra naturaleza caída sabe de eso solamente su nombre y perfección... No puede ser definido, no porque sea una función de nuestra libertad, sino porque no lo sabemos (Murdoch, 1963, p. 100 [Mi traducción]).

10. También otro diálogo, realizado entre el líder de los caballeros buenos y el líder de los caballeros malos tematiza la necesidad de lo malo para que lo bueno pueda existir (Muñiz-Huberman, 2011 [1983], p. 182-183)

la misión de la novela como la de ofrecer una representación de lo bueno o malo son las características distintivas de la narrativa de Murdoch. Estos rasgos emergen como los que de manera constante se manifiestan en las tres primeras novelas de Angelina Muñiz-Huberman. En este sentido, el estudio desplaza el énfasis inicial desde el ámbito del exilio hacia el género de la novela filosófica, revelando que Muñiz-Huberman encuentra en la obra de Murdoch una fuente de inspiración para su debut como autora de narrativa filosófica, que desarrolla dentro del marco de su propio contexto y sus propias convicciones y preocupaciones. Ambas autoras transmiten a través de su ficción ideas relacionadas con la relación entre el bien y el mal y, en el proceso, elevan el arte a un nivel donde puede ser considerado un instrumento de reflexión filosófica. A pesar de las diferencias en los contextos geográficos, religiosos, sociales e históricos en los que ambas autoras operan, Murdoch y Muñiz-Huberman exploran tensiones y desafíos similares relacionados con la dicotomía del bien y del mal y la búsqueda de la autenticidad y la verdad en la existencia humana.

Las técnicas empleadas por Murdoch para entrelazar la filosofía moral con la narrativa ficticia encuentran eco en las novelas de Muñiz-Huberman, donde son aplicadas a contextos sociales, religiosos y geográficos diferentes. Es interesante observar cómo Muñiz-Huberman adopta la estrategia de presentar diálogos filosóficos en sus novelas, similar a lo que hace Murdoch en su novelística. Esta técnica de incorporar diálogos filosóficos sirve como medio para transmitir la cuestión moral central de la novela. La preferencia de ambas autoras por esta modalidad de transmisión de conocimiento se conecta con el pensamiento platónico. «El poder de la comunicación oral» (Muñiz-Huberman, 2002, p. 231) emerge como la modalidad elegida para comprender y transmitir el conocimiento filosófico. A continuación, las autoras comparten un interés en la búsqueda del conocimiento, particularmente en su faceta de autoconocimiento, y emplean una narrativa que se compone de diversos géneros literarios relacionados con la noción del aprendizaje. Esta fusión de diferentes convenciones genéricas y contextos de aprendizaje en una narrativa cohesiva enfatiza el proceso de adquisición de conocimiento en todas sus formas y modalidades. Por último, ambas autoras comparten también la utilización de un imaginario animal que se emplea para simbolizar aspectos del conflicto entre el bien y el mal. Estos animales y criaturas encarnan un modelo moral que se contrapone a las tendencias del ser humano hacia el mal, y encajan en una visión de una sociedad que está atravesando una crisis moral.

La contribución distintiva de Angelina Muñiz-Huberman a esta discusión ética se relaciona con la interpretación de la relación entre el bien y el mal, desde la perspectiva de la cábala, como un relación necesaria. En las novelas éticas de Muñiz-Huberman, el mal existe porque sirve al bien y es necesario para él.

En definitiva, este análisis otorga un lugar a Iris Murdoch en el mapa de Angelina Muñiz-Huberman. Destaca cómo las primeras novelas de Muñiz-Huberman,

publicadas en las décadas de 1970 y 1980, están arraigadas en la tradición europea de la ficción filosófica, en la cual Murdoch desempeñó un papel significativo. Además, subraya cómo Muñiz-Huberman se inspira en el platonismo y las estrategias literarias propuestas por Murdoch, y cómo adapta estas influencias a su propio contexto, trasfondo cultural y estilo de escritura. Este análisis sitúa a Muñiz-Huberman en un diálogo creativo y filosófico con las preocupaciones éticas de la generación europea de posguerra y subraya cómo contribuye con su propia voz original y distintiva a este diálogo literario y ético.

### Referencias bibliográficas

- BELLOMI, P. (2018). El conflicto bélico como motivo literario en la novela *El sefardí romántico* (2005) de Angelina Muñiz-Huberman. *Naveg@ mérica: Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas* 20. <https://revistas.um.es/navegamerical/article/view/320251>
- BRANS, J. (1985). Virtuous Dogs and a Unicorn, An interview with Iris Murdoch. *Southwest Review* Vol 70, N.º 1, Winter, 43-54.
- CAMACHO-QUIROZ, R. (2015). Entrevista con Angelina Muñiz-Huberman. Palabra transmutada y transgresora. *Contribuciones desde Coatepec*, (28), 157-167. <https://revistacoatepec.uaemex.mx/article/view/3620>
- CARRILLO, M. y HOUVENAGHEL, E. H. (2018). Contrapunto. Entrevista a Angelina Muñiz-Huberman. *INTI: Revista de literatura hispánica: Vol 1*, No. 93, Artículo 9, 140-146. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss93/9>
- CAULFIELD, C. (2009). The Moradas of Angelina Muñiz Huberman, Esther Seligson and Teresa of Avila: Exile as a spiritual experience. *Women in Judaism: A Multidisciplinary Journal*, 6, (2), 1-13.
- CONRADI, P. (2001) *Iris Murdoch. A Life*. London.
- En pocas palabras: Angelina Muñiz-Huberman: «De niña quería ser guerrillera para pelear contra Franco». (09 de enero de 2019). *El País Babelia*. [https://elpais.com/cultura/2019/01/07/babelia/1546877689\\_205835.html](https://elpais.com/cultura/2019/01/07/babelia/1546877689_205835.html)
- FILER, M. (2003). The Integration of a Fragmented Self in the Works of Angelina Muñiz– Huberman. *Studies in 20th century Literature*, 27 (2), 263-277. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1556>
- FRIEDMAN, E. (1993). Angelina Muñiz's *Tierra adentro*: (Re)creating the subject. En R. DiAntonio y N. Glickman (Eds.), *Tradition and Innovation: Reflections on Latin America Jewish Writing*. (pp. 179-192). State University of New York.
- GAMBARTE, E. M. (1992). Angelina Muñiz Huberman: escritora hispanomexicana. *Cuadernos de investigación filológica* 18 (1-2), 65-83. <https://doi.org/10.18172/cif.2319>
- HIND, E. 2003. Entrevista con Angelina Muñiz Huberman. *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964565136>
- HORNO DELGADO, A. (1998). Un desnudamiento total: entrevista a Angelina Muñiz-Huberman. *Confluencia*, Vol 14, N.º 1, 145-154.
- HOUVENAGHEL, E. H. (2015). *Escribir en Nepantla: la prosa sin fronteras de Angelina Muñiz, hija del exilio republicano*. Monográfico. En E. H. Houvenaghel (coord. y ed.). *Anales de Literatura Hispanoamericana* vol. 44, 11-100.

- HOUVENAGHEL, E. H. (2015). Cruzando fronteras: espacio e identidad en el ensayo de Angelina Muñiz. En E. H. Houvenaghel (ed.). *Escribir en Napanla: la prosa sin fronteras de Angelina Muñiz, hija del exilio republicano*. Monográfico. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 44, 87-99. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ALHI.2015.v44.51508](https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2015.v44.51508)
- HOUVENAGHEL, E. H. (2016). La mujer escritora en el ensayo de Angelina Muñiz-Huberman: La sombra es la luna y es femenina. En E. H. Houvenaghel (ed.), *Escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias para la construcción de una identidad femenina*, (pp. 175-188). Miguel Angel Porrúa.
- HOUVENAGHEL, E. H. (2020). La hibridez genérica en el espejo: Angelina Muñiz Huberman y María Zambrano. *Cuadernos del Hipogrifo*, 13, 12-24.
- HOUVENAGHEL, E. H. (2021). Los pueblos sefardí y askenazi. Tierras dejadas atrás en *Tierra adentro* (1977) de Angelina Muñiz Huberman. *Connotas*, 23, 7-20. <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i23.372>
- HOUVENAGHEL, E. H. y M. CARRILLO. (2021). Presentación: Angelina Muñiz-Huberman: una voz inconformista. En E. H. Houvenaghel y M. Carrillo (eds.), *Angelina Muñiz-Huberman: una voz inconformista*, Dossier. *INTI Revista de literatura hispánica* 1, 93-94.
- HOUVENAGHEL, E. H.. (2022). Using the Kabbala to make sense of the Spanish War : The War of the Unicorn by Angelina Muñiz-Huberman in *Jewish Imaginaries of the Spanish War* (pp. 172-183). Routledge. <https://doi.org/10.5040/9781501379451.0021>
- LA CASSAGNÈRE, M. (2020). On Dogs and Good: Iris Murdoch's Animal Imagination. *Études britanniques contemporaines* 59. <https://doi.org/10.4000/ebc.10137>
- LE GOFF, J. (2020). *Heroes and Marvels of the Middle Ages*. Reaktion Books, Limited.
- LESSER, W. y MURDOCH, I. Interview with Iris Murdoch *The Threepenny Review*, Autumn, 1984, No. 19 (Autumn, 1984), pp. 13-15.
- LINDSTROM, N. (2016). Las narrativas visionarias en la producción de Angelina Muñiz-Huberman. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 6,1, <https://doi.org/10.5070/T461030920>
- MATEO GAMBARTE, E. (1992) Angelina Muñiz-Huberman: Escritora hispano-mexicana. *Cuadernos de Investigación Filológica*, TXVIII, 65-83. <https://doi.org/10.18172/cif.2319>
- MCINNES, J. (2001), Arthurian Material in Angelina Muñiz-Huberman's *La Guerra del unicornio*. *Hispanic Journal*, 22 (1), 217-225.
- MONTAÑO GARFIAS, E. (18 de junio 2017). Propone Muñiz-Huberman jubilar los géneros literarios. *La Jornada Maya*. <https://www.lajornadamaya.mx/nacional/147932/propone-muniz-huberman-jubilar-generos-literarios>.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1972). *Morada interior*. Joaquín Mortiz.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1977). *Tierra adentro*. Joaquín Mortiz.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (2002). Castillo de razones y sueño de la inocencia. *El siglo del desencanto* (pp. 109-126). Fondo de Cultura Económica.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (2002). Elías Canetti: lengua y ética. *El siglo del desencanto*. (pp. 227-233). Fondo de Cultura Económica
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (2007). Iris Murdoch en el palacio del olvido. *La sombra que cobija*. (pp. 275-283). UNAM-Aldus.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (2011 [1983]). *La guerra del unicornio*. Editorial Grupo Destiempos.
- MURDOCH, I. (2016). *Living on paper: letters from Iris Murdoch 1934-1995*. En A. Horner y A. Rowe, (Eds.). Princeton University Press.
- MURDOCH, I. (2001 [1963]) *The Unicorn*. Vintage.

- MURDOCH, I. (2019 [1958]) *The Bell*. Vintage
- MURDOCH, I. (2019 [1954]) *Under the Net*. Vintage.
- OLIVARES, M. (2008). Signs of Intolerance to the Reception of Iris Murdoch's Literary Work in Spain. En G. Halfdanarson (ed), *Discrimination and tolerance in historical perspective* (pp. 109-18). Editorial Universidad de Alcalá.
- PACHUAU, M. (2007). *Construction of Good and Evil in Iris Murdoch's Discourse*. Atlantic.
- PARKER, D. (1998). Introduction: The turn to ethics in the 1990s. En J. Adamson, R. Freadman, y D. Parker (Eds.), *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory* (Literature, Culture, Theory) (pp. 1-18). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511586200.001>
- PATÁN, F. (1984). Angelina Muñiz: la guerra del unicornio. *Sábado*, 21: IV.
- PEÑATE RIVERO, J. (2004). Camino del viaje hacia la literatura. En J. Peñate Rivero (coord.). *Relato de viaje y literaturas hispánicas*. Visor, pp. 19-20.
- PAYNE, J. (1997). Writing and Reconciling Exile: The Novels of Angelina Muñiz-Huberman. *Bulletin of Hispanic Studies* 74.4, 431-459. <https://doi.org/10.1080/000749097760113169>
- PÉREZ APARICIO, N. (2014). La representación de la batalla del Ebro y la lucha entre el bien y el mal: *La guerra del unicornio* de Angelina Muñiz Huberman. En B. Greco y L. Pache (eds.), *Sobrenatural, fantástico y metarreal: la perspectiva de América Latina* (pp. 172-179). Biblioteca Nueva.
- RANGEL, D. (2007). Neomisticismo, exilio y memoria en *Morada interior*. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 32, 71-76.
- RUIZ BAÑULS, M. (2003). Luces y sombras de una mística española: *Morada interior* de Angelina Muñiz-Huberman. *Anales de Literatura Española*, 16, 203-214. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2003.16.08>
- SALAZAR, S. y J. RODRÍGUEZ PLAZA. (1993). Conversaciones con Angelina Muñiz-Huberman. En A. Marquet (ed.), *Tema y variaciones de literatura*, 2. Universidad Autónoma de México, Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- VON DER WALDE MOHENO, L. y REINOSO, M. (eds.) (2014). *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman* Editorial Grupo Destiempos.
- WATSON, G. (1998). Iris Murdoch and the Net of Theory. *The Hudson Review*, vol 51, N.º 3, 490-500. <https://doi.org/10.2307/3852712>
- WETTER, E., & STARKEY, K. (2019). *Animals in text and textile: storytelling in the medieval world*. Riggisberger: Abegg-Stiftung.
- WHITE, F. (2010) *The world is just a transit camp: Diaspora in the Fiction of Iris Murdoch*. *The Irish Murdoch Review*, 1 (2), 6-13.
- ZAMUDIO, L. E. (2014). Angelina Muñiz-Huberman, la dualidad asumida. En L. von der Walde Moheno y M. Reinoso Ingliso (eds.), *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman* (pp. 79-102). Editorial Grupo Destiempos.

**Citación bibliográfica:** CARRILLO ESPINOSA, María. «Rutas, tiempos y espacios de los personajes cirqueros. *El último faro* (2020) y *La burladora de Toledo* (2008) de Angelina Muñiz-Huberman». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 46-61, <https://doi.org/10.14198/AMESN.24889>

## Rutas, tiempos y espacios de los personajes cirqueros. *El último faro* (2020) y *La burladora de Toledo* (2008) de Angelina Muñiz-Huberman

### Routes, Times, and Spaces of Circus Characters in *El último faro* (2020) and *La burladora de Toledo* (2008) by Angelina Muñiz-Huberman

MARÍA CARRILLO ESPINOSA

C.R.I.T. Université de Franche-Comté, Francia

 [mcarrillo@colmex.mx](mailto:mcarrillo@colmex.mx)

<https://orcid.org/0000-0001-9936-3167>

Fecha de recepción: 27/03/2023

Fecha de evaluación: 26/04/2023

#### Resumen

Las rutas de los personajes cirqueros de Angelina Muñiz-Huberman se extienden hacia tiempos y espacios improbables que unen el pasado con el presente y el continente europeo con el americano. Viajeros incansables por España, Francia, Cuba y México, estos cirqueros, magos y alquimistas, cuestionan las normas de cada lugar visitado al punto de poner en entredicho medidas que inquebrantables como lo son las dimensiones del tiempo y el espacio. Por este motivo y con la finalidad de profundizar en las rutas de las escritoras judías en Hispanoamérica, este estudio ofrece un acercamiento a los itinerarios, los tiempos y los espacios de la vida circense en la obra muñiziana, en especial en los libros *La burladora de Toledo* (2008) y *El último faro* (2020). Si bien el circo es un tema menor en el amplio mundo literario de esta escritora perteneciente a la segunda generación del exilio republicano en México y representante de las voces del judaísmo en Hispanoamérica, se trata de un aspecto

© 2024 María Carrillo Espinosa



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

relevante en la medida que conecta los grandes temas que caracterizan su obra tales como el exilio, el judaísmo, el humorismo y la ruptura de los cánones estéticos.

**Palabras clave:** exilio; humorismo; judaísmo; personajes cirqueros; rutas literarias

### Abstract

The itineraries of the circus characters of Angelina Muñiz-Huberman go to improbable times and spaces that connect the past with the present and the European continent with the American continent. These circus artists, magicians and alchemists, tireless travelers through Spain, France, Cuba, and Mexico, contest the norms of each place they visit to the point of questioning such unbreakable measures as the dimensions of time and space. For this reason and with the purpose of deepening the paths of Jewish women writers in Latin America, this study offers an approach to the itineraries, times, and spaces of circus life in the work of Muñiz-Huberman, especially in the books *La burladora de Toledo* (2008) and *El último faro* (2020). Although the circus is a minor topic in the broad literary world of this writer belonging to the second generation of the Republican exile in Mexico and representative of the voices of Judaism in Latin America, it is a relevant aspect insofar as it connects the major themes that characterize her work such as exile, Judaism, humor, and the rupture of aesthetic canons.

**Keywords:** circus characters; exile; humor; Judaism; literary journeys

Escritora de la segunda generación del exilio republicano y representante de las voces del judaísmo en Hispanoamérica, Angelina Muñiz-Huberman ha forjado a lo largo de su prolífica trayectoria un espacio creativo en el que las minorías y las identidades híbridas ocupan un lugar privilegiado. Hispano-mexicanos y criptojudíos son los protagonistas de relatos en los que dos continentes, el europeo y el americano, se funden o, más bien, se confunden en uno solo. El motivo que los conecta es el destierro, en especial las dos grandes diásporas que han marcado la obra de la autora: el exilio español republicano de 1939 y el edicto de expulsión de los judíos de España de 1492. Ambos le competen de un modo personal. El primero marcó su destino y la llevó de la mano de sus padres a México, donde residirá de forma permanente. El segundo fue una revelación de infancia en el momento en que su madre le desveló su origen criptojudío y le confió la tarea de preservar la historia y los principios intelectuales del judaísmo.

Esta combinación de exilios converge en una amplia exploración de las implicaciones que conllevan los desplazamientos geográficos y la imposibilidad de volver al lugar de origen: a saber, la memoria, el olvido, la nostalgia, la relativización de los espacios y los tiempos. En conjunto, esta temática ofrece una reflexión sobre el exilio desde un sentido más amplio. Su presencia en diferentes épocas históricas será descrita en *El canto del peregrino* (1999) y su vínculo con las artes será parte fundamental de su escritura ensayística en *La sombra que cobija* (2007) y *El siglo*

*del desencanto* (2002). El exilio tenderá puentes hacia una dimensión universal que concierne a todas las personas, vivan o no en su país de origen. Respondía la autora en una entrevista a propósito de la importancia del exilio: «Se relaciona con toda mi obra: desde el exilio bíblico hasta el exilio de 1492 de los judíos de España, desde el mío propio en 1939 y cualquier otra situación de exilio que siempre existe en las personas» (Bernárdez, 1993, p. 58). De este modo, la autora plantea que las reflexiones que desencadena el exilio de una forma u otra se vinculan con la vida misma.

El otro gran pilar de la obra de Muñiz-Huberman es el judaísmo. Es un tema que le ocupa desde diferentes perspectivas. Desde el estudio académico de la cábala hispanohebraica y la cultura sefardí, a la recreación literaria de hechos históricos, pasando por la invención de personajes que logran salir victoriosos de situaciones tan complicadas como la persecución de la Inquisición española en el siglo XVI y la caza de los nazis en el siglo XX. *Tierra adentro* (1977) es un caso ilustrativo ya que combina, a través del modo alegórico, ambas persecuciones de los judíos en una narración de diferentes niveles, siendo el relato de la expulsión del pueblo sefardí de España, que puede leerse «en clave alegórica, como el relato de persecución del pueblo asquenazí por el régimen nazi» (Houvenaghel y Serlet, 2021, p. 9). Entre sus obras académicas se encuentran *El atanor encendido* (2020), *Las raíces y las ramas* (2012) y *La lengua florida* (1989). Sus novelas cuentan historias de personajes sabios y narran la búsqueda de la Tierra Santa. Algunas de ellas son *Los esperandos* (2017), *El sefardí romántico* (2005), *El mercader de Tudela* (1998) y *Tierra adentro* (1977). Asimismo, los judíos conversos aparecen en varias de sus obras. Destaca al respecto una de sus primeras publicaciones: *Morada interior* (1972), biografía novelada de Teresa de Ávila que explora los orígenes judíos de la monja carmelita. No sin menor importancia están otros personajes ocultos en escenarios secundarios de sus obras. Un buen ejemplo es la recreación de la aventura de la cueva de Montesinos en *El Quijote* en la que la autora plantea que el hermetismo que ha caracterizado a este pasaje se debe a que en su interior los judíos conversos celebraban el *shabat*.

Tanto el judaísmo como el exilio son aspectos que han sido destacados en los estudios sobre su obra y que la han situado en ambos campos de estudio. En cuanto al exilio español republicano Mateo Gambarte (1992 y 1996) ha sido de los primeros en incluirla en los escritores exiliados de la segunda generación, también conocida como generación Nepantla. Eduardo Tasis, por su parte, se ha dedicado al estudio de la temática del exilio en la poesía de la autora, género literario que ha sido menos atendido (Tasis, 2014). Y, asimismo, se cuentan varios estudios que abordan el exilio como condición identitaria y fuente de creación artística (Prado, 1995; Zamudio, 1998; Ruiz Bañuls, 2003; Becerra, 2015; Vanderbosch, 2015). En la difusión y estudio de su obra destaca la labor del seminario de investigación GEXEL de la Universidad Autónoma de Barcelona que ha reeditado obras como *El canto del peregrino*, de la misma forma que ha promovido la publicación

de sus últimas novelas *El último faro* (2020) y *Cartas a una ardilla* (2023) en la editorial sevillana Renacimiento. Por lo que respecta a su inclusión en la literatura judía en Hispanoamérica, la autora ha sido incluida en antologías de escritores judeoconversos en la Ciudad de México (Rubenstein y Mustrí, 2002), en estudios sobre escritores judíos en el mundo hispano (Goldemberg, 1998; Goldberg, 2000; Caulfield, 2009; Lockhart, 2013), e incluso estudiosos como Rodrigo Cánovas le han otorgado un lugar central en la literatura judía en México (Cánovas, 2009).

Si bien se han hecho estudios en los que se vinculan el exilio y el judaísmo en la obra muñiciana (Schuvaks, 1996; Payne, 1997; Rangel, 2007; Luiselli, 2014; Houvenaghel, 2015; Rico, 2021), estos dos aspectos suelen analizarse por separado. Tal vez esta práctica se deba al hecho de que los grupos de investigación, las antologías y las casas editoriales que publican y analizan su obra están vinculadas a uno u otro ámbito. Sin embargo, la identidad híbrida de la autora hace que ambos aspectos, relacionados entre sí, constituyan la base de su mundo literario (Houvenaghel y Carrillo, 2021). Pensemos, por ejemplo, en *Morada interior*, que pone de relieve los orígenes judíos de santa Teresa, al mismo tiempo que en un salto temporal proyecta en las visiones de la monja carmelita las muertes y el exilio que traerá la Guerra Civil Española. O también en *Dulcinea encantada* (1992), cuya protagonista encarna tanto el exilio español republicano, como la persecución a los judíos durante la Segunda Guerra Mundial.

Tal fusión del exilio y el judaísmo es articulada de forma singular en los relatos que tratan del circo y sus actores. Los cirqueros, ya sea pertenecientes al judaísmo o vinculados estrechamente con éste, llevan una vida errante, experimentan la nostalgia de su lugar de origen, pero deciden dejarla de lado en aras de permanecer libres. Vale la pena ahondar en las diferencias y las interconexiones a propósito de la vida errante del circo y aquella que tiene lugar en el exilio. Una diferencia central se encuentra en el margen de libertad que puede haber en una u otra. El exilio parte de una imposición que obliga a emprender un viaje de duración e itinerario inciertos. El circo, en cambio, es una profesión que ha adoptado este estilo de vida y que puede planear con mayor libertad sus desplazamientos. Ahora bien, como se verá en los textos analizados, la autora privilegia las características de la vida en el circo que ésta comparte con el exilio, tales como la nostalgia, la incertidumbre, la falta de arraigo, de forma tal que la vida nómada del mundo circense es representada como un viaje exílico. Con la particularidad de que, además, la autora elige el judaísmo, con todo su bagaje religioso e intelectual, para estos personajes. De ahí el interés del circo en la obra muñiciana, pues se trata de una temática en apariencia ligera y divertida, pero que hace coincidir pilares fundamentales de su mundo literario.

Por tales motivos y con la finalidad de profundizar en las rutas de las escritoras judías en Hispanoamérica, propongo realizar un acercamiento al panorama de las rutas, los tiempos y los espacios de los personajes cirqueros en la obra muñiciana.

Centraré el análisis en dos libros, *La burladora de Toledo* (2008) y *El último faro* (2020). En ambos los cirqueros, magos y alquimistas son viajeros incansables que hacen gala de su vida errante al mismo tiempo que reflexionan sobre el sentido de sus viajes, cuestionan las normas de los lugares que visitan y terminan por poner en duda medidas que parecen inquebrantables como la univocidad de las dimensiones del tiempo y del espacio. En este sentido, un referente metodológico de gran utilidad, y por demás recurrente en los estudios sobre el exilio es la distinción de «espacio» y «lugar» de Yi-Fu Tuan (1970). Según la cual el «espacio» corresponde a una dimensión geográfica concreta, mientras que el «lugar» es construido desde la subjetividad de los habitantes. En el destierro los lugares se articulan de una forma individual y propia a cada persona que experimenta este tipo de viaje perpetuo, de modo tal que la cercanía entre dos países puede no coincidir con su disposición geográfica. Esta noción que relativiza la percepción de los espacios de Yi-Fu Tuan está en consonancia con las reflexiones teóricas de la propia Muñiz-Huberman, quien en las «seudo-memorias» del exilio, término creado por ella, confunde voluntariamente el espacio y junto con éste el tiempo, dando lugar a personajes que viajan a lo largo de diferentes espacios y épocas históricas.

Así pues, teniendo en cuenta la importancia de las coordenadas espaciotemporales en el exilio, este análisis parte de una pregunta por los espacios y tiempos de los personajes cirqueros, bajo la hipótesis de que la vida errante del circo tiene una significación particular en la que la pérdida del lugar de origen se transforma en avidez de aventuras gracias a la sabiduría que la autora otorga a sus personajes judíos.

### *La burladora de Toledo* (2008)

Las aventuras de Elena de Céspedes que dieron origen a *La burladora de Toledo* tienen lugar en dos espacios geográficos. Uno real, en España, consignado en los archivos de la Inquisición, y otro ficticio, en los Países Bajos. Gracias a la documentación sobre su proceso inquisitorial sabemos de la existencia de un personaje tan particular como fue Elena de Céspedes. De naturaleza hermafrodita Elena de Céspedes realizó actividades que correspondían tanto al género masculino, como al femenino: fue tejedora, sastre, soldado y cirujano. Su caótica vida amorosa le concedió el sobrenombre de la burladora de Toledo. Uno de sus enredos la llevó al tribunal del Santo Oficio acusada de adulterio. Frente a la Inquisición esta primera acusación perdió importancia de cara al hecho de ser hermafrodita y de tener como oficio el ejercicio de la medicina. Con una inteligencia singular, la burladora de Toledo llevó a cabo su propia defensa y convenció al tribunal de ser una persona digna, creada por Dios como cualquier otra. Al no haber información sobre los últimos años de su vida, la autora vuelve sobre la otra particularidad de este personaje, quien además fue la primera mujer en España reconocida oficialmente como cirujano. Entonces,

Muñiz-Huberman plantea que al final de su vida la burladora huye a los Países Bajos en compañía de su maestro criptojudío Mateo Tedesco.

A la historia geográfica de Elena de Céspedes hay que agregar aquella sobre sus orígenes. Se dice que ella era mulata, hija de una esclava de origen desconocido, tal vez proveniente del África musulmana. Como cuenta la novela, Elena de Céspedes obtuvo su manumisión tras la muerte de ama de quien heredó su nombre. Esta libertad recién conquistada marcó el inicio de sus aventuras por diferentes ciudades. De Granada, lugar de su nacimiento, a Madrid, donde fue capturada por la Inquisición, a los Países Bajos, por invención de Muñiz-Huberman. La historia de sus desplazamientos será continuada en el libro publicado en 2017 *Los esperandos, piratas judeoportugueses y yo...* dedicado a los piratas judíos que tras su expulsión de España se dedicaban a interceptar los barcos españoles que traían el oro del Nuevo Mundo. Ellos daban la mitad del botín al país de acogida, en este caso a los Países Bajos, y la otra mitad la reservaban para la comunidad judía. En la tripulación de los esperandos se incluirá al pirata/pirato Elena de Céspedes. Su barco, La Burladora, tendrá la misión especial de llevar unos pergaminos con fórmulas de alquimia a sor Juana Inés de la Cruz en Nueva España, otra posible criptojudía. En otro de sus viajes la burladora descubrirá la existencia de los falashas, una de las tribus perdidas de Israel que fue perseguida por musulmanes y cristianos. Entre los falashas podría encontrarse su madre, puesto que los sobrevivientes fueron vendidos como esclavos. Tras este descubrimiento Elena-Eleno decide convertirse al judaísmo y, aclara la autora, tiene que hacerlo por partida doble «en la *mikvá* como mujer y sometándose a la circuncisión como hombre» (Muñiz-Huberman, 2017, p. 102). Gracias a la invención literaria este personaje tan fascinante termina por unirse a los personajes judíos de Muñiz-Huberman.

Las rutas del personaje de Elena de Céspedes se extienden de España a los Países Bajos, pasando por Nueva España, a las que además se suman las conexiones con los judíos en África. ¿Cuál es la percepción de la protagonista muñiciana de este periplo? La burladora de Toledo bien puede ser definida como un personaje feliz. Los estados de nostalgia propios del exilio no aparecen en ella. Por el contrario, los desplazamientos de una ciudad a otra están motivados por una avidez de nuevas aventuras. Su descripción con frecuencia aparece acompañada de frases coloquiales que dan un toque humorístico a la vida errante de Elena de Céspedes, al mismo tiempo que dejan en claro la libertad y la ligereza de cada uno de sus viajes. La burladora vive «a salto de mata» (Muñiz-Huberman, 2008, p. 69), cambia de pueblo, de oficio cuando lo desea, pues no le interesa seguir las reglas que rigen su entorno. La protagonista se niega seguir «el rastro caracolesco, es decir, baboso, de los demás» (Muñiz-Huberman, 2008, p. 69). En este escenario el circo es por demás atractivo:

Elena elige la maravilla. El pacto de la fantasía. La imaginación desatada. Entrar en el mundo del espectáculo. Del prodigio y de lo monstruoso. ¿Probaría la vida en un circo?

Sí, la probaría. Con su trashumancia. Sus caminos a campo traviesa. Su deambular incierto. Por las montañas, los atajos, las memorias y las desmemorias ¿Cómo será esa vida? (Muñiz-Huberman, 2008, p. 36)

Tal representación del circo pone de manifiesto su condición ambulante, aceptada con despreocupación por los actores. La incertidumbre va de la mano de la desmemoria. Los personajes cirqueros no se preocupan por dejar atrás los recuerdos de vivencias anteriores. Dicho de otra forma, ellos no le tienen miedo al olvido.

Destaca el juego de ilusiones que sostiene este tipo de espectáculos. La autora insiste en que lo maravilloso es posible gracias a la transgresión de las convenciones de lo que «debería de ser». Basta con salirse un poco de las normas para crear sorpresa en los espectadores. Los personajes del circo son «enanos y gigantes», «el payaso que llora», el «jorobado que ríe», «hombres y mujeres que son y no son» (Muñiz-Huberman, 2008, p. 36). Las imperfecciones son bienvenidas en la medida en que en ellas se cruza el encanto con el horror, una fusión que también produce el efecto de lo maravilloso (Carrillo, Dávalos y Serlet, 2021). Así la siguiente enumeración de atractivos cirqueros: «Todo desperfecto señalado. Manos de seis dedos. Pies encorvados. Columnas bífidas. Hombres castrados que cantan con bella voz y mujeres hermafroditas dando tumbos» (Muñiz-Huberman, 2008, p. 36).

Con todo y este cuestionamiento de lo raro y lo normal, el circo es presentado de una forma realista. Se plantea como uno de los posibles oficios de Elena de Céspedes en el que tendría un gran éxito, no solo por su condición hermafrodita, sino también por su habitual disposición a los viajes y las aventuras.

De forma paralela a las maravillas del circo, Muñiz-Huberman retrata otro tipo de truco de magia presente en la sociedad española del siglo XVI. Se trata de la habilidad de los criptojudíos para esconderse o pasar desapercibidos. En los primeros capítulos de la novela hay un pasaje que cuenta cómo en una ocasión los oficiales de la Inquisición llegaron a la casa del médico Mateo Tedesco con la intención de aprehenderlo bajo la sospecha de profesar el judaísmo. La gente del pueblo se resiste pues tiene un gran aprecio por el médico que los cura y les ha salvado la vida. Para sorpresa de todos, cuando los enviados del Santo Oficio rompen la puerta de la casa del médico, éste ha desaparecido. Aquí el fragmento que relata el acto de magia:

El forcejeo dura un rato y finalmente triunfa la justicia, que arremete contra la puerta y logra entrar a la casa. De cuarto en cuarto los alguaciles gritan, revuelven, tiran, rompen. Decepción, oh decepción: don Mateo Tedesco no está. Ha desaparecido, se ha evaporado. Tal vez una de sus recetas alquímicas le haya permitido ser invisible o volar. (Muñiz-Huberman, 2008, p. 40)

Esta habilidad de evaporación gracias a la sabiduría alquímica permitirá al médico huir de España junto con su discípula Elena. El vuelo místico de ambos cierra la novela situando la historia de la burladora de Toledo en los terrenos de la imaginación.

No hay que dejar de lado la importancia de la tradición mística en las rutas de la burladora. La espiritualidad se conecta con la trasgresión de espacios físicos, así como con la búsqueda de una dimensión trascendente. Reflexiones sobre el exilio y la vida nómada recurren a esta vía para encontrar puntos de anclaje en momentos donde prevalece la incertidumbre (Becerra 2003; Luiselli, 2011). Al respecto Muñiz-Huberman en *El canto del peregrino* hace notar que la expulsión de los judíos de España incidió en la conciencia exílica al interior del judaísmo. El exilio del siglo XVI se reflejó en la teoría de la trasmigración de las almas que plantea la posibilidad de que en el exilio el alma, en lugar de quedarse anclada en el lugar de origen, se desplace junto con el cuerpo. Explica la autora que dicha «ley se vuelve imprescindible para recuperar el orden y destruir la fuerza negativa del exilio» (Muñiz-Huberman, 1999, p. 76). Así pues, la mística permite mantener una conexión con el alma exiliada por lo que se convierte en una práctica espiritual capaz de acompañar y ayudar a sobrellevar el viaje exílico.

Entrelazada con la ficción literaria y con la tradición mística, se pone de relieve la inteligencia de los judíos para permanecer escondidos. Los criptojudíos que permanecieron en España conservaron sus creencias religiosas con discreción. «¿Qué hacer para salvarse?» pregunta la autora «¿El riesgo de una doble vida? Todo, con tal de no doblegarse. Quien oprime desconoce que contra el silencio nada vale. Callar puede ser una convicción imbatible» (Muñiz-Huberman, 2008, p. 125). El silencio se convierte en un arma de resistencia. Es por eso que en *La burladora de Toledo* se afirma que los fuertes no son aquellos que se imponen, sino aquellos que logran desaparecer. Dice la autora: «Los judíos, calladamente siguen adelante: inventan, estudian, descubren. Nadie se los agradece, pero la humanidad progresa por ellos» (Muñiz-Huberman, 2008, p. 98).

Esta agilidad para desplazarse por diferentes espacios se hace acompañar de la habilidad, complementaria para Muñiz-Huberman, de desplazarse por el tiempo. Así, la historia de Elena de Céspedes se extiende al año de 1936, inicio de la Guerra Civil Española, y a los primeros años del siglo XXI cuando fue escrita esta novela. Para fundamentar la interacción entre diferentes épocas, la autora se vale de los poderes adivinatorios que se atribuyen a los hermafroditas. Gracias a este don Elena de Céspedes tiene premoniciones sobre las dificultades que les esperan a los judíos a lo largo del siglo XX y también ve con claridad el escenario que dio origen a la Guerra de España. La conexión con el siglo XXI es posible cuando la burladora se le aparece en sueños a su escritora: «Esto fue lo que transcribí pidiéndole a Eleno que me contara otra historia» (Muñiz-Huberman, 2008, p. 147). La creación literaria adquiere por lo tanto la capacidad de viajar en el tiempo y conectarse con otras épocas. Es un recurso que la autora utiliza con frecuencia en sus relatos y crea esta movilidad temporal gracias a la conexión de elementos comunes. En el caso de *La burladora de Toledo*, los archivos sobre el proceso inquisitorial de Elena de Céspedes

son el punto de partida para una historia que será completada en consonancia con aspectos profundamente arraigados en la autora, como el interés por los criptojudíos y su estilo de vida en el siglo XVI, o también por la mística hispanohebraica en su capacidad de trascendencia hacia una dimensión más amplia, pues, como dice la burladora, la finalidad última del viaje es: «ser lo que no se es. Lo que no estaba considerado. La lucha contra el tiempo y el espacio. En una palabra, trascender» (Muñiz-Huberman, 2008, p. 182).

### *El último faro* (2020)

Dedicado a la magia y a los viajes, *El último faro* narra historias familiares que forman parte de la biografía de la autora. En primer plano está el naufragio del trasatlántico Georges Philippar en 1932 en el que viajaban sus tíos, quienes sobrevivieron al naufragio, pero murieron en el desplome del avión que debería llevarlos de vuelta a casa. En segundo plano, la autora evoca la muerte temprana de su hermano en un accidente que, como es de suponerse, constituyó un trauma irreparable en su entorno familiar. Ambos relatos evocan la muerte en su significación más cruel: aquella del sinsentido. Sobrevivir a un naufragio y morir en el avión de rescate, o bien morir un día cualquiera al atravesar la calle son situaciones que ponen de relieve la fragilidad de la vida humana, al mismo tiempo que cuestionan las normas que pretenden fundamentar su propósito. Tal acento en la falta de sentido de la vida, o más bien de la muerte, encuentra un eco en el contexto histórico de las historias narradas en el libro. El auge irreversible de los totalitarismos en Alemania e Italia, así como los desacuerdos políticos que comienzan a dividir a la sociedad española comienzan a manifestarse. Son unos años de relativa calma antes de los sucesos trágicos que dejarán sin palabras a los artistas e intelectuales. La autora dejará una huella de esta manifestación de silencio en su novela, mencionada con anterioridad, *Dulcinea encantada*, donde el *Angelus Novus* de Paul Klee es el telón de fondo de una protagonista que tras las experiencias de la guerra y el exilio renuncia al lenguaje comunicativo para dedicarse a la construcción de novelas mentales en el más profundo silencio.

Estas primeras décadas en la historia europea del siglo XX y sus repercusiones en el exilio en el continente americano son retratadas entre la ficción y la realidad siguiendo el género literario de las pseudo-memorias. En las pseudo-memorias los relatos de la guerra contados al interior de las familias terminan por desfigurarse debido a la distancia de tiempo y espacio con la que son transmitidos a sus descendientes. De forma tal que la historia originaria adquiere de forma progresiva elementos improbables que como en toda narración literaria privilegian la verosimilitud por encima de la veracidad. Siguiendo este principio, la autora intercala personajes inventados, confunde los espacios y las épocas históricas, de la misma forma en que se incluye a sí misma entre las voces de sus personajes. Es por esto que en la travesía

de *El último faro* aparecen unos pasajeros ficticios por demás peculiares: el mago Jiri Novak, las hermanitas Cohen y el loro Juanito, un grupo de actores judíos que viaja por el mundo presentando su espectáculo de ilusiones.

Al igual que en *La burladora de Toledo*, la vida nómada de estos personajes cirqueros es presentada de forma positiva. En búsqueda de nuevas experiencias, la compañía de Jiri Novak va de una ciudad a otra topándose con escenarios inimaginables, como la visita a la sierra mexicana guiada por chamanes huicholes, en la que la mística indígena se funde con la mística judía. Es relevante esta mezcla de tradiciones espirituales, dado que la representación que la autora hace del circo en *El último faro* es más sofisticada que aquella en la que se había enlistado Elena de Céspedes. Si bien conserva los aspectos característicos de las artes circenses, como los actos de animales, con el loro, y los actores fuera de la norma, con las hermanas gigantes, el atractivo de esta compañía es la magia producida por el juego de ilusiones en el que, como se verá más adelante, la intelectualidad y la espiritualidad son pilares fundamentales.

La profesión de Jiri Novak de mago e ilusionista es descrita de la siguiente manera:

En las manos de Jiri Novak objetos, aves, pañuelos aparecían y desaparecían. Cambiaban de forma convirtiéndose unos en otros, o de color en todas sus tonalidades y de texturas suaves en ásperas. Los juegos de espejos y de vidrios translúcidos trasladaban fuera de su lugar lo que estaba lejos o lo que estaba cerca. La perspectiva dejaba de ser real y los ángulos se trastocaban. (Muñiz-Huberman, 2020, p. 12)

La compañía de Jiri Novak parte del principio de que las experiencias de vida dependen de ilusiones que determinan la percepción de cada circunstancia. Sus actos de magia se valen de una serie de reflejos que modifican la percepción de lo real. Gracias a los cambios de perspectiva, las imágenes muestran lo que el público quiere ver: un panorama alegre de la época en la que habitan, aun si éste no coincide con la realidad política que se estaba fraguando en aquellos años.

Junto con el mago están las hermanitas Ida y Brida Cohen, gemelas idénticas, que se presentan en diminutivo de modo paródico, pues en realidad padecen de gigantismo. Las hermanitas Cohen son dos personajes caracterizados como alegres y logran serlo gracias a su inocencia. Su vida errante se explica desde sus orígenes cuando fueron rescatadas de un campamento gitano por una familia judía. Lejos de padecer un origen trágico, estos personajes viven su vida nómada con serenidad, puesto que su principal cualidad es la adaptación: «expertas en sobrevivir y en adaptarse a toda circunstancia actuaban al unísono con toda tranquilidad» (Muñiz-Huberman, 2020, p. 12) explica la autora. Y en seguida presenta este detalle de su vida cotidiana: «Cada día se despertaban a la misma hora, las cuatro de la madrugada, pero no se levantaban de inmediato, pues se quedaban a en la cama para repasar sus sueños que también solían ser los mismos.» (Muñiz-Huberman,

2020, p. 13). Llama la atención que la hora de despertarse de las hermanas Cohen sea la misma que la de Elena de Céspedes y de la propia autora quien en la novela dice preferir la escritura nocturna y practicar el análisis sistemático de sus sueños. Una coincidencia, sin duda voluntaria, de la autora que a menudo aparece entre sus personajes literarios.

Volviendo a las hermanitas Cohen, la autora deja en claro que su inocencia es producto de una visión parcial focalizada únicamente en la bondad del mundo. Para Muñiz-Huberman esto es una forma de ceguera y su contacto cotidiano con la realidad es imposible. «Eran ciegas que solo veían bondad y belleza. Por eso, su única vida no podía ser otra sino la del mundo de la magia y el encantamiento» (Muñiz-Huberman, 2020, p. 13). El circo es un escenario propicio para ellas, puesto que las deja vivir entre ilusiones y las mantiene al margen de las preocupaciones intelectuales de inicios del siglo XX. La caída de las creencias espirituales, la inversión de los valores, la resignificación de la temporalidad desde su finitud son inquietudes angustiantes que estos dos personajes ficticios pueden permitirse dejar de lado. «Carecían del sentido del tiempo y, sobre todo, no se preocupaban del futuro en lo más mínimo» (Muñiz-Huberman, 2020, p. 13) dice la autora dejando entrever la suerte que implica no saber ni del tiempo devorador, ni de la incertidumbre de la muerte.

El otro integrante indispensable para la compañía es Juanito, un loro que con cortas intervenciones tendrá a su cargo el sentido del humor en la novela. Juanito es un animal sabio que sabe más de lo que dice. Es un gran observador, pero como es discreto cuando lo considera pertinente «no dice ni pío» (Muñiz-Huberman, 2020, p. 36). En el desarrollo cotidiano del circo tiene la función de ayudar a Jiri y a las hermanitas Cohen en sus actos de magia. Les guía diciendo «bien, bien», «mal, mal» (Muñiz-Huberman, 2020, p. 12).

Los viajes de estos personajes, caracterizados por la inteligencia, la inocencia y el humor, ponen en marcha numerosas reflexiones sobre la visión del tiempo y el espacio. El mago confiesa que gracias a las hermanitas Cohen ha aprendido a dar menos importancia al paso del tiempo, hasta el punto de dejar de confiar en las medidas temporales. «Se reía y aprendía, a su vez, de ellas a no esperar mucho de los tiempos: gramaticales, del destino o de la inestabilidad» (Muñiz-Huberman, 2020, p. 13). Jiri Novak, en cambio, prefiere el espacio, siendo ésta una dimensión en la que se desenvuelve con mayor soltura, puesto que su espectáculo se basa en la confusión de las imágenes. Sin embargo, intentar privilegiar una dimensión por encima de la otra no conduce sino a la misma encrucijada en la que el tiempo y el espacio se pertenecen mutuamente. Los espacios se perciben desde una visión temporal y los tiempos están anclados en un espacio determinado, ya sea real o imaginario:

Después de todo, el espacio es el que determina el estado de la vida. Y, sin espacio, adviene la muerte. Aunque, pensándolo bien, también la muerte reina en el espacio, el

inamovible espacio de la tumba. ¿O será al revés, el tiempo el gran dominador? No, no. El tiempo se diluye, el espacio se construye. Y la perfecta solución: que sean lo mismo con distinto nombre para disimular. (Muñiz-Huberman, 2020, p. 13)

El cierre humorístico de la frase propone que vale más poner nombres distintos a una misma categoría para que no sea evidente relacionar el tiempo con el espacio, puesto que esta combinación lleva a cuestionar la certeza con que las personas afirman reconocer los lugares en los que han vivido. Sin embargo, la intrusión de la subjetividad hace que, por ejemplo, los lugares a los que el exilio no permite volver se vuelvan espacios ficticios. Es ésta una realidad dolorosa que Jiri Novak prefiere esconder con sus actos de magia. En otro momento reflexivo de la novela, el mago se dará cuenta de que la interrelación entre el tiempo y el espacio se topa con una realidad que incumbe a todas las personas: la presencia latente de la muerte. La conciencia de la propia finitud es una verdad angustiante, por lo que el mago decide esconderla a su público:

Acumulamos días para perderlos. Nos cuidamos para, en un instante, desaparecer. Inventamos y nos lanzamos a un abismo con los ojos cerrados. Repetimos las mismas acciones para tranquilizarnos. Jugamos. Lo único que queremos es jugar para olvidar. Jugar al rey, al ministro, al sacerdote. Y creerlo. ¿Cómo alguien puede creer que es alguien? Sí no es nadie. La verdad es que el ser no existe. Y el estar, mucho menos. Dos verbos perdidos. Heidegger no sabía lo que decía. (Muñiz-Huberman, 2020, p. 188)

Con burla hacia las teorías filosóficas de la corriente anti-metafísica el mago decide concentrarse en su juego de espejos, cuyo reflejo otorga una tranquilidad momentánea y desvía la atención del implacable paso del tiempo. De este modo, el éxito de la compañía de Jiri Novak consistía en ofrecer a los espectadores un momento de olvido: «Los actos de magia son el tránsito a la transfiguración. Devuelven la fe perdida, la alegría primigenia, la recuperación de los paraísos perdidos. Cada quien elige su éxtasis cimero. Después no hay nada.» (Muñiz-Huberman, 2020, p. 15). Tal sucesión de imágenes evoca el camino místico, presente en novelas como *Morada interior*, con la diferencia de que las revelaciones, en lugar de trascender hacia una dimensión espiritual, marcan el camino de vuelta a un estado originario de alegría limitado al tiempo que dura el espectáculo del mago.

El secreto para crear en los espectadores la ilusión de recuperar su paraíso perdido es negar las medidas temporales: «el reloj es un peso ficticio» (Muñiz-Huberman, 2020, p. 208), afirma el mago. Una vez borrada esta dimensión temporal le es posible trastocar los espacios, como en la siguiente explicación de sus actos de magia:

Empieza el juego de los espejos. A lo que es adicto el mago. No hay nada comparable con la ilusión de un cristal. Un cristal, símbolo de místicos, alquimistas, surrealistas, entre la espiritualidad y la materialidad. Transparente sí, pero duro, resistente. Reflejo

de reflejos repite imágenes en donde no están. Muestra lo que no hay en el lugar equivocado. (Muñiz-Huberman, 2020, p. 208)

En *La burladora de Toledo*, la mística ofrecía una vía de salvación para los personajes atrapados en una situación histórica desfavorable. Vemos, en cambio, que en *El último faro* la mística se pone al servicio de un espectáculo que tiene por objetivo ofrecer un momento de paz. Sin embargo, esto no implica que los horrores de la época actual sean ignorados. Mientras que el mago presenta a su público el juego de espejos, éstos le devuelven la imagen contraria: la parte oscura de la realidad circundante. Su espectáculo recuerda la alegoría de la caverna de Platón, con la diferencia de que el mago proyecta la parte luminosa y guarda para sí las revelaciones provenientes de las tinieblas. «Jiri sí ve: es su oficio: ver lo que otros no ven: revertir los espejos» (Muñiz-Huberman, 2020, p. 209). Tales revelaciones oscuras tienen que ver con los horrores que dentro de unos pocos años tendrán lugar en la sociedad europea. Dice el mago con desesperanza:

En Berlín y en Roma las fuerzas del mal campan a sus anchas. Ideas de dominio total, uniformidad de pensamiento, muerte de la razón, deseo de venganza. Los nazis y las camisas negras empiezan a parecerse.

Nace el reino del terror. Las multitudes se precipitan a un abismo sin retorno sin darse cuenta (Muñiz-Huberman, 2020, p. 149).

Las aventuras de la compañía de Jiri Novak son un contrapunto que aligera las historias trágicas del libro. En vista de que no hay una salvación para el advenimiento de las guerras, el exilio y sobre todo la muerte, quedan como único asidero las ilusiones del mago, la inocencia de las hermanitas Cohen y el humor de Juanito. El final de estos personajes ficticios es alegre, como solo lo puede permitir la ficción literaria. Sobreviven al hundimiento del Georges Philippar y continúan con sus aventuras. «Juanito. Ah, Juanito. Revoloteará de un país a otro siempre al lado del mago.» (Muñiz-Huberman, 2020, p. 270). Las hermanitas Cohen dejarán la compañía y gracias a la lectura de *Le Juif errant test arrivé* de Albert Londres, quien también viajaba en el transatlántico, se fueron a vivir al kibutz Mishmar ha-Emek. Jiri Novak continuará con su vida nómada. Sus visiones y sus actos de magia le ayudarán a escapar a tiempo de situaciones peligrosas, pues como los personajes judíos de Muñiz-Huberman tiene la sabiduría que le ayuda a pasar desapercibido entre los pliegues de la historia.

## Conclusiones

Cuando la sabiduría de la cábala y la alquimia se une con el desenfado de la vida nómada tienen lugar viajes improbables a través de diferentes espacios y tiempos. Se trazan, de este modo, rutas literarias que salen de los modelos esperados tanto de la

literatura del exilio republicano como de aquella de la memoria judía en el mundo hispano. Aspecto que, por lo demás, vuelve sobre la cualidad de autora inclasificable que la caracteriza (Sosnowski, 2000; Houvenaghel, 2015). La nostalgia del país de origen cede el paso a la avidez de nuevas experiencias. Los personajes cirqueros también experimentan la melancolía, pero terminan por aceptar el no tener un lugar llamado patria. Sin obligación de pertenencia, la vida de estos personajes se expande más allá de sus límites geográficos. Así, los espacios de estas dos novelas van y vienen entre Europa y América e insisten en los lugares que interesan a la autora: la Ciudad de México, su lugar de residencia, Hyères, su lugar de nacimiento, Madrid, el lugar de sus padres, París, el lugar de su primera infancia y de la muerte de su hermano. Los tiempos también escapan a sus medidas cronológicas. La autora trae estos seres de ficción al presente y se mezcla con ellos en un mismo plano narrativo. Además, sus personajes cirqueros tienen una disposición para viajar en el tiempo gracias a su naturaleza clarividente producto de la condición hermafrodita de Elena de Céspedes y del juego de espejos de Jiri Novac. Estas rutas por el tiempo y el espacio les traen aprendizajes importantes, como aquel del autoconocimiento y permanente trascendencia, presente en *La burladora de Toledo*, o bien aquella sabiduría que alerta sobre el destino incierto de la humanidad en *El último faro*. Asimismo, el sentido del humor es una cualidad distintiva del estilo de vida errante de los cirqueros. Ya sea por medio de personajes clave, como Juanito, o bien por la inserción de bromas y frases coloquiales por parte de la voz narrativa, el humorismo acompaña las aventuras de los personajes en épocas por demás revueltas. El humor logra atenuar el sentido trágico de las circunstancias adversas y sobre todo es capaz de relativizar las verdades absolutas abriendo paso a nuevas posibilidades en las que, por ejemplo, una hermafrodita cirujana encuentra su justo lugar en la historia.

Por todo lo anterior, podemos afirmar que, si bien es un tema menor en el conjunto de la obra muñiciana, el circo y los personajes cirqueros son un elemento clave en el que convergen diferentes aspectos del mundo poético de la autora, tales como el exilio, el judaísmo, la memoria, el humor y la fascinación por traspasar las fronteras. Con una sabia irreverencia, los cirqueros son personajes notables. Su autora los imagina capaces de negar el tiempo, el espacio, el destino, e incluso de burlarse de la muerte.

### Referencias bibliográficas

- BECERRA ZAMORA, M. L. (2003). Los modelos del exilio en la obra de Angelina Muñiz-Huberman. Aznar Soler, M. (Ed.). *Las literaturas del exilio republicano de 1939* (pp. 195-202). GEXEL.
- BECERRA ZAMORA, M. L. (2015). Los procesos creativos en la obra narrativa de Angelina Muñiz-Huberman. *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 17, 311-318.

- BERNÁRDEZ, M. (1993). En el centro del exilio. Entrevista con Angelina Muñiz-Huberman. *La Jornada Semanal*, 2 de septiembre, 8.
- CARRILLO, M., DÁVALOS, N. y SERLET, F. (2021). Liberación de los géneros en *La burladora de Toledo* (2008). *INTI*, 93, 118-139.
- CAULFIELD, C. (2009). The Moradas of Angelina Muñiz-Huberman, Esther Seligson and Teresa of Ávila: Exile as a spiritual experience. *Women in Judaism: a Multidisciplinary Journal*, 6 (2), 1-13.
- CÁNOVAS, R. (2009). Los relatos del origen: judíos en México. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57, 157-197. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v57i1.2402>
- GOLDBERG, F. (2000). Literatura judía latinoamericana: modelos para amar. *Revista Iberoamericana*, 66 (191), 309-342. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2000.5771>
- GOLDEMBERG, I. (1998). *El gran libro de América judía*. Universidad de Puerto Rico.
- HOUVENAGHEL, E. H. (Ed.) (2015). Escribir en Nepantla: la prosa sin fronteras de Angelina Muñiz, hija del exilio republicano. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 44, 15-99.
- HOUVENAGHEL, E. H. y CARRILLO M. (Eds.) (2021). Angelina-Muñiz-Huberman: Una voz inconformista. *INTI*, 93 (1), 47-159.
- HOUVENAGHEL, E.H. (2015) «Cruzando fronteras: espacio e identidad en el ensayo de Angelina Muñiz-Huberman», Houvenaghel, E.H. (coord. y ed.) *Escribir en Nepantla: la prosa sin fronteras de Angelina Muñiz Huberman, hija del exilio republicano*, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44, 87-99. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ALHI.2015.v44.51508](https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2015.v44.51508)
- HOUVENAGHEL, E.H. y SERLET F. (2021) «Topografía alegórica de la exclusión del otro: Tierra adentro de Angelina Muñiz-Huberman» *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias* 23 jul./dic. 2021 <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i23.372>
- LUISELLI, A. (2001). *La burladora de Toledo* o los barrocos exilios de Angelina Muñiz. M. Aznar Soler y J. R. López García (Eds.). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación* (pp. 705-713). Renacimiento.
- LUISELLI, A. (2014). Angelina Muñiz-Huberman: el resplandor de los sueños. L. Von der Walde Moheno y M. Reinoso Ingliso (Eds.), *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman* (pp. 11-25). Destiempos.
- LOCKHART, D. (Ed.) (2013). Critical Approaches to Jewish-Mexican Literature. *Chasqui* Special Issue, 4.
- MATEO GAMBARTE, E. (1992). Angelina Muñiz-Huberman: escritora hispano-mexicana. *Cuadernos de investigación filológica*, 18, 65-83. <https://doi.org/10.18172/cif.2319>
- MATEO GAMBARTE, E. (1996). *Literatura de los niños de la guerra del exilio español en México*. Patgès Editors-Universitat de Lleida.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1972). *Morada interior*. Joaquín Mortiz.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1977). *Tierra adentro*. Joaquín Mortiz.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1989). *La lengua florida. Antología Sefardí*. Fondo de Cultura Económica.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1998). *El mercader de Tudela*. Fondo de Cultura Económica.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1992). *Dulcinea encantada*. Joaquín Mortiz.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1999). *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. GEXEL-UNAM.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (2002). *El siglo del desencanto*. Fondo de Cultura Económica.

- MUÑOZ-HUBERMAN, A. (2005). *El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II*. Plaza y Janés.
- MUÑOZ-HUBERMAN, A. (2007). *La sombra que cobija*. UNAM.
- MUÑOZ-HUBERMAN, A. (2008). *La burladora de Toledo*. Destiempos.
- MUÑOZ-HUBERMAN, A. (2012). *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea*. Fondo de Cultura Económica.
- MUÑOZ-HUBERMAN, A. (2017). *Los esperandos, piratas judeo-portugueses y yo...* Sefarad.
- MUÑOZ-HUBERMAN, A. (2020). *El último faro*. Renacimiento.
- MUÑOZ-HUBERMAN, A. (2023). *Cartas a una ardilla y otros especímenes*. Renacimiento.
- MUÑOZ-HUBERMAN, A. y Huberman Muñoz, M. (2019). *El atanor encendido: Antología de cábala, alquimia, gnosticismo*. UNAM.
- PRADO, G. (1995). Exilio y extrañamiento: dos perspectivas de una realidad. López González, A. (Ed.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX* (pp. 415-423). El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn0cm7.25>
- PAYNE, J. (1997). Writing and Reconciling Exile: The Novels of Angelina Muñoz-Huberman. *Bulletin of Spanish Studies*, 74 (4) 431-459. <https://doi.org/10.1080/000749097760113169>
- RANGEL, D. (2007). Muñoz-Huberman: neomisticismo, exilio y memoria en *Morada interior*. *Revista de la Literatura Contemporánea*, 32, 71-76.
- RICO, A. (2021). Transgrediendo fronteras: *El mercader de Tudela* (1998). *INTI*, 93, 75-95.
- RUBINSTEIN, B. y MUSTRI H. (2002). *Autores judeoconversos en la Ciudad de México*. Galileo-Secretaría de Cultura.
- RUIZ BAÑULS, M. (2003). Luces y sombras de una mística española: *Morada interior* de Angelina Muñoz-Huberman. *Anales de Literatura Española*, 16, 203-214. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2003.16.08>
- SCHUVAKS, D. (1996). Esther Seligson and Angelina Muñoz-Huberman: Jewish Mexican Memory and the Exile to the Darkest Tunnels of the Past. D. Sheinin y L. Baer Barr (Eds.), *The Jewish Diaspora in Latin America* (pp. 75-88). Garland. <https://doi.org/10.4324/9781315861319-6>
- SOSNOWSKI, S. (2000). Fronteras en las letras judías-lationamericana. *Revista Iberoamericana*, 66 (191), 263-278. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2000.5765>
- TASIS, E. (2014). *El exilio en la poesía de Tomás Segovia y Angelina Muñoz Huberman*. Peter Lang.
- TUAN, Y. (1970). *Space and Place. The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press.
- VANDEBOSCH, D. (2015), Escribir desde el umbral: exilio y literatura en *El canto del peregrino* (1999) de Angelina Muñoz. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44, 73-85. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ALHI.2015.v44.51507](https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2015.v44.51507)
- ZAMUDIO, L. E. (1998). El exilio como motivo generador en la obra de Angelina Muñoz-Huberman. Aznar Soler, M. (Ed.). *El exilio literario español de 1939* (pp. 239-248). GEXEL.

**Citación bibliográfica:** ROMANO HURTADO, Berenice. «El exilio como frontera: *La morada en el tiempo* (1981) de Esther Seligson». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 62-76, <https://doi.org/10.14198/AMESN.24700>

## El exilio como frontera: *La morada en el tiempo* (1981) de Esther Seligson

### Exile as a border: *La morada en el tiempo* (1981) by Esther Seligson

BERENICE ROMANO HURTADO

*Universidad Autónoma del Estado de México, México*

[brhurtado@gmail.com](mailto:brhurtado@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-6722-2383>

Fecha de recepción: 28/02/2023

Fecha de evaluación: 03/06/2023

#### Resumen

El artículo revisa la novela de Esther Seligson *La morada en el tiempo* como un texto representativo del tema del exilio, por un lado, y como una obra que carga rasgos importantes de la poética de la autora, por otro. A partir de la crítica hecha en torno a la novela, se muestra cómo para esta escritora la idea de frontera, que se trata de vincular con la vivencia de un exilio emocional, está presente en su obra desde distintos aspectos como: la traducción, la ruptura de fronteras genéricas, los viajes. Para esta revisión aludo a otros textos de la autora, así como a estudiosos de la obra de Seligson, como Angelina Muñiz Huberman y Jacobo Sefamí, entre otros; en quienes me apoyo para subrayar la vinculación que yace en la obra de Seligson entre escritura, identidad y exilio.

**Palabras clave:** escritura; identidad; exilio; judaísmo.

#### Abstract

The article reviews Esther Seligson's novel *La morada en el tiempo* as a representative text of the theme of exile, on the one hand, and as a work that bears important features of the author's poetics, on the other. It shows how, for this writer, the idea of border, which she tries to link with the experience of an emotional exile, is present in her work from different aspects: such as translation, the breaking of generic borders, travel. For this review I refer

© 2024 Berenice Romano Hurtado



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0):  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

to other texts by the author, as well as scholars of Seligson's work, such as Angelina Muñiz Huberman and Jacobo Sefamí, among others; on whom I rely on to underline the link that lies in Seligson's work between writing, identity and exile.

**Keywords:** writing; identity; exile; Judaism.

El tiempo es, en efecto, lo que pasa. Érase una vez. Hubiera. Fue. Lo propio de la luz es alumbrar lo que no está. [...] La memoria es un juego de niños que juegan con escalpelos. La frase es lo que sustituye. [...] Con frecuencia, uno no sabe lo que escribe. Con frecuencia, uno lee. Uno dice: lo recordaré así.

Cristina Rivera Garza, *Viriditas*

Esther Seligson (México, 1941-2010) fue una escritora que experimentó con la palabra. Sus creaciones, difíciles para un lector conservador, exploraron en tramas y personajes complejos hilos de pensamiento y un lenguaje trabajado. De aquí que la obra de Seligson no se haya revisado aún como merece y que sus estudiosos más serios se limiten a unos cuantos<sup>1</sup>. Seligson trabajó la poesía, el ensayo y la narrativa; fue traductora de Cioran, Jabès y Lévinas, y una concedora del teatro tanto en su dimensión textual como en la de espectáculo. Su pasión por la forma la llevó a crear textos híbridos en los que difícilmente se puede definir un solo género, a “cruzar fronteras entre diferentes géneros, sin conformarse con las normas que rigen la escritura literaria tradicional” (Houvenaghel y Carrillo, 2021, p. 48), a “dispar las fronteras idiosincráticas” (Houvenaghel, 2015, p. 16). Esta falta de delimitación genérica, y un lenguaje poético en todos sus textos, es un rasgo importante en su obra.<sup>2</sup>

1. Si bien en la última década se ha visto una mayor presencia de la obra de Seligson en los programas de estudio universitarios, siguen siendo una referencia para su revisión investigadores como Miguel Ángel Quemain, Angelina Muñiz-Huberman, Jacobo Sefamí, Elena Poniatowska, José María Espinasa. Mientras Seligson vivió dio una enorme cantidad de entrevistas que se suman a la información en torno a ella y a su obra; estas entrevistas se encuentran sobre todo en *Letras Libres*, en la *Revista de la Universidad de México*, en la *Revista Mexicana de Cultura*, en *Unomásuno*, entre otras publicaciones de importante difusión en la década del 90 en México. Respecto de las investigaciones que hay sobre la obra de Esther Seligson se debe destacar el trabajo del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán (Coyoacán, Ciudad de México) que la incluye entre las autoras de sus investigaciones. El libro *Esther Seligson. Fugacidad y permanencia. «Soy un reflejo de sol en las aguas...»* es parte de los resultados de esta labor.

2. Al respecto se pueden revisar las compilaciones de Helena Houvenaghel (coord. y ed.) (2015). *Escribir en Nepantla: la prosa sin fronteras de Angelina Muñiz Huberman, hija del exilio republicano*. Special Issue *Anales de Literatura Hispanoamericana* (44), 3-100; y el de Houvenaghel y María Carrillo. (eds) (2021). *Angelina Muñiz-Huberman: una voz inconformista*. En *INTI Revista de Literatura hispánica y transatlántica*. (93-94), 47-159. Aunque se concentran en la obra de Muñiz-huberman aluden al recurso transgenérico que es característico de la generación de escritores descendientes del exilio en México a la que también pertenece Seligson.

Así lo deja ver cada uno de sus libros: *Diálogos con el cuerpo* (1981), *La morada en el tiempo* (1981), *Quimeras* (1986), *Sed de mar* (1987), *La fugacidad como método de escritura* (1988), *Hebras* (1996), *Escritura y el enigma de la otredad* (2000), *Simiente* (2004), *Toda la luz* (2006), *Para vivir el teatro* (2008), *Todo aquí es polvo* (2010), las antologías *A campo traviesa* (2005) y *Escritos a máquina. Ensayos y reflexiones* (2011).

La posición elitista que ocupa la literatura de Seligson le permitió entrar en el medio artístico de México y que Huberto Batis la invitara a dirigir las finanzas de la revista *Cuadernos del Viento* en 1965. Fue una escritora culta que se interesó por escribir sobre autores como Rilke o Kafka, y revisar propuestas dramáticas como la de Brecht y el teatro del absurdo. Como lectora voraz aprende y asimila las mitologías grecolatina, hebrea y judeocristiana que incluirá y refigurará en su obra. En ese entonces, la Ciudad de México era el centro cultural y literario más importante del país, y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en la que Seligson se desenvolvía, el principal escenario en el cual los intelectuales del país se movían. Batis promovió el trabajo de Seligson, quien publicó asiduamente en distintas revistas y suplementos culturales de la época, y con quien trabajó asimismo en la *Revista de Bellas Artes*. Al mismo tiempo que se abría un camino como escritora, Seligson sumó a su carrera intelectual la labor de traductora de autores como E. M. Cioran. En este contexto, Seligson va consolidando una carrera y un prestigio que le permitieron solventar viajes y estancias, a veces de años, en lugares remotos.

A todos estos elementos se debe agregar al aura cultural de la escritora y el interés espiritual que motivaban sus viajes. Ya fuera a Jerusalén, el Tíbet o la India, para Seligson estos viajes significaban búsquedas espirituales. Motivos que «se combinan en un fenómeno típico de la época contemporánea: nomadismo, marca de fronteras y traducción como signo de hibridez y, en este caso, de multirreligiosidad [...] Seligson rechazó las ortodoxias religiosas y en cambio fue configurando una espiritualidad híbrida» (González Mateos, 2017, p. 35).

Aunque Esther Seligson nació en México, su origen judío askenazi determinó de forma importante su obra. No solo porque tanto en sus ensayos como en la narrativa y la poesía revisó el tema, sino porque su vida nómada —que la llevó a vivir en Francia, España, Portugal, Tíbet, India, Grecia—, le permitió «el descubrimiento del mundo sefardita en España y el encuentro de su ser que ‘halló su otro sí mismo’. [Lo que además la llevó al] encuentro con la luminosidad en el Tíbet. [Y posteriormente] el regreso a Jerusalén» (Gutiérrez de Velasco, 2017, p. 16).

En el marco de familias judías que llegaron a México al comienzo del siglo XX, y que contribuyeron con su cultura a la formación de espacios que se mezclaron con la realidad social del país, la práctica literaria de Seligson se insertó en una tradición de escritoras judías que incluye a Margo Glantz, Angelina Muñoz-Huberman, Sabina

Berman, Gloria Gervitz, Myriam Moscona, entre otras<sup>3</sup>. De forma particular, la escritura de Seligson se dirigió a incursionar en la narrativa, el ensayo, la poesía y la traducción, con un estilo que, como ella decía, no era para todos<sup>4</sup>. El hilado textual de Seligson, que se caracteriza por un trabajo profundamente cuidado de la escritura, demanda a sus lectores un compromiso reflexivo más complejo. Las consideraciones míticas y religiosas que están en el bagaje de sus textos configuran páginas de una densidad que habla de la continua búsqueda de sentido. Como señalan Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella:

A partir del amor absoluto a su libertad, [Seligson] caracteriza su literatura por el entrecruzamiento de las diversas realidades que configuran el alma y la conciencia del ser humano, enumerándolas del siguiente modo: sueños, mitos, simbolismo místico, el anhelo de infinito, el amor, el erotismo, la muerte, la ausencia. (2017, 26)

Temas que en esta autora se nutren además del ámbito sagrado particularmente desde la visión del judaísmo, que supone la recuperación y búsqueda de sus orígenes y que, en su muy particular estilo, revisa al problematizar el cuerpo, el espacio, los aspectos autobiográficos, la muerte y, desde luego, la escritura. En este sentido, *Morada en el tiempo*<sup>5</sup> vincula la idea de espacialidad con una vivencia místico-reli-

3. Como señala Karen González: «Entre [estas escritoras] hay temas y visiones comunes narrados a la luz de la memoria histórica judía, de la representación de la cultura y sus ritos, y de las relaciones interculturales que se crean en México; genealogías, reescritura de la historia en el exilio, el constante tránsito por el tiempo y el espacio, muestra de problemáticas de los antepasados; moradas que se crean en la escritura» (2019, p. 15).

4. Seligson señaló en una entrevista que: «La literatura es de todos, menos de los ignorantes» (Quemain, 2011, p. 4).

5. Considerado uno de los textos más representativos de la obra de Seligson, ha sido editada cuatro veces en México: la primera en 1981 por la editorial Artífice, la segunda en 1992 en la Casa Editorial Hoja, la tercera en 2004 con Ediciones Sin Nombre y la más reciente la hizo CONACULTA en 2011. Sin embargo, como sucede con la obra general de Seligson, la novela ha sido muy poco trabajada. El artículo más importante por el análisis que hace y la información que otorga es el de Jacobo Sefamí, «Sueño de evasión y libertad, entre la errancia y la utopía: *La morada en el tiempo*, de Esther Seligson», en *Revista de Literatura Mexicana*. Asimismo, se encuentra la tesis de doctorado de Karla Marrufo *La escritura del mito en la narrativa de Esther Seligson*, presentada en la Universidad Veracruzana, en la que una de las obras que se revisa es *La morada en el tiempo*. La propuesta de Marrufo se apega a la interpretación de Sefamí, pero ofrece un interesante contraste con los relatos en los que Seligson figura la mitología grecorromana. El artículo de Naomi Lindstrom «La comunicación profética en *La morada en el tiempo* de Esther Seligson» en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol. 29. No. 1. 2018, que se concentra en la comunicación profética. El texto de Leonard Senkman «Otra lectura de *La morada en el tiempo* de Esther Seligson» en Darrell B. Lockhart (comp.), *Critical Approaches to Jewish-Mexican Literature / Aproximaciones críticas a la literatura judeomexicana*. Chasqui: *Revista de Literatura Latinoamericana*, núm. temático 4. 2013. 69-86. Hasta el momento de la publicación del presente artículo, no rastreo otro estudio que se dirija exclusivamente a *La morada en el tiempo*, de ahí la importancia de este artículo que, busca no solo señalar a la autora como una de las más sobresalientes en la literatura mexicana del siglo XX, sino presentar esta novela como uno de los proyectos más ambiciosos y mejor logrados de la escritora. La obra de Seligson, no obstante, está presente en la revisión de algunos otros estudios que la

giosa que le permite experimentar a la narradora de la novela una forma propia de relación con los distintos espacios a los que el tiempo la va arrojando, y que van configurando una identidad judía. Para la escritora, retomar los mitos es un retorno a tiempos en los que lo sobrenatural, lo misterioso y lo mágico convivían con el ser humano de forma armoniosa, entendiéndose como parte de un mismo orden universal. El recuento le sirve, asimismo, para hacer un balance de la pérdida de estas relaciones a lo largo del tiempo, que la llevan a su vez a repensar distintos espacios.

De ahí que me parezca que Seligson marca, de múltiples formas, distintas rutas transnacionales que van conformando su identidad, no solo porque viaja para rescatar unos orígenes que le interesa estudiar e incluir en su literatura, sino porque toda su escritura tiene el *gesto del exilio*, que incluye el interés por los lindes entre la traducción, los textos híbridos que escribe y el sincretismo cultural que atraviesa toda su obra. «Tu país, dice Celan, emigra a todas partes, como la lengua. El país mismo emigra y transporta sus fronteras» (Grossman en Derrida, 2001, p. 16), algo que en Seligson cobra un sentido importante dado que dedicó gran parte de su obra a mostrar que el lugar desde el que escribía venía de ese país que traía auestas. En este sentido, su interés en la traducción la lleva a encontrar vínculos con una línea de pensamiento que no está solo en Celan, sino en los autores que tanto admiró y tradujo: Edmond Jabès y Emil Ciorán. En este camino de ideas, retomo la que Jacques Derrida desarrolla a propósito de Celan: «la lengua no pertenece. [...] La lengua es eso mismo que no se deja poseer, pero que, por esa misma razón, provoca toda clase de movimientos de apropiación. Porque ella se deja desear y no apropiarse, pone en movimiento toda clase de gestos de posesión, de apropiación» (2001, p. 16); el filósofo piensa que el idioma es lo que se resiste a la traducción,

---

agrupan junto con diversas autoras en cierta tradición o momento histórico; tal es el caso del libro que edita Marjorie Agosín, *Passion, Memory and Identity. Twentieth-Century Latin American Jewish Women Writers*. New Mexico: The University of New Mexico Press, 1999; el artículo de Rodrigo Cánovas, «Los relatos del origen: judíos en México» en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. T. 57. No. 1. 2009. 157-197; el texto de Ann Duncan, *Voices, Visions and a New Reality: Mexican Fiction since 1970*. USA: University of Pittsburgh Press. 1986; el libro coordinado por Elena Urrutia *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*. México: Instituto Nacional de las Mujeres. Colegio de México. 2006; el artículo de Aralia López González «El desencuentro amoroso y la transgresión. (Tres cuentos y tres autoras mexicanas)» en *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*. Alfredo Pavón (ed.). México: Universidad Autónoma de Tlaxcala. Universidad Autónoma de Puebla. 1991; el libro de Miguel Ángel Quemain *Lo femenino, literatura y creación*. México: Ediciones Sin Nombre. 2009; el texto de Martha Robles *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*. Tomo II. México: Diana. 1989; la compilación de David Sheinin y Lois Baer Barr *The Jewish Diaspora in Latin America: New Studies on History and Literature*. New York: Garland Publ. 1996; el libro editado por Roberto Di Antonio y Nora Glickman *Tradition and Innovation. Reflections of Latin American Jewish Writing*. Albany: State University of New York Press. 1993; el libro de Mary Ann Stuckert *Version of Space in Two Mexican Writers: Esther Seligson y Coral Bracho*. Irvine: University of California. 1997.

es lo que evade cualquier identificación nacionalista o ideológica<sup>6</sup>. De ahí que se pueda decir que en Seligson la búsqueda de raíces, en la traducción o en los viajes, se relaciona más con una cuestión de identidad personal, no necesariamente política. La construcción de identidad a partir de la singularidad del lenguaje, tendría más que ver con la idea heideggeriana del idioma como la casa del ser. En esta línea, la traducción en Seligson se dirige a rescatar cuestiones que exploran la esencia de lo humano, por encima de una reflexión política; más que cultivar un idioma, como señala Derrida, producir un idioma (2001, p. 16).

Esto se nota en textos como *Escritos a mano*, en el que Jerusalén es el espacio-personaje que revisa este sentimiento ambiguo de apropiación y pertenencia frente al desarraigo de transterrada. De ahí que Seligson busque reinventar en su escritura un espacio que la habita; la ciudad de sus relatos y de su poesía no es una que tenga un sitio geográfico real, sino la que la invade, como el idioma, para contribuir en una idea de identidad que no acaba de completarse nunca. El cuerpo, por ello, funciona como espacio que habita y que la habita en la idea de que se extiende más allá de ella misma, en los espacios reales del destierro y los del sitio propio que la contiene. Es decir, la idea de un topos que refiere a los viajes de la autora, por un lado, y a la experiencia espiritual de esos recorridos, por otro.

Cuando en *Escritos a mano* la autora escribe: «Ninguna otra ciudad ha sido tan celebrada a través de la Palabra —salmos, cantos, poemas, cuentos, leyendas, profecías, visiones— y, no obstante, las palabras no logran ceñirla, describirla, atraparla, salvo cuando se transforma en oración» (2011, p. 108), pone de manifiesto la misma imposibilidad que Derrida encuentra en la traducción de un idioma. La Palabra transformada en oración ya no es lo que se dice en una lengua o en otra, sino la posibilidad de un diálogo más allá del decir humano. La casa del ser en Heidegger, se transforma en Seligson en la morada del ser: «la Palabra [señala en *Todo aquí es polvo*] es sagrada y yo vivo sedienta de Diálogo, de su reciprocidad. Porque la palabra es la morada del ser y sin ella el mundo se vuelve sospechoso» (2011, p. 134).

*La morada en el tiempo* es el camino de la diáspora, el exilio y la expulsión que carga esta novela desde distintos planos y que devela una exploración de la temporalidad a partir de una especie de memoria mística, que tiene como misión recorrer espacios íntimos en los que se observa a una narradora dolorosamente fragmentada. En el viaje que supone la narración, la novela revisa distintas fronteras que ponen en diálogo el tiempo —uno interior y otro exterior—, la memoria como camino y

---

6. Agrega el filósofo: «Lo que se llama poesía o literatura, el arte mismo (no distinguimos por el momento), dice de otra manera cierta experiencia de la lengua, de la marca o de la huella como tales, lo que no es quizá más que una intensa familiaridad con la experiencia poética y filosófica de la lengua (la de Celan y la de ustedes), ¿esta 'errancia espectral' de las palabras? ¿Las palabras están eternamente suspendidas entre la vida y la muerte, lo que las hace, como decía Artaud, 'sempiternas?'» (Derrida, 2001)

el exilio. El texto se presenta como uno abarcador a partir de un yo que se mueve dentro de una temporalidad que va desde el momento anterior a la diáspora judía hasta el presente de la obra; en este sentido, se entiende el tiempo y el espacio como una totalidad sin fronteras ni marcas humanas.

De acuerdo con Jacobo Sefamí, en esta novela Seligson hace que convivan episodios históricos distantes y distintos, empalmados a veces con relatos autobiográficos que se transfiguran a través de personajes arquetípicos o alegóricos. De hecho, señala el crítico, «se puede decir que *La morada en el tiempo* se escribe a partir de un “yo” que absorbe todo el tiempo anterior y mira la historia (interminable) de la diáspora desde el punto de vista actual<sup>7</sup>. Seligson dice sobre esta novela que «es el intento de reescribir la Torá desde la perspectiva de un Jeremías contemporáneo» (2009, p. 121), quien aparece en el texto como el mensajero de la Voz. De acuerdo con Alma G. de la Rosa:

El mensajero de la Voz es un personaje abstracto, porque no representa solo a un personaje, sino a muchos [...]. Lo relacionamos con un profeta, ya que se caracteriza por ser un personaje solitario, comprometido con Dios, que critica las acciones del pueblo, el culto de los sacerdotes y a los gobernantes. Oye la Palabra en visiones proféticas o sueños, según su grado de revelación, es el encargado de realizar las órdenes de su Dios, además tiene el poder de responder en contra de Él. Por lo general es ignorado, burlado, atacado, hostigado, aprehendido y asesinado por el mismo pueblo a quien quiere hacer llegar la Palabra de la Voz. En el Pentateuco encontramos que uno de los más grandes profetas fue Moisés, ya que fue el único con el que Dios no habló en visiones o sueños, sino frente a frente. En la obra de Seligson, se encuentra frecuentemente representado por el Mensajero, además de otros personajes tomados de la Biblia como Abraham Ezequías, Isaías y Jeremías. (2014, p. 13)

Además de los pasajes históricos y de los apenas sugeridos guiños autobiográficos, el transcurrir del relato se da en un espacio sin sitio en el que la experiencia espiritual tiene lugar. Es en esos momentos de exaltación en los que la narradora trata de entrar en comunicación con un plano distinto al terrenal desde el cual encontrar el camino, igual que el cabalista, que la lleve a la comprensión de la escritura, porque la búsqueda espiritual redime la situación mundana de persecución. La morada en el tiempo puede ser el espacio en el que la escritura sucede, en el que la palabra se distiende y se abre a la comprensión, y en el que es posible lograr un alto momento espiritual<sup>8</sup>. Es el lugar en el que se puede crear la tierra prometida como utopía,

7. De acuerdo con Caufield, «the implicit author in *La morada en el tiempo*, write because they are ‘commanded’ to; they write because they must, in order to create the space for dialogue and for ‘an other beginning’» (2009, 9).

8. Es interesante la propuesta de Caufield que desarrolla la idea de que el exilio como experiencia espiritual permite la formación de una identidad. Señala: «When exile is conceptualized as a fundamentally spiritual experience, it adds to our knowledge about the identity issues, which arise as a result of the rupture and void created by physical exile. De Certeau postulates that plurality gives rise

desde la imaginación y hacia el diálogo que busca respuesta. Según Sefamí, «es a partir de esa noción del sueño de todas las familias de la tierra bendecidas por un Dios como se establece el origen mítico de un pueblo, pero a la vez un origen marcado por la errancia, una condición que hace que esa descendencia se disperse hacia todas direcciones, el exilio que parece ser el rasgo perenne del ser judío (y, si lo vemos en un sentido más amplio, del ser humano)» (2009, p. 123). Por ello, por la dispersión de la identidad de la narradora, el fragmento no sucede solo como recurso estilístico, sino identitario de una voz que descubre su origen en un espacio que continuamente se desplaza y que solo encuentra asidero en el discurso. De ahí que Sefamí agregue: «Como buena cabalista, Seligson recurrirá a la Palabra (con P mayúscula), al lenguaje que migra y que hay que construir como el refugio ante la intemperie. Palabra y sueño son los espacios en que se puede elucubrar la vuelta al origen» (2009, p. 131). Palabra e imaginación, se podría decir.

En este sentido, el exilio, que obliga al sujeto a la errancia, es entendido como un estado que le permite al ser pensar y vivir el mundo de maneras distintas. Desde la perspectiva histórica, el exilio inicia con la destrucción del templo de Jerusalén en el año 597 antes de Cristo, y con la destrucción del segundo templo y la expulsión de los judíos por los romanos en el año 70 después de Cristo. En la idea de la tierra de promisión yace no solo el ofrecimiento y el pacto, sino un sueño que en la novela de Seligson se entiende como un espacio intermedio, de frontera, entre los distintos tiempos que suponen, por un lado, la aspiración a un lugar y estado de espiritualidad superior y, por otro, el momento distendido en la persecución, el exilio y el exterminio.

De este modo, el relato encuentra en la palabra y la escritura el sitio para albergar y tratar de vivir, a través de la narración, estos tiempos. Dentro del recuento de hechos que pone en un mismo discurso los referentes reales y los soñados, el lenguaje es el medio que sirve de puente entre los momentos históricos y los utópicos, que en la historia sin historia de Seligson desembocan en una especie de versión de las Escrituras. Al respecto, señala Sefamí que:

*La morada en el tiempo* continúa —a su modo— la larga tradición judía del comentario e interpretación de la Torá (el Pentateuco), iniciada con el Talmud (también conocido como la Torá hablada), a través de la Mishná y la Guemará. [...] No resulta extraño, por ello, que la autora señale en una carta personal que «el libro es un diálogo con las diferentes versiones del judaísmo que recibí durante mi año de estudios en París en el Centre Universitaire d'Études Juives [...]». (2009, p. 126)

---

to ambiguity and falsity, yet conceptualizing exile as a spiritual experience allows for understandings which point to connection, integration and integrity» (2009, p. 12).

Estructuralmente, la novela se compone de cinco capítulos, que van desde el relato del Génesis hasta ciertas frases que aluden al exterminio nazi. Se parte del origen, que, de acuerdo con Sefamí:

está asociado directamente con el lenguaje; el número veintidós alude a la formación del mundo a través de las letras del alfabeto hebreo, según se señala en el segundo apartado del segundo capítulo del Sefer Yetzirah o Libro de la Formación: “Veintidós letras de fundamento: las grabó, las talló, las permutó, las pesó y las transformó. Y con ellas dibujó todo lo que formó y todo lo que formaría. En este sentido, el mundo es el resultado de una operación y permutación lingüística; son esas letras que combinadas y conjugadas conforman el principio de todo”. (2009, p. 128)

Para Angelina Muñiz-Huberman, la obra de Seligson «se incluye dentro del neomisticismo»<sup>9</sup>, ya que, a partir de una formación e interés importantes sobre cultura judía, Seligson fue una estudiosa y divulgadora de este pensamiento desde su costado místico y espiritual. Para Muñiz-Huberman, los conceptos de tiempo y tradición, equivalentes a instante y eternidad, son los que caracterizan la escritura de Seligson. No solo como temas dentro de sus distintas obras, sino como el modo de proceder frente a estos tópicos. Instante y eternidad conjugan, de alguna forma, el tiempo —y su fugacidad— y el espacio que contiene a la escritura y que la proyecta, a la vez que la condensa, en sus múltiples posibilidades significativas. Hablan, además, de la imagen poética del tiempo elástico que es el que contiene, arropa y describe *La morada en el tiempo*. En este sentido, Muñiz-Huberman señala que:

La autora reduce la palabra escrita en el acto mismo de su perecer. La palabra, en el instante de la muerte, adquiere la eternidad. La palabra enterrada en la página muere para renacer. La palabra actuada es, de igual modo, un eco de desaparición. De este modo enlaza poesía y teatro. El ritmo de su escritura es aquello que está a punto de desvanecerse. En las páginas de *La morada en el tiempo* [...] la memoria, el exilio y la palabra como formas místicas adquieren múltiples facetas y el poder reinterpretativo inaugura un mundo en el que renace la Divinidad. (2019, p. 62)

9. En *El siglo del desencanto*, particularmente en «De las tinieblas a la luz: la literatura judeomexicana», Angelina Muñiz-Huberman habla acerca de las distintas influencias judías en las artes durante la segunda mitad del siglo XX. Entre ellas menciona a un grupo de escritoras que, de los diversos temas que desarrolla, destaca su interés en tópicos con rasgos místicos y espirituales. Señala Muñiz-Huberman que «el judaísmo aparece como conflicto de identidad planteado de distintas maneras: como afirmación, como tradición, como negación, como indiferencia, como frontera con el cristianismo. El fenómeno místico es, a mi modo de ver, el más interesante, el más original y complejo, puesto que está abierto a múltiples interpretaciones y variantes; a un entendimiento del fenómeno creativo de una manera inagotable, y a una búsqueda de la palabra y de sus significados y traslaciones metafóricas. [Más adelante señala] A este fenómeno podríamos llamarlo *neomisticismo*» (2015, p. 159). La cita es de interés no solo por lo que aporta en relación con el neologismo, *neomisticismo*, sino porque da cuenta de la lectura que esta autora hace de escritoras de su generación unidas por la ascendencia judía.

La palabra como forma mística, entonces, como dotada de la posibilidad de sobrevivir y convertirse en eterna una vez que ha desaparecido su creador. Con lo que entra al movimiento infinito de decir sobre la divinidad siempre algo distinto. De ahí que en la novela se ponga como condición del origen a la palabra, dice: «Ninguna lámpara contenía a la luz, ninguna voz a la palabra. Y de la Palabra nació la Luz [...] Palabra anunciadora del ser» (Seligson, 2009, p. 13). La palabra, que después será escritura, es la que va integrando todos los relatos de la novela, no solo literalmente en lo que refiere a la trama de la historia, sino simbólicamente, como elemento que impulsa la creación. Es incluso la que posibilita el transcurrir del tiempo, porque al narrarlo se vuelve humano. Dice Muñiz-Huberman que la obra de Seligson se ubica entre el instante y la eternidad, que son formas de la memoria y la tradición, pero hay que decir que es justamente la escritura la que transfigura esas variaciones del tiempo en memoria y tradición. Un movimiento en el relato que no se concreta en un lugar, sino que sucede en una especie de tiempo que flota y que acoge muy bien, añade Muñiz-Huberman, al pueblo en la diáspora que se sostiene en la atemporalidad del exilio (2019, p. 169). En este sentido, se entiende cómo esta comprensión particular del exilio, que sucede en un tiempo fragmentado dada su naturaleza errante, es también el fundamento de su proceder en la escritura. «De exilio: [porque] es más fácil llevar hebras que madejas. [...] Relatos transmutados: de la materia, la esencia: del sonido, el ritmo. Relatos de exquisitos epígrafes a la manera de guías del alma. De condensación poética y de palabra revelada. Los géneros se rompen y son una constante alienación» (Muñiz-Huberman, 2019, p. 169).

En el comienzo de la palabra revelada se sostiene toda la creación, en la que la escritura tiene un sitio fundamental; señala Seligson en su novela: «Estos fueron los comienzos de la Voz. Y éste también el principio de cómo las cosas empezaron a ser dichas, el lugar de origen que dio nombre a la palabra y asiento a la escritura» (39). Más adelante:

En el movimiento nace la danza, la ondulación de la serpiente crea el brillo de las gemas, el fulgor del arco iris; de su cuerpo en torbellino se desprenden las letras y estalla el verbo. Siete cosas fueron anteriores al mundo [entre ellas], la escritura, la lectura y las tablas donde lo escrito se lee. Después un silencio, la palabra que se retira para escuchar la armonía y contemplar la Obra. Ahí, en ese instante de mudo lenguaje, en ese hueco de atención, surgió el hombre, último acorde. (47)

En esta imagen previa a la Creación, que Seligson imagina como una *performance*, el tono espectacular da realce a ese instante en el que la escritura y la lectura surgen como parte de los elementos sobre los cuales se configurará el mundo. Hay una especie de estruendo —de fiesta teatral—, en la que el oído sobresale como sentido, para después, en el silencio, dar paso a la vista que presenciara el surgimiento del ser humano. La pausa del silencio, entonces, es también la ruptura de ese

«mudo lenguaje»; el «último acorde» de la creación, supone su puesta en marcha: el comienzo del *Diálogo*<sup>10</sup>.

Para Seligson, y de acuerdo con Muñiz-Huberman, el éxodo judío implica una falta de lugar propio que la lleva a la recreación poética de la morada que fluctúa entre espacios y temporalidades distintas; al no poder habitar un espacio determinado y fijo, la narradora vive en el espacio sin espacio del tiempo. El movimiento continuo que en este sentido el exilio representa, se interpreta como un estado del ser —una forma de ser y estar en el mundo— y no solo como la errancia terrenal. Es un modo que disuelve al que narra en una temporalidad que ya es él mismo —espacio, relato y tiempo vueltos uno— y que lo lleva a habitar esa morada en el tiempo como representación de una especie de extensión continua, una eternidad que resta importancia a la falta de un sitio concreto en la tierra. De esta forma, la identidad también se vuelve elástica, proteiforme de acuerdo con el tiempo que la abrigue. La búsqueda, por ello, no es la de la pérdida de espacio, sino la del origen que expone el ser y lo lanza hacia su viaje, y que encuentra explicación en la creación: la escritura que estudia y refigura trata de comprender e interpretar ese origen. Lo oculto, «como particularidad propia de toda escritura» (Muñiz-Huberman, 2015, p. 172), muestra la posibilidad de diversas formas de comprensión. En este sentido, la comprensión no supondrá la aprehensión de un sentido último, sino el reconocimiento del camino que lleva a la reflexión y un atisbo de luz.

Tiempo y espacio en la historia del libro [señala Muñiz-Huberman], pero también tiempo y espacio en la intertextualidad al ponerse de relieve la unión indisoluble leer-escribir. Leer para colocar la obra en un espacio discursivo, relacionándola con otros textos y con los códigos de ese espacio. Escribir, como actividad similar: una toma de posición en cuanto a tiempo y espacio. Así, cada fragmento de texto en la obra de Esther Seligson conduce a un diálogo con otro texto de la tradición literaria. [...] El género mismo se ve sujeto a la intertextualidad por su entremezcla de poesía-ensayo-historia. (2015, p. 172)

En Seligson, el movimiento leer-escribir implica algo más importante, la interpretación. La lectura que comprende y analiza es la única que puede desembocar en escritura. Es importante notar este gesto performativo en la obra de Seligson, en el que a la vez que se narran el tiempo y espacio de la historia de la novela, se subrayan el tiempo y el espacio de la autora —de ficción— que lee y escribe esa historia. Es decir, dentro de la novela, a través de las referencias que hace la narradora respecto de lo que interpreta y narra, hay una alusión al quehacer de la escritura que permite

10. En este sentido, me parece interesante incluir la reflexión que entabla Catherine Caufield con Michel de Certeau. Señala la crítica: «Michel de Certeau argues that ‘comunication [la que se entabla con Dios o con la Voz en Seligson] is everywhere a void to be filled, and forms the focal point of mystical accounts and treatises. They are writings produced from this lack. The rupture, ambiguity, and falsity that plurality spreads throughout the world creates the need to restore a *dialogué*’» (2009, p. 1).

los saltos temporales que componen la trama. Lo que da cuenta de la intertextualidad a la que alude Muñiz-Huberman y que forzosamente toma la naturaleza narrativa de la historia, que permite entender todas las formas como discursos capaces de cruzarse entre sí sin importar su naturaleza original. Esto es fundamento en la obra de Seligson que, como en *La morada en el tiempo*, se sostiene en la tradición y el diálogo con esa tradición, ya sea con la historia misma o con las estructuras narrativas que la contienen. De ahí que la mezcla de géneros literarios a la que refiere Muñiz-Huberman, sea importante no solo en la novela que se trata aquí, sino en toda la obra de la autora que da cuenta también del origen de la identidad híbrida y compleja que caracteriza a Seligson y a su escritura. No solo en lo que refiere a la hibridez entre el ensayo, la narrativa y la poesía, que es evidente en la mayoría de sus libros, sino también al *gesto* teatral que tanto le interesó, y que, si bien no realizó plenamente en ningún texto dramático, cruza como tema y modo transversalmente muchos de sus escritos. El teatro que, por otro lado, supone ese *festín efímero*, como ella lo llama, y que alude otra vez al tiempo que se escapa. Esta idea de cambio continuo que se vincula con «el sello del exilio [como] el signo bíblico por excelencia: puerta de la impermanencia» (2015, p. 173), señala Muñiz-Huberman, quien agrega sobre *La morada en el tiempo* que: «la obra conjuga el presente huidizo del escritor y la página escrita que permanece. Si el cuerpo transita sin espacio que lo contenga, el espíritu deambula tras de las huellas del eterno caminante, del exiliado que no cesa y no cesa» (2015, p. 174).

La intertextualidad en *La morada en el tiempo* retoma a los profetas, al *Cantar de los cantares*, al Talmud, a la Cábala entre otros textos sefardíes y jasídicos. En esta novela, Seligson traduce y conversa con Edmond Jabès y Émile Cioran, entre otros autores y textos. La intertextualidad suma, además, la mezcla de voces y personajes que muchas veces entran en relación con la tradición para remitificar estos caracteres. Al respecto, José María Espinasa señala que: «La obra de Esther está habitada por una pluralidad de voces que no obligan a la asimilación de la persona en ellas sino a su transformación polifónica a través del texto. [...] es el yo del mito, el que aspira a fundar el sentido de la escritura en un más allá de su función práctica, en una metacomunicación» (2006, p. 353). Más adelante, agrega: «[En] *La morada en el tiempo* la autora apuesta por una lectura sinfónica, hecha con todos los instrumentos, el tema y la ambición lo exigen [...] [es] un coro ([una] suma de voces)» (2006, p. 363). Voces de distintos tiempos, que arrastran en sus tonalidades las experiencias de espacios que entre sí buscan puntos de confluencia.

En la novela, la memoria funciona simbólicamente como la unión del pueblo que requiere de su continua reafirmación para existir. En esta idea, la memoria es, por un lado, el recuento de historia para dejar constancia de la existencia material de ese pueblo, pero por otro, es también la que configura una identidad que se mantiene y alimenta de esa memoria. En este punto llama la atención que los eventos que

se eligen recordar para construir esa identidad se dirijan a los actos de Dios. Por lo tanto, dentro de la novela, la identidad del pueblo judío se sostiene en su relación con Dios y en la historia que de esa relación se guarda en la memoria colectiva. Porque «cuando un hombre es desterrado de su tierra, lo único que le queda de ella son su lenguaje y memorias, se aferra a estos dos elementos para poder conservar su identidad. Al enfrentarse a un idioma nuevo, tiene la posibilidad de forjarse un yo también renovado, de crear nuevas memorias o de reforzar su vínculo con la lengua materna» (de la Rosa, 2014, p. 96). Es decir que la memoria y el idioma —la casa del ser— se vuelven recursos de supervivencia para la identidad cuando la errancia es la que determina al sujeto.

La suma de voces, entonces, es un coro que, paradójicamente, está rodeado de silencio. El silencio, que supone esa Voz —con mayúscula— que es la totalidad y que permanece en una intermitente relación con los seres humanos de presencia y ausencia, y el silencio que es la imposibilidad de comprender plenamente la escritura. Además, la huída, el éxodo, también es parte de esa ausencia que busca, infructuosamente, el absoluto, y que solo alcanza nuevamente ese silencio. Dice la novela: «¿Tierra de promisión? Calla la Voz, se retrae, enmudece» (56). Más adelante: «Hablar es disponer de tiempo, decía el maestro (¿en qué ocupas entonces tus eras que llevamos tantos siglos sin escuchar tu Voz?)» (153). La temporalidad hecha de fragmentos es la misma que carga los hilos de silencio de una Voz que evade el oído humano, en un «texto que rompe el espacio y el tiempo en aras de recontar la historia de la biblia hebrea desde una voz asexual y atemporal» (González, 2019, p. 14).

Para Rodrigo Cánovas, la escritura de las autoras y autores judíos que residen en México carga rasgos que comparten, como:

lenguajes del fundamento: plegarias, invectivas, visiones apocalípticas, pensamientos crepusculares. Genealogías: biografías familiares, (intra)históricas, retratos en miniatura y festivos cuadros de costumbres; escrituras del Yo, resueltas desde la descendencia y desde los modelos culturales otorgados por la tradición (los textos sagrados, la literatura del Sefarad), y por la actualidad: el *collage*, el fragmentarismo, la hibridez, signos de un ansia de infinito. (2009, p. 157)

Es este juego de memorias, fabulación de tiempos, voces y silencios en el que en una combinación compleja y no del todo descifrable se sostiene *La morada en el tiempo* que, de acuerdo con Muñiz-Huberman, representa estilísticamente lo que denomina una poética del exilio, en la que:

existe una serie de elementos coincidentes en el mundo de los exilios. Los que más llaman la atención son el de la memoria, la identidad y la integración en el país huésped, así como el estado de la nostalgia. El exilio nace de dos fuerzas rectoras: el movimiento y la ruptura. Es un constante caminar después de que las fronteras se han cruzado, de que las amarras se han cortado y los mares se han navegado. Es una condena a no permanecer en quietud. A escuchar el sonido de los recipientes rotos, como hacían los cabalistas. A

aprender a construir una nueva vida con los fragmentos salvados. A alcanzar, por fin, la armonía de la dispersión. (2015, p. 175)

## Conclusión

El mundo del exilio que Seligson refigura en *La morada en el tiempo* carga una reescritura de temas bíblicos que retoma rasgos históricos y morales que se han reiterado en torno de lo judío: la influencia e interpretación de la Torá; la errancia, que da el carácter no permanente del espacio en la novela; la identidad y la diferencia culturales; el antisemitismo, la persecución y el exterminio. Tópicos que impulsan esa dialéctica que sugiere Muñiz-Huberman de aproximación y ruptura con la cultura judía, como una forma de apropiación y rechazo a partir de la lucha por pertenecer a espacios disímiles entre sí, pero que en la escritura se cruzan y se aceptan. En «Caminos de utopía», Seligson señala que:

Solo en un orden social creado sobre premisas ético-sociales, más que políticas, el judío recobraría su prístina actitud ante Dios, el mundo y la Humanidad. Solo no reclusándose en un nacionalismo egocéntrico, sino formando una sociedad ejemplar donde hombres y mujeres supieran dialogar entre sí y fuesen capaces de dialogar con otras sociedades, lograría Israel jugar su papel entre las naciones: demostrar la eficacia de las fuerzas morales (y no políticas) del hombre, su ideal de justicia, de unidad en la diversidad, de posibilidad de diálogo, y, gracias a éste, de realización de lo plenamente humano: la confraternidad. (2005, pp. 376-377)

Esta afirmación con fuerte carga emotiva refleja la preocupación en Seligson de incluir y poner en convivencia la cultura judía con otras culturas, más allá de diferencias ideológicas y centrada fundamentalmente en los vínculos humanos, que son, al final, los más productivos y perdurables en el tiempo. Esta sugerencia de especie de hibridismo cultural también subraya una vez más el carácter de frontera que la figura de Seligson carga; no solo en su escritura que combina distintos géneros, sino en los temas que la componen y que se extienden hasta la vida de la autora, hecha también de cruces geográficos, lingüísticos e ideológicos. En este sentido, *La morada en el tiempo* ficcionaliza dentro del mito bíblico los caminos de reflexión más personales de la escritora, en los que se integra el del exilio como una forma de cambio continuo y trascendencia. Al respecto, en una carta dirigida a Sefamí, Seligson escribe: «La morada es también mi búsqueda personal de sentido, el cuestionamiento del trasfondo ético de las relaciones humanas, en relación con los imperativos divinos en tanto judíos» (Sefamí, 2009, 138). Un sentido humano que se concreta en la escritura, que suspende y contiene el tiempo: la palabra que vendrá «a disipar el vértigo de la nada» (Seligson, 2009, p. 165).

## Referencias bibliográficas

- CÁNOVAS, R. (2009). Los relatos del origen: judíos en México. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57 (1), 157-197. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v57i1.2402>
- CAUFIELD, C. (2009). The *Moradas* of Angelina Muñiz Huberman, Esther Seligson and Teresa de Avila: Exile as Spiritual Experience. *Women in Judaism: A Multidisciplinary Journal Winter*, 6 (2).
- DERRIDA, J. (2001). La lengua no pertenece. *Derrida en castellano*. [Entrevista realizada por Évelyne Grossman para *Diario de poesía*, Ricardo Irbalucía (trad.)], 15 (58).
- ESPINASA, J. M. (2006). La literatura y el mito en la literatura de Esther Seligson. En E. Urrutia (coord.). *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista* (pp. 345-359). Instituto Nacional de las Mujeres; El Colegio de México.
- GONZÁLEZ MATEOS, A. (2017). Esther Seligson, hechicera nómada. En L. Gutiérrez de Velasco y A. R. Domenella (eds.). *Esther Seligson. Fugacidad y permanencia*. "Soy un reflejo de sol en las aguas...". (pp. 29-43). Universidad Autónoma Metropolitana.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, L. y A. R. DOMENELLA (eds.) (2017). *Esther Seligson. Fugacidad y permanencia*. "Soy un reflejo de sol en las aguas...". Universidad Autónoma Metropolitana.
- HOUVENAGHEL, E.H. (coord. y ed.) (2015). *Escribir en Nepantla: la prosa sin fronteras de Angelina Muñiz Huberman, hija del exilio republicano*. Special Issue *Anales de Literatura Hispanoamericana* (44), 3-100.
- HOUVENAGHEL, E.H. (2015). "Presentación. Angelina Muñiz: hacia la construcción de una identidad más allá de las líneas fronterizas". En Houvenaghel E.H. (coord. y ed.) *Escribir en Nepantla: la prosa sin fronteras de Angelina Muñiz hija del exilio republicano*. Special Issue *Anales de Literatura Hispanoamericana* (44), 3-20.
- HOUVENAGHEL, E. Helena y María CARRILLO. (eds) (2021). *Angelina Muñiz-Huberman: una voz inconformista*. En *INTI Revista de Literatura hispánica y transatlántica*. (93-94), 47-159.
- HOUVENAGHEL, E. Helena y María CARRILLO. (2021). "Introducción: Angelina Muñiz-Huberman, una voz inconformista". En Houvenaghel E. Helena y María Carrillo (coord.) *Angelina Muñiz-Huberman, una voz inconformista* (Dossier), En *INTI Revista de Literatura hispánica y transatlántica*. (93-94), 47-52.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (2015). *El siglo del desencanto*. Fondo de Cultura Económica.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. y M. Huberman Muñiz. (2019). *El atanor encendido. Antología de Cábala, alquimia, gnosticismo*, UNAM, México.
- QUEMAIN, M. Á. (2011). Esther Seligson: la escritura revelada. INBA. <https://literatura.inba.gob.mx/entrevista2/3268-seligson-esther-entrevista.html?showall=&start=2>
- ROSA MARTÍNEZ, A. G. de la (2014). *Religión y exilio: búsqueda de la identidad en La morada en el tiempo de Esther Seligson*. Tesis de licenciatura. UNAM.
- SEFAMÍ, J. (2009). Sueño de evasión y libertad, entre la errancia y la utopía: *La morada en el tiempo*, de Esther Seligson. *Revista Literatura Mexicana*, 20 (1), 119-141. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.20.1.2009.611>
- SELIGSON, E. (2009). *La morada en el tiempo*. Raya en el agua.
- SELIGSON, E. (2005). *Caminos de utopía. A campo traviesa*. FCE.
- SELIGSON, E. (2010). *Todo aquí es polvo*. Bruguera.
- SELIGSON, E. (2011). *Escritos a mano*. Jus.

**Citación bibliográfica:** VAN HECKE, An. «Mapas literarios femeninos en Margo Glantz: un análisis estilístico y temático de *Yo también me acuerdo* (2014)». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 77-94, <https://doi.org/10.14198/AMESN.24682>

## Mapas literarios femeninos en Margo Glantz: un análisis estilístico y temático de *Yo también me acuerdo* (2014)

### Female literary Maps in Margo Glantz: a stylistic and thematic Analysis of *Yo también me acuerdo* (2014)

AN VAN HECKE  
KU Leuven, Bélgica

[an.vanhecke@kuleuven.be](mailto:an.vanhecke@kuleuven.be)

 <https://orcid.org/0000-0001-7025-7758>

Fecha de recepción: 08/03/2023

Fecha de evaluación: 02/06/2023

#### Resumen

El presente trabajo sobre *Yo también me acuerdo* (2014) de Margo Glantz se divide en dos partes. Puesto que se trata de una autobiografía experimental, con una estructura poco común, nos centraremos primero en los aspectos formales y estilísticos del texto. Glantz empieza cada párrafo con la frase «Me acuerdo», siguiendo el modelo de *Je me souviens* (1978), de Georges Perec, y *I remember* (1970), de Joe Brainard. Esta estructura particular crea un *collage* de recuerdos sin orden cronológico ni temático. Además de los saltos espacio-temporales, llama la atención la constante mezcla de lo anecdótico y lo intelectual. Analizaremos las diferentes estrategias estilísticas utilizadas para la construcción de la identidad del yo autobiográfico. Por un lado se puede interpretar como un ejercicio inconsciente de asociaciones libres; por otro lado se revela un trabajo muy consciente de recuperación de hechos olvidados del pasado, en frases cortas, lo que ha llevado a la crítica a llamar esta literatura de Margo Glantz «tuitertura» (Ballester Pardo, 2018). En este ejercicio de la memoria, el colibrí aparece como una imagen fundamental: por aparecer y desaparecer al instante, el pájaro se convierte, a lo largo del texto, en metáfora para la

© 2024 An Van Hecke



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0):  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

memoria que va y viene. La segunda parte del artículo consta de un análisis del mapa literario femenino de Glantz, quien a menudo se ha autodefinido como feminista. No sorprende que también en este libro el tema de la mujer sea fundamental y que la autora se exprese sobre injusticias hechas a mujeres. Se percibe una clara conciencia de que su obra está muy definida por el hecho de ser mujer (Moi, 2008, p. 261), por lo que averiguamos cómo la autora escribe como mujer y cómo escribe el cuerpo (Potok, 2009, p. 211).

Dividimos el análisis de la representación de las mujeres en tres grupos: escritoras, actrices y mujeres ficticias. En el primer grupo estudiamos las referencias a Sor Juana, Simone de Beauvoir y Hannah Arendt; en el segundo grupo seleccionamos a Greta Garbo y María Félix; y entre las mujeres ficticias, enfocamos a Madame Bovary y Susana San Juan. El análisis revelará cómo las redes intertextuales establecidas por la autora crean, a su vez, nuevas redes transnacionales. Glantz construye su identidad como autora mexicana de origen judío, apasionada tanto por Sor Juana como por las intelectuales y las actrices de cine de otros países y otras épocas. El mapa literario femenino, que constituye una polifonía de voces y puntos de vista, revela una gran sensibilidad ante los problemas actuales del mundo, y una clara propuesta feminista de libertad y de justicia.

**Palabras clave:** autobiografía; feminismo; intertextualidad; judaísmo; transnacionalidad; literatura mexicana.

### Abstract

This paper on Margo Glantz's *Yo también me acuerdo* (2014) is divided into two parts. Since it is an experimental autobiography, with an unusual structure, we will focus first on the formal and stylistic aspects of the text. Glantz begins each paragraph with the sentence «I remember», following the model of Georges Perec's *Je me souviens* (1978) and Joe Brainard's *I remember* (1970). This particular structure creates a collage of memories in no chronological or thematic order. In addition to the spatio-temporal jumps, the constant blending of the anecdotal and the intellectual is striking. We will analyse the different stylistic strategies used to construct the identity of the autobiographical self. On the one hand, the text can be interpreted as an unconscious exercise of free associations; on the other hand, it reveals a very conscious work of recovery of forgotten facts from the past, in short sentences, which has led critics to call this literature by Margo Glantz «tuiterratura» (Ballester Pardo, 2018). In this exercise of memory, the hummingbird appears as a fundamental image: by appearing and disappearing instantly, the bird becomes, throughout the text, a metaphor for the memory that comes and goes. The second part of the article consists of an analysis of the feminine literary map of Glantz, who has often described herself as a feminist. It is not surprising that in this book, too, the theme of women is central and that the author speaks out about injustices done to women. There is a clear awareness that her work is very much defined by the fact that she is a woman (Moi, 2008, p. 261), so it is worth looking at how the author writes as a woman and writes the body (Potok, 2009, p. 211). We divided the analysis of the representation of women into three groups: women writers, actresses and fictional women. In the first group we study references to Sor Juana, Simone de Beauvoir and Hannah Arendt; in the second group we select Greta Garbo and María Félix; and among the fictional women, we focus on Madame Bovary and Susana San Juan. The analysis will reveal how the intertextual networks established by the author create new transnational networks. Glantz constructs her identity as a Mexican author of

Jewish origin, who is as passionate about Sor Juana as she is about intellectuals and film actresses from other countries and other eras. The female literary map, which constitutes a polyphony of voices and points of view, reveals a great sensitivity to the world's current problems, and a clear feminist proposal for freedom and justice.

**Keywords:** autobiography; feminism; intertextuality; Judaism; transnationality; Mexican literature

### Introducción. A propósito del género autobiográfico

En *Yo también me acuerdo* (2014), Margo Glantz vuelve al género autobiográfico con nuevas temáticas y una estructura totalmente diferente a la de su primera autobiografía, *Las genealogías* (1981), en la que había explorado la trayectoria de sus padres de origen ucraniano-judío. Glantz nació en 1930 en la Ciudad de México. No tuvo una infancia fácil, puesto que la familia se mudó varias veces de una colonia a otra en la capital mexicana. Sus padres seguían fieles a las tradiciones judías y, al mismo tiempo, tenían un enorme interés por la cultura mexicana, el cual transmitieron a sus cuatro hijas. Desde muy joven, Glantz sabía que quería ser viajera y escritora (Moscona, 1992, p. 36). Estudió Letras Inglesas en la UNAM y obtuvo el doctorado en Letras Hispánicas en París. Ha sido premiada muchas veces por sus obras. Entre los premios más recientes, destaca el Premio Internacional Carlos Fuentes, que le fue otorgado en 2022. Fue profesora en la UNAM y profesora visitante en muchas universidades extranjeras. En sus novelas y ensayos hay varios motivos que marcan su escritura: el viaje, la conquista de América, la historia judía, la música, el cine, las revistas de moda, los objetos, el cuerpo femenino, la muerte. En su segunda autobiografía vuelven estos temas, pero en otros contextos y ampliados con muchos otros argumentos. Para *Las genealogías*, Glantz partió de los recuerdos de sus padres y aclaró en una entrevista que quería escribir sobre ellos, entenderlos para entenderse a sí misma (Glantz en Aracil Varón, 2003, p. 9). *Yo también me acuerdo* podría ser vista como una respuesta al diálogo anterior con sus padres: la hija Margo también tiene recuerdos, de una vida muy larga y llena de experiencias que contempla ahora desde su propia perspectiva, única y perspicaz.

### Las estrategias estilísticas de autorrepresentación y construcción identitaria

Inspirándose en los libros *Je me souviens* (1978), de Georges Perec, y *I remember* (1970), de Joe Brainard, Glantz empieza cada párrafo de su autobiografía con la frase «Me acuerdo» y hace así un *collage* de recuerdos de toda su vida, apuntados al azar, sin orden cronológico ni temático. Hay una interacción significativa entre sus memorias personales, de una vida llena de experiencias y lecturas, y el contexto histórico-cultural más amplio del México del siglo veinte y principios del veintiuno,

un país con un patrimonio cultural muy rico, pero también una sociedad compleja con muchas tensiones y desafíos. Entre los fragmentos que podemos situar en el nivel privado, la autora inserta fragmentos referentes a lo colectivo, donde da su opinión sobre la actualidad y las noticias del momento (sobre Berlusconi, 159, o el Chapo Guzmán, 327). Es un discurso en el que la yo autobiográfica se dirige a un «tú», por lo general implícito, un lector que motiva a la autora a escribir sus recuerdos. Glantz sigue el modelo de Perec, pero sabe lo difícil que es este formato y hasta reflexiona, con humor, sobre el estilo al elegir este tipo de libro:

Me acuerdo que para hacer un libro de este tipo hay que utilizar figuras retóricas de nombres rimbombantes: paronomasia, anáfora, oxímoron, polisíndeton, hipérbaton, lítote, hipérbole, anacoluto, catacrexis. (56)<sup>1</sup>

Probablemente, esta referencia a las figuras retóricas es una sutil confesión de que no es su prioridad utilizarlas. A primera vista, estas figuras no parecen estar tan presentes<sup>2</sup>, pero tienen su importancia: para empezar, está la evidente anáfora que estructura el libro, «Me acuerdo». Por otra parte, podemos confirmar que muchas frases toman la forma de aforismos y, si nos adentramos algo más en otros aspectos formales y estilísticos, llaman la atención las muchas repeticiones y variaciones. Si bien a primera vista parecen frases sueltas, el lector enseguida descubre que de un fragmento a otro la autora crea líneas narrativas, que se multiplican por medio de asociaciones y variaciones sobre un mismo tema y que dan coherencia al texto. En una entrevista, Glantz aclara: «Hay un trabajo consciente e inconsciente a la vez. [...] Aunque no sea cronológico, es necesario encontrar un hilo que hilvane el libro» (Glantz en Hernández, 2014, p. 88). Además, el libre fluir de ideas y emociones queda fijado en un modelo muy rígido, ya que la autora sigue fielmente la estructura del «Me acuerdo que», dando la impresión de que trata de ordenar los retazos de memoria y de darles un lugar definitivo en el libro. Asimismo, las frases bien ordenadas y repetitivas evocan la estructura de los preludios y fugas de Bach, que le inspiraron para su novela *El rastro* y que en la autobiografía también encuentran su lugar: «Me acuerdo que cuando escucho los preludios y fugas de Bach, todo me suena tan ordenado que me parece imposible que en el mundo exterior reine el caos» (170).

Según Pozuelo Yvancos, «[e]l yo autobiográfico no remite a una categoría hecha, conocida». Al contrario, el género autobiográfico en Occidente ha planteado «el problema crucial de la constitución de la idea de sujeto y la construcción lingüística, textual, de tal identidad». Dicho de otro modo, «el discurso autobiográfico refigura,

1. Glantz, Margo (2014). *Yo también me acuerdo*. México: Sexto Piso. En adelante, el número de página que acompaña a las citas de la novela remite a esta edición.

2. Un análisis detallado del uso de las figuras retóricas mencionadas por Glantz a través de toda la autobiografía podría ser muy revelador, pero queda fuera del ámbito de este estudio.

retoriza, el proceso de la identidad» (Pozuelo Yvancos, 2006, p. 31). Por la repetición de la frase «Me acuerdo que», en el texto de Glantz se vuelve muy visible esta construcción de la identidad del yo autobiográfico. Se percibe la constante lucha por acordarse, por tratar de recuperar del olvido imágenes, sonidos y sensaciones, tanto de su infancia como de su vida adulta. En su totalidad, este libro es un extraordinario ejercicio de la memoria, un repertorio inmenso de recuerdos, que parecen pasar arbitrariamente por el cerebro de la autora como si fueran fotografías y que obtienen su forma literaria al encontrarse escritos en la página. Sin embargo, no solo se trata de recuerdos que le surgen de forma imprevisible, sino de un ejercicio consciente de tratar de recuperar hechos olvidados del pasado, de desafiar la memoria que a veces falla, de explorar las zonas más escondidas del cerebro humano para recrear el rompecabezas de toda una vida. Glantz sabe que la memoria puede fallar y nos lo dice ya desde el segundo fragmento: «Me acuerdo que solo tuve una muñeca en mi infancia. A lo mejor es un recuerdo falso.» (11) Este ejercicio de la memoria es quizá también una manera de entender su lugar en el mundo, de dar sentido a la existencia, a la vez compleja, absurda y a menudo incomprensible.

### Asociaciones libres

La autora hace constantes saltos de lo más trivial de su vida cotidiana (los zapatos, la casa...) a sus lecturas. Lo anecdótico y lo intelectual se entremezclan como si fuera un ejercicio de asociaciones libres. Incluye datos que son totalmente insignificantes, pero es consciente de esta insignificancia para el lector: «Me acuerdo que un día en París solo comí dos yogures, *por si les importa*» (374, la cursiva es mía)<sup>3</sup>. Nuestras vidas están llenas de estos hechos insignificantes, pero la sencillez de la vida cotidiana tiene su encanto e inspira. Así, por ejemplo, Glantz nos comunica su emoción al ver las flores en su jardín: sobre todo las jacarandas (68), las sábilas (177), los capulines, las madre selvas (137) y las bugambilias (226). Junto con las flores, aparecen las mariposas (amarillas y blancas) y los pájaros; en particular, al colibrí le da un papel de protagonista. Por aparecer y desaparecer al instante, el colibrí se convierte, a lo largo del texto, en metáfora para la memoria que va y viene (25), pero también de los mensajes rápidos que «aparecen, desaparecen y reaparecen en las redes sociales» (177). Todas estas referencias a lo cotidiano, lo evidente, lo ordinario, incluso lo

3. Este párrafo es uno de los pocos en los que el lector se vuelve explícito. Por lo demás, el lector en *Yo también me acuerdo* no es visible, aunque la autobiografía es un género «que concede generalmente un lugar preeminente a su *narratario* (Villanueva 1991: 103). Justifica éste la existencia del discurso en sí y es figura que otorga la comunicación su dimensión de pacto.» (Pozuelo Yvancos, 2006, p. 61, cursiva en el original). Sin embargo, la autora es bien consciente de la presencia del *tú*, como se observa en el primer epígrafe, una cita de Jean Starobinski, sobre el género de la autobiografía: «Además, el yo está confirmado en su función de sujeto permanente por la presencia de su correlato, el tú, que le confiere al discurso su motivación.» (Starobinski en Glantz, 2014, p. 9)

«infraordinario» (366), obtienen otro valor al alternarse con innumerables referencias a autores y obras literarias. Glantz comparte con el lector su emoción tanto por las flores en su jardín como por su lectura de Sor Juana.

Igualmente llamativos son los saltos espacio-temporales. De su presente, en su casa en Coyoacán, salta a la vida de sus padres en Europa, la persecución de los judíos, su infancia en México o sus viajes. Es también un texto sobre la Ciudad de México, por la que siente mucho amor, pero de la que nos describe también su tristeza por su deterioro. Con nostalgia recuerda que en su infancia «en el Valle de México aún había lagos» (11), pocos automóviles, «el aire sereno, azul» (23). Describe su barrio, Coyoacán, que ha visto cambiar a lo largo del tiempo: «Me acuerdo de mi barrio, era muy bello y se llamaba Coyoacán, ahora es un gran circo sin pan» (187). Varios recuerdos son meros hechos históricos, geográficos o culturales que pueden relacionarse con sus lecturas o sus viajes, pero en muchos otros da su interpretación personal. Por ejemplo: «Me acuerdo que Nabokov escribió un libro memorable sobre Gogol, es despiadado y amoroso» (301).

### La «tuitertura»

Los fragmentos de esta autobiografía son muy parecidos a los tuits e incluso algunos fueron publicados en Twitter desde 2011, «año en que Glantz se abrió perfil en esta red», por lo que el libro, según Ballester Pardo, pertenecería a la llamada «tuitertura» (2018, p. 323-324). Además, Glantz incluye muchos comentarios sobre su actividad en Twitter (23, 67, 339). En una entrevista de 2018 la autora aclara que, en cuanto a la estructura, los fragmentos pueden ser comparados con los tuits, por pretender decir algo coherente respetando el máximo de 140 caracteres. Sin embargo, el origen del libro es otro, ya que se debe a una solicitud que le hizo un amigo boliviano para su revista virtual<sup>4</sup>:

Quería que yo escribiera como Georges Perec y como Joe Brainard (I remember/Je me souviens) mis recuerdos e hice 20 textos y dije, bueno, estos textos me funcionan y salieron 400 páginas, entonces –fue en medio de la escritura de *Por breve herida*– que yo me podía haber engolosinado y seguir con 1000 páginas. Porque era un texto que me funcionaba en todos los niveles: como texto autobiográfico, como un texto de posible obituario –porque estoy muy vieja–, como un texto de recuerdo de mi ciudad, de mis lecturas. Que fuera una especie de autobiografía literaria, de autobiografía personal, de relación con los medios más modernos. (Glantz en Biblioteca Virtual, 2018)

4. Se trata del escritor Rodrigo Hasbún, a quien Glantz agradece al inicio del libro. La revista virtual se llama *Travesía. Literatura contemporánea de cerca*. En la página «Me acuerdo: Margo Glantz» fueron publicados quince fragmentos (<https://www.mastravesia.com/Me-acuerdo-Margo-Glantz>), que después fueron incorporados en el libro. Los editores de *Travesía* hicieron la misma solicitud a varios escritores (Sergio Chejfec, Carmen Boullosa, Andrés Felipe Solano entre otros), que también compartieron sus recuerdos según el mismo modelo de Perec y Brainard.

Surge aquí una situación paradójica, una tensión entre, por un lado, la brevedad de cada fragmento –muchos ni siquiera pasan de una frase– y, por otro lado, la longitud del texto completo, que terminó en 400 páginas. El conjunto es una autobiografía muy densa en la que entran innumerables personajes tanto reales como ficticios. Esta paradoja crea, a su vez, la posibilidad de dos lecturas diferentes: o bien se lee el libro completo, de la primera a la última página, o bien se lee por fragmento, la cantidad que uno quiera y en el orden que uno quiera. Como lectores, nos encontramos pues ante la elección tal como Cortázar la imaginó en su propuesta de la doble lectura de *Rayuela*. De todos modos, es evidente que la autora se ha «engolosinado» con su libro, al que llama irónicamente una «serie de nomeacuerdos» (194, 272) y en el que los fragmentos serios alternan con frases divertidas. Asombra al lector con juegos de palabras, neologismos y reflexiones sobre ciertas palabras que le fascinan, como la “procrastinación” (21) y el verbo “procrastinar” (87). También son muy reveladores los refranes que intercala entre los recuerdos y que algunas veces parecen llegar de tiempos lejanos, por ejemplo: «No está la magdalena para tafetanes» (50).

Este breve recorrido por algunos aspectos formales y estilísticos del género autobiográfico confirma que Glantz conoce bien su forma tradicional, tal como se ha podido observar ya en su primera autobiografía (Van Hecke, 2013), pero que experimenta también con nuevas formas y estrategias –el modelo de Pirec y la tuitatura– y las combina en la creación de una obra original.

### La representación de las mujeres

En varias entrevistas, Glantz ha destacado el carácter feminista de toda su obra y no sorprende que también en esta autobiografía el tema de la mujer sea fundamental. Es lo que se sugiere ya desde la portada, en la que aparece una foto, hecha por el fotógrafo Araldo de Luca, que representa una escultura megalítica encontrada en Malta y que data de la época prehistórica (4100-2500 a.C). De estas figuras femeninas enigmáticas de Malta, que se han asociado con la fertilidad, aún no se sabe si representaban a mujeres vivas o muertas, si formaban parte de rituales o si representaban a diosas (Sultana s.f.). Esta imagen se asocia con las diosas griegas en el libro, en particular Afrodita y Pandora, de las que Glantz trata de recordar cómo nacieron (246). La portada anuncia también su fascinación por el cuerpo; la autobiografía está llena de reflexiones sobre el cuerpo enfocado desde varias perspectivas: médica, filosófica, literaria y mitológica (247). La autora nos habla mucho de enfermedades cardiovasculares y de cáncer, y de la muerte. Su interés por lo físico se convierte en una verdadera obsesión por ciertas partes de su propio cuerpo: el corazón, las piernas, los brazos, los ojos, los dedos, los dientes, los músculos y la sangre.

Glantz a menudo se fija en el cuerpo como un fenómeno meramente biológico que trata de entender y de analizar, pero esta representación del cuerpo femenino y de una feminidad obtiene otros significados en diferentes niveles: social, histórico y

cultural. Cabe pues ver más allá de las muchas descripciones de partes corporales y de enfermedades y tratar de interpretarlas y captar su significado o su simbolismo, tal como lo propone Magda Potok:

El pensamiento de la diferencia sexual asume este biologismo, pero no permite reducir el cuerpo a una esencia limitadora que determine el rol de la mujer y con ello, su destino. El cuerpo debe ser concebido como una situación e instrumento para la libertad de las mujeres (Beauvoir 1998) y también como una razón para fundar un nuevo orden simbólico (Muraro 1994). (Potok, 2009, p. 207)

Así por ejemplo, al hablar de su cuerpo, se compara a veces con su madre: «me parezco a mi madre por la forma en que me nace el cabello» (275). Es una manera de establecer su línea genealógica o su lugar en la familia, y de ver semejanzas y diferencias con su madre. Hay muchas referencias a mujeres cercanas a la autora, como también sus hermanas, sus hijas, sus nietas y sus amigas. Ahora, con el fin de reconstruir el mapa literario femenino, examinaremos en el siguiente análisis cómo Glantz representa a escritoras, actrices y mujeres ficticias.

### Las escritoras: Sor Juana, Simone de Beauvoir y Hannah Arendt

Glantz es una lectora voraz que comenta sus lecturas con perspicacia y ojo crítico, tal como lo ha hecho durante décadas en sus clases en la universidad. Entre las muchas referencias a autoras, destacan las mexicanas Rosario Castellanos (250), Elena Garro (189) y Nellie Campobello (204-205). También menciona a autoras de otros países, en particular de la literatura inglesa y francesa, como Jane Austen (253), Virginia Woolf (97), Katherine Mansfield (206-207) o Marguerite Duras (221). Le encanta leer novelas policíacas, como las de Agatha Christie (183).

Sor Juana es la autora a la que más refiere y cita. Es lógico, ya que ha dedicado años de investigación a su obra, considerada como «pionera del feminismo» en América Latina (Castell Rodríguez, 2016, p. 125), y el estudio sobre la monja fue para Glantz el inicio de toda una escritura centrada en lo femenino. La poesía y las cartas de Sor Juana constituyen una constante fuente de inspiración para sus propias obras. En *Yo también me acuerdo*, Sor Juana está tan presente que hasta se convierte en *leitmotiv*. Además de citar sus versos o frases<sup>5</sup>, hay muchas referencias a su vida, desde su infancia hasta su muerte. Apunta la anécdota de que «Sor Juana aprendió

5. Entre los versos de Sor Juana citados por Glantz destacamos los siguientes: «mi corazón deshecho entre tus manos» (33) y «Al que ingrato me deja, busco amante» (240). También cita frases de sus cartas: «pues lo demás sobra, según algunos, en una mujer» y «le he pedido a Dios que apague la luz de mi entendimiento dejando solo lo que baste para guardar su Ley» (181, de *Respuesta a Sor Filotea*); «Hasta el hacer esta forma de letra algo razonable me costó una larga y sostenida persecución» (209, de la *Carta al padre Núñez de Miranda*). Da la impresión de que Glantz apunta las citas de memoria, ya que en la carta original a Núñez, leemos «una prolija y pesada persecución» (Paz, 1982).

a leer, a contar y a bordar a los tres años» (61) y, más adelante, en la misma página, continúa: «Me acuerdo de un romance de Sor Juana sobre esas tejedoras. Lo compuso cuando era novicia en el convento carmelita de Santa Teresa y estuvo a punto de morir de tifo» (61). Estos recuerdos se entremezclan con alusiones a sus propias obras, en particular a su novela *El rastro*, en la que los versos de Sor Juana constituyen un hilo conductor, y que gira alrededor de los múltiples significados del corazón, a nivel físico, emocional y espiritual: «Me acuerdo que en el Sueño el corazón es para Sor Juana un reloj humano, una maquinaria que mide con perfección nuestro tiempo corporal» (240). En este contexto es importante la referencia a Octavio Paz, quien, por su investigación en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), «pensaba que hablar de Sor Juana Inés de la Cruz era como hablar de sí mismo» (257). Se observa este paralelismo también entre Glantz y Sor Juana. Su trabajo sobre la monja la lleva a reflexionar sobre su propia vida y hacer comparaciones: «Me acuerdo que, como a Sor Juana, toute proportion gardée, me cohibía hablar de mis logros» (169). El impacto de la obra de Sor Juana ha sido muy grande, tanto en Paz como en Glantz, quien percibe la presencia de la monja como muy real: «cada vez que releo a Percec siento como si estuviera vivo, cenando en mi casa; me pasaba lo mismo con Sor Juana y les pasa lo mismo a los cervantistas con Cervantes» (185). Es muy cierta esta observación sobre la cercanía entre investigadores y autores estudiados. Para Glantz, Sor Juana es como una amiga cuya obra ya no es solo objeto de estudio, sino que ha entrado hasta la intimidad de su hogar.

Cuando Glantz evoca a Simone de Beauvoir, es para hablar del éxito que tuvo su libro *El segundo sexo* en el mundo entero (56), pero también para contar anécdotas. Este interés de Glantz se explica por su estancia de cinco años en París para cursar el doctorado en los años cincuenta (Rivas s.f.) y por sus múltiples viajes a la capital francesa: «Me acuerdo cuando caminaba hasta la iglesia de Saint Germain, cerca de Deux Magots y el Café de Flore, lugares casi de peregrinación porque muchas veces solían aparecer por allí Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, tocada eternamente de un turbante» (55). Sartre y de Beauvoir, figuras destacadas del existencialismo, eran una pareja mítica para quienes se colocó, tal como lo recuerda Glantz, una placa en la calle Deux Magots para señalar «el lugar donde ambos se sentaban» (56). También cita a Simone de Beauvoir: «No olvidar jamás que bastará una crisis política, económica o religiosa para poner en cuestión los derechos de las mujeres» (Beauvoir en Glantz, 56). No sorprende esta cita, puesto que Glantz no pierde una oportunidad de recalcar la necesidad de la constante defensa de los derechos de las mujeres.

Al igual que en *Las genealogías*, en este libro se revela también el interés de Glantz por el tema del Holocausto y por el trabajo de autores judíos, entre los cuales figura la filósofa judía-alemana Hannah Arendt: «Me acuerdo que he revisado con interminable atención y sobresaltos a autores que en distintas lenguas han visitado el

tema del Holocausto, tan cotidiano y tan excepcional a la vez: Levi, Celan, Améry, Klemperer, Sebald, Arendt» (216). Glantz refiere entonces a la película biográfica de 2013, dirigida por Margarethe von Trotta, sobre la vida de Arendt: «Me acuerdo que en París fui a ver una película sobre Hannah Arendt, en torno al proceso de Eichmann que ella presencié; escribió luego un libro donde descubre la banalidad del mal» (88). El libro al que alude Glantz se titula *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, una obra que fue publicada en 1963 a raíz del proceso Eichmann de 1961. Esta película le dejó un gran impacto a Glantz, puesto que vuelve a mencionarla: «Me acuerdo que he visto dos veces la película que Margarethe von Trotta hizo sobre Hannah Arendt, con la actriz Barbara Sukova como protagonista» (151). Glantz sabe que se repite en su autobiografía, pero se justifica al decir que es bueno recordar constantemente estos hechos, como insistiendo en que no podemos olvidar las tragedias que sufrieron los judíos a manos de los nazis: «Me acuerdo que Walter Benjamin se suicidó y que ya lo había reseñado aquí; no importa, es bueno recordar que se suicidó porque lo perseguían los nazis y no pudo conseguir a tiempo un pasaporte para emigrar a los Estados Unidos, como lo pudieron hacer sus amigos Hannah Arendt y Theodor Adorno» (269). Las referencias a Hannah Arendt demuestran que Glantz siempre se ha interesado por las vidas de los autores. Textos biográficos y autobiográficos forman una parte sustancial de su biblioteca y se mezclan con sus lecturas de textos poéticos y ficticios.

### Las actrices: Greta Garbo y María Félix

A Glantz le fascina el cine y en esta autobiografía aparecen muchas actrices, como por ejemplo Marlene Dietrich (64), Jean Harlow (63), Vivien Leigh, Cate Blanchett (95) o Catherine Deneuve (128). A menudo las menciona junto con sus parejas o con otros actores. Desde muy joven, siempre ha tenido una gran admiración por la figura de Greta Garbo:

Me acuerdo que soy consumista, me gusta comprar vestidos, zapatos, collares, aretes, pulseras, ropa interior (no muy lujosa, dato freudiano), libros, cuadros, chucherías, fruta, sombreros que nunca me pondré y que, de repente, me recuerdan a Greta Garbo, a quien me hubiera gustado parecerme. Este sí un lujo mayor. (52)

También en otro momento del libro se acuerda de Greta Garbo, «de sus lentes y de sus sombreros» (63). Glantz reconoce su consumismo, pero más bien se trata de una obsesión por ciertos objetos, como por ejemplo los zapatos, pero no tanto por el objeto en sí, sino por todo lo que puede significar. Glantz juega con elementos que en primera instancia parecen poco literarios, pero que logra convertir en tema literario, como en la novela *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (Glantz, 2005).

Otro aspecto que se revela en las referencias a Greta Garbo es la belleza de la actriz y el sueño de Margo de parecerse a ella: «Me acuerdo que pensaba que con solo ponerme sombreros de alas anchas me parecería a Greta Garbo» (138). De hecho, el libro abre con esta frase introductoria: «Me acuerdo que hasta los treinta años creí que era fea y tonta» (11). Esta autoimagen de la supuesta fealdad de la juventud ya estaba presente en *Las genealogías*, donde hablaba sobre su pelo que no le acomodaba. Sería exagerado hablar de trauma, porque la autora suele tratar el tema con autoironía y humor, pero sí se manifiesta una obsesión con el cuerpo (Maillard, 2016). De niña soñaba con aquella imagen ideal de mujeres como Greta Garbo y también veía esta belleza en su propia madre, con la que se compara (275).

María Félix es otra de las actrices mencionadas, en particular por la película *El Peñón de las Ánimas*, en la que actuaba junto con Jorge Negrete: «Vi la película cuando tenía quince años» (63). Más adelante nos habla sobre el matrimonio entre Agustín Lara y María Félix (63). Este tipo de comentarios pueden parecer superficiales o sensacionalistas, de una lectora de revistas populares sobre personajes famosos. Efectivamente, Margo Glantz lee todo: tanto revistas de moda como la llamada «alta» literatura, lecturas que todas conducen a un amplio conocimiento del mundo del cine.

### Las mujeres ficticias: Madame Bovary y Susana San Juan

En diversos fragmentos, Glantz evoca a personajes ficticios. Recuerda, por ejemplo, a Odette, la mujer «siempre elegante» de *En busca del tiempo perdido*, de Proust (144), o Nastasia Filipovna, asesinada por Rogozhin en *El idiota*, de Dostoievski (244-245), pero un lugar especial parece ser reservado a *Madame Bovary*, de Flaubert: «Me acuerdo que me es imposible volver a leer cómo se suicida Emma Bovary» (17). También habla del autor Flaubert, quien «decía que Madame Bovary era él» (257). La famosa cita «Madame Bovary c'est moi» –que según varias fuentes ni siquiera fue dicha ni escrita por Flaubert (Kliebenstein, 2007)– empezó a formar parte de la memoria colectiva, y para muchos escritores esta identificación con un personaje es muy reconocible. Se podría decir lo mismo de Glantz y Nora García, el personaje que aparece en varias de sus obras, como *Zona de derrumbe* (2001) y *El rastro* (2002), y que ha sido vista como *alter ego* de Glantz. La autora leyó *Madame Bovary* a los quince años y es un libro que le dejó una fuerte impresión. Recuerda momentos precisos en la vida de Emma como el hecho de que «no le gustaba dormir con su esposo Carlos porque tenía los pies helados» (17) o que «el primer amante de Emma se estremecía de amor con solo mirar sus botines» (17).

Otro personaje famoso enfocado por Glantz es Susana San Juan en *Pedro Páramo*, de Rulfo: «Me acuerdo que Susana San Juan, la amada de Pedro Páramo, se llamaba Susana Foster en los borradores que dejó Juan Rulfo» (283). Estos cambios

de nombres le llaman mucho la atención en toda la novela de Rulfo: «se llamaban de manera diferente e inadecuada si los comparamos con los de la novela publicada» (283). La confusión de nombres de personajes también aparece en el caso de Emma Bovary, sobre quien dice: «Me acuerdo que suelo olvidarme que el nombre de Madame Bovary era Emma.» (257) Se revela aquí la importancia, pero también la inestabilidad, de los nombres propios, que pueden olvidarse o cambiarse, como es el caso de la propia Margo y sus hermanas, que tenían dos nombres: Lirio/Lilly, Margarita/Margo, Azucena/Susana (27). Su madre la llamaba Margarita cuando se enojaba con ella (174). El tema de los nombres y de la consecuente transformación de identidad surge también al hablar de personajes históricos: Nellie Campobello se llamaba Francisca Moya Luna (204) y «Pancho Villa se llamaba Doroteo Arango» (205).

### Una mirada femenina

Según Ksenija Radovic, el título de esta segunda autobiografía sugiere ya un posicionamiento como mujer escritora:

Al decir «yo también me acuerdo» está afirmando que su palabra es valiosa, al igual de la de los escritores Joe Brainard o de Georges Perec. Ella también es un sujeto digno de ser escuchado, como los escritores masculinos. (Radovic, 2020, p. 104)

En Glantz se percibe una clara conciencia de que su obra está muy definida o marcada por el hecho de ser mujer (Moi, 2008, p. 261) y varios de los fragmentos citados revelan que la autora escribe el cuerpo (Potok, 2009, p. 211) y escribe como mujer. Al mismo tiempo, la autora es consciente de lo que significa insistir siempre en el carácter femenino de la literatura y del riesgo de «encasillar» a la mujer. Lo aclaró al recibir el Premio Internacional Carlos Fuentes en 2022:

[Glantz] también se dijo sorprendida de que todavía se repare en que es la tercera mujer en recibir este galardón internacional. «Hoy me parece indispensable desbiologizar la escritura», destacó Margo. «Lo suscribo y lo subrayo. Si no lo hacemos, caemos en el tradicional esencialismo, en donde siempre se ha encasillado a la mujer». (Sevilla, 2022)

Aunque existe el riesgo de hacer un estudio parcial y estereotipado al ver una obra solo desde la perspectiva de lo femenino, se justifica enfocar así *Yo también me acuerdo*, puesto que la propia autora siempre ha insistido en su feminismo: «Mi obra es muy feminista, el problema de la mujer es un tema fundamental» (Glantz en Asensio, 2017). Glantz es una voz pública que en la prensa y a través de las redes sociales sale siempre en defensa de las jóvenes asesinadas y violadas (Glantz en Asensio, 2017). De ahí que sea importante tratar de situar el pensamiento feminista de Glantz en un contexto más amplio. En un estudio sobre feminismo,

poscolonialismo y subalternidad en la literatura femenina mexicana, Tabea Alexa Linhard esboza este panorama y la problemática de cierto tipo de feminismo que no toma en cuenta el contexto (pos)colonial:

Conviene destacar también que a través de la teoría poscolonial, una serie de pensadoras han criticado las tendencias de ciertas corrientes dentro del pensamiento feminista que universalizan una experiencia o incluso una identidad femenina, sin tener en cuenta las diferencias radicales que presuponen situaciones coloniales, neocoloniales y poscoloniales. (Linhard, 2002, p. 136)

Los fragmentos de *Yo también me acuerdo* en los que Glantz adopta una posición feminista, a menudo se sitúan en un contexto de dominio colonial o poscolonial. Muchos comentarios de Glantz sobre Sor Juana tratan precisamente de la situación de la monja como sujeto subalterno en la sociedad colonial novohispana. Cabe señalar también el gran trabajo realizado por Glantz en los estudios sobre la Malinche (Glantz, 1994) y su esfuerzo por rectificar la historia y contrarrestar la imagen peyorativa de este personaje: ya no interpretarla como traidora que dio nombre al concepto de *malinchismo*, sino como víctima y mujer inteligente. Sobre la Malinche ya se han escrito innumerables trabajos, por eso es interesante que en su autobiografía Glantz vuelva a una de las primeras fuentes directas, a saber, Bernal, quien conoció a la intérprete de Cortés: «Me acuerdo de que Bernal Díaz del Castillo decía que la Malinche fue entremetida y desenvuelta. No sé por qué hoy lo recuerdo» (309). Glantz, especialista en la obra de Bernal (Glantz, 1992), retoma aquí una visión negativa del cronista sobre Malinche. Evidentemente, cabe ver este apunte en el contexto de la crónica y el objetivo de Bernal de dar su visión «verdadera» de la conquista de México, pero en su comentario sobre Doña Marina se revela también el desprecio. En *Yo también me acuerdo*, Glantz se expresa también sobre otras injusticias hechas a mujeres, en África, por ejemplo, un continente que aún no ha superado la colonización de los países europeos: «Me acuerdo que me parece terrible que en algunos lugares de África se practique la ablación del clítoris cuando las adolescentes cumplen catorce años» (339). Pero el feminismo de Glantz abarca críticas a situaciones injustas sufridas por mujeres en el mundo entero: la falta de mujeres en «la nueva dirección colegiada de China» (180), la suspensión de la educación para mujeres por los talibanes (180), las mujeres indias que son consideradas culpables por la policía por denunciar acoso sexual o violación (210). De la situación actual en México habla en la siguiente frase: «Me acuerdo de un día internacional de la mujer con treinta y cuatro mil feminicidios nacionales» (346). Finalmente, después de un fragmento en el que expresa su indignación ante el hecho de que más de novecientos millones de seres humanos permanecen «sujetos a la esclavitud de los varones», declara en el siguiente fragmento: «Me acuerdo que estoy haciendo un discurso feminista» (217).

La mirada femenina de Glantz se manifiesta también en otros niveles, menos explícitos tal vez. En cierto momento, Glantz dedica toda una serie de fragmentos a la obra de Augusto Monterroso (201-202). Como es el caso en sus comentarios sobre otros autores, se trata de recuperaciones de lo que ha publicado anteriormente sobre este autor en revistas y libros. En el marco de este estudio, nos detenemos en la siguiente cita: «Me acuerdo que estoy de acuerdo con Tito Monterroso, las moscas son mejores que los hombres pero no que las mujeres» (202). La cita proviene del ensayo «Las moscas», de *Movimiento perpetuo*, que empieza con la siguiente frase, citada por Glantz: «Hay tres temas; el amor, la muerte y las moscas. [...] Traten otros los dos primeros. Yo me ocupo de las moscas» (Monterroso 1999, 17). No sorprende que Glantz retome a Monterroso, conocido por sus temas inusuales y extravagantes, aunque sí llama la atención que justamente cite esta frase sobre las mujeres, que no es de las más citadas por los críticos de Monterroso. Se rompe aquí la visión jerárquica patriarcal en la que se daba un lugar superior al hombre, e incluso se rompe la visión binaria entre hombres y mujeres al incluir a un tercer ser, la mosca. El ensayo de Monterroso puede ser leído como un texto ligero y divertido, pero el humor de Tito engaña. Debajo del humor se entrevé la desigualdad y la compleja relación entre hombres y mujeres. También la obra de Juan Rulfo es observada desde una mirada femenina. Al hablar de *Pedro Páramo*, Glantz se acuerda del personaje de Dolores Preciado: «Me acuerdo que los ojos son muy importantes para Juan Rulfo: Juan Preciado piensa que mirará Comala con los ojos de su madre, Doloritas» (283).

Se percibe en Glantz una oscilación entre actitudes que pueden parecer contradictorias, pero que en el fondo no lo son. Glantz revela su vida en toda su complejidad, tanto con sus lados fuertes como con los débiles, en particular su carácter de consumista. No se trata de «debilidades», sino más bien de aspectos complementarios: lo material y lo intelectual, el cuerpo y el espíritu. Con todo, siempre es evidente el compromiso de Glantz con el mundo que la rodea:

Pero en Glantz, ciudadana de mundo, hay nítidas preocupaciones. No se presenta ante nosotros como suspendida en el aire. Pregunta sobre el estado de cosas en el mundo. Es un ser de nuestro tiempo que hace patente su vocación por causas y consecuencias. (Rivera, 2017)

### La identidad judía femenina y la transnacionalidad

A diferencia del carácter experimental del formato del libro, a nivel temático esta segunda autobiografía puede ser vista como una continuación de *Las genealogías*, ya que sigue con la misma búsqueda de identidad a través de innumerables historias. Su origen judío es uno de los hilos conductores entre los múltiples temas, personajes, tiempos y espacios, y está latente siempre. Bien se puede considerar a Glantz como una de «las voces vibrantes» a las que refiere Marjorie Agosín: «Judaism meant not

only belonging to a religion but also to an intense culture of vibrant voices, despite the countless times these voices were silenced, sometimes forever, because they were Jewish» (Agosín 2005, «Introduction»). Glantz es sin duda una voz importante, poco convencional y hasta «audaz»: «[she] exhibits a unique postmodernity that allows her to explore ethnic and religious identity from an audacious perspective» (Agosín 2005, «Introduction»). De manera circular, el libro empieza y culmina con referencias clave a su identidad judía. Al inicio, la autora comparte recuerdos de su infancia y de cómo creció en una familia judía: «Me acuerdo de que por ser niña judía, nunca me trajeron regalos de Reyes» (15). Al final, en la última página, informa que podrá ser enterrada en el cementerio israelita, en la misma tumba que sus padres (383). Esta circularidad hace suponer que ha encontrado cierta paz en cuestiones de identidad judía. Sin embargo, a lo largo de la autobiografía somos testigos de varios de sus conflictos con dicha identidad, con la misma ambigüedad que reveló antes en *Las genealogías*: «parezco judía y no lo parezco» (Glantz 1987, p. 16). Así, por ejemplo, explica que no se casó con «un miembro del pueblo elegido» y que sus padres no aprobaron su matrimonio (27). Se acuerda de cuando se convirtió al catolicismo (95). Habla mucho de sus familiares, en particular de su padre, de quien dice con humor que «era poeta y se definía como un judío con-verso» (77). Pero llama la atención que también nos habla de los fundamentalismos en general y de algunos grupos judíos en particular: «Me acuerdo que los fundamentalismos están a la orden del día: en su oración matutina los judíos ortodoxos dan gracias al cielo por haber nacido varones» (217). Parece una constatación, pero en el contexto de sus aclaraciones feministas antes mencionadas, es evidente la crítica abierta. Por otra parte, hay muchas referencias a la trágica historia de los judíos: el Holocausto o Shoa (56-57), la «destrucción sistemática de los judíos de Europa y de su idioma» (139), sus visitas a Auschwitz (18) y el museo judío en Viena (141), sus lecturas de autores judíos, en particular Primo Levi (152), el antisemitismo (217), y la diáspora, tanto de judíos famosos como de familiares y amigos (292).

Su historia como hija de judíos ucranianos nacida en México explica también el multilingüismo en su vida. Al final del libro, cuando habla sobre sus padres, hay algunos fragmentos que refieren a los idiomas y el entorno multilingüe en el que creció: «Me acuerdo que los últimos días de su vida, mi padre solo pudo expresarse en ucraniano, descubrí entonces que había sido su lengua materna» (382). Sorprende algo este descubrimiento al final: «Me acuerdo que nunca supe que mi padre sabía hablar ucraniano» (382). Glantz constata que, de hecho, su idioma materno hubiera sido el ruso, pero era el idioma secreto de sus padres y nunca pudo aprenderlo. Por todos estos fragmentos referentes a los idiomas ruso y ucraniano, está presente la idea de que este libro podría haberse escrito en uno de estos dos idiomas, pero por cuestiones del azar se escribió en español. De manera circular, el final del libro retoma las raíces de este relato autobiográfico: y estas raíces Glantz no las sitúa en

México, sino en Ucrania, y por el idioma ruso también establece una conexión con Rusia. Mientras que los primeros fragmentos del libro se refieren al Valle de México y los lagos de Texcoco, Chalco y Xochimilco, los últimos fragmentos hablan de Rusia y Ucrania.

### Conclusiones

*Yo también me acuerdo* es un libro grueso que incluye una enorme cantidad de recuerdos. Inevitablemente, cualquier análisis será fragmentario y parcial, pero el mapa literario femenino que trazamos ya nos da una idea del gran universo literario y cultural de Margo Glantz. Glantz nos habla de una identidad femenina que deriva del cuerpo, pero que queda plasmada por medio de un proceso social, cultural y simbólico (Potok, 2009). Las múltiples redes intertextuales establecidas por Glantz crean, a su vez, redes transnacionales que contribuyen a la creación de su identidad como autora mexicana de origen judío, apasionada tanto por Sor Juana, en México, como por las intelectuales y las actrices de cine de otros países. La sueca-americana Greta Garbo y la francesa Simone de Beauvoir son apenas dos ejemplos, pero el mundo transnacional de Glantz se amplía. Así como juega con saltos en el tiempo, juega también con saltos en el espacio. De un fragmento a otro, salta de México a cualquier otro país. La autobiografía es un reflejo de sus múltiples lecturas y sus viajes por el mundo entero: Argentina, Perú, Italia, Portugal, Alemania, la India, Estados Unidos, China, Egipto, Londres, París... Como en *Las genealogías*, el objetivo de la autobiografía no es solo tratar de recordar, sino tratar de (re)construir su identidad, que, para Margo Glantz, incluso pasados ya los ochenta años, sigue siendo un tema complejo y delicado. El libro termina con referencias a la muerte de sus padres y su propia muerte. De ahí que a esta autobiografía, en el último fragmento, la llame «obituario» (383), pero no es un final triste: esta obra es una celebración de la vida. Glantz juega con el lenguaje y recurre a los guiños incluso cuando se trata de cosas tristes o terribles. Estos recursos suavizan los temas duros y dan vitalidad al texto. A través del colibrí y la mariposa amarilla de su jardín, transmite al lector un mensaje de felicidad y le inspira a seguir leyendo. Es también un libro que revela una gran sensibilidad ante los problemas actuales del mundo, y uno con una clara propuesta feminista de libertad y de justicia.

### Referencias bibliográficas

- AGOSÍN, M. (2005). *Memory, Oblivion, and Jewish Culture in Latin America*. University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/706439>
- ARACIL VARÓN, B. (2003). Margo Glantz: el rastro de la escritura (entrevista). *Anales de literatura española* 16, Universidad de Alicante. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2003.16.13>

- ASENSIO, C. (2017, 8 de noviembre). Margo Glantz: “Mi obra es muy feminista, el problema de la mujer es un tema fundamental”. *Información*. <https://www.informacion.es/universidad/2017/11/08/margo-glantz-obra-feminista-problema-5858342.html>
- BALLESTER PARDO, I. (2018). Yo también me acuerdo: la tuitera mexicana en torno a Margo Glantz. En C. Alemany Bay (coord.), *Las ficciones heterodoxas de Margo Glantz. Visiones Críticas* (pp. 323-339). Visor Libros.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (2018). Entrevista a Margo Glantz: “Yo también me acuerdo” y Twitter. <https://www.youtube.com/watch?v=1SIFvtnCIEE>
- CASTELL RODRÍGUEZ, A. G. (2016). Sor Juana: pionera del feminismo en México. Géneros. *Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, 19 (Época 2, año 23), (marzo-agosto), 125-137.
- GLANTZ, M. (1987). *Las genealogías*. SEP, Lecturas mexicanas 82.
- GLANTZ, M. (1992). *Borriones y borradores. Ensayos sobre literatura colonial*. UNAM / El Equilibrista.
- GLANTZ, M. (ed.). (1994). *La Malinche, sus padres y sus hijos*. UNAM.
- GLANTZ, M. (1995). *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?* Grijalbo.
- GLANTZ, M. (2002). *El rastro*. Anagrama.
- GLANTZ, M. (2005). *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Anagrama. Narrativas Hispánicas.
- GLANTZ, M. (2014). *Yo también me acuerdo*. Sexto Piso.
- HERNÁNDEZ, M. T. (2014, octubre). La memoria prodigiosa de Margo Glantz. *Básicos. Letras*. 86-88. <https://mthernandezr.files.wordpress.com/2014/11/basletrasmargo-esq73.pdf>
- KLIEBENSTEIN, G. (2007). Qui est “Madame Bovary”? En V. Laisney. *Le Miroir et le Chemin. L'univers romanesque de Pierre-Louis Rey*. Presses Sorbonne Nouvelle.
- LINHARD, T. A. (2002, enero-junio). Una historia que nunca será la suya: feminismo, poscolonialismo y subalternidad en la literatura femenina mexicana. *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del lenguaje* 25, 135-156.
- MAILLARD, T. (2016, 10 de octubre). Las obsesiones de Margo. *Máspormás*. <https://www.maspormas.com/especiales/las-obsesiones-margo/>.
- MOI, T. (2008). I Am Not a Woman Writer. *About Women, Literature and Feminist Theory Today. Feminist Theory*, 9 (3), 259-271. <https://doi.org/10.1177/1464700108095850>
- MONTERROSO, A. (1999). *Movimiento perpetuo*. Alfaguara.
- MOSCONA, M. (1992, 5 de enero). Una literatura de intemperie, Entrevista con Margo Glantz. *Jornada Semanal*, 33-36.
- PAZ, O. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz. Las trampas de la Fe*. FCE.
- POTOK, M. (2009). El texto femenino: el discurso literario como expresión de la diferencia. *Itinerarios*, 10, 205-219.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Editorial Crítica.
- RADOVIC, K. (2020). *El cuerpo como memoria en las obras Las genealogías y Yo también me acuerdo de Margo Glantz*. Tesis doctoral, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- RIVAS, V. G. (s.f.) Biografía de Margo Glantz. *Cervantes Virtual*. [https://www.cervantesvirtual.com/portales/margo\\_glantz/autora\\_apunte/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/margo_glantz/autora_apunte/)
- RIVERA, N. (2014). Yo también me acuerdo de Margo Glantz, *Latin American Literature Today*.
- SEVILLA, M. E. (2022, 17 de noviembre). Hoy es indispensable desbiologizar la escritura: Margo Glantz. *Gaceta UNAM*.

- SULTANA, S. (s.f.). The Female Figure in Neolithic Malta. *The Phoenicians' Route*, <https://fenici.net/wp-content/uploads/2022/04/Sharon-The-female-figure-in-Neolithic-Malta.pdf>
- VAN HECKE, A. (2013). Traveling between languages and literatures: A spatial analysis of *The Family Tree* by Margo Glantz. En M. Boyden, H. Krabbendam, L. Vandenbussche (Eds.), *Tales of transit: Narrative migrant spaces in transatlantic perspective, 1850-1950* (pp. 149-161). Amsterdam University Press.

**Citación bibliográfica:** CASTILLEJA, Diana. «Puentes entre espacios y tiempos distantes: *Cartas de Cuba* (2021) de Ruth Behar». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 95-107, <https://doi.org/10.14198/AMESN.24779>

## Puentes entre espacios y tiempos distantes: *Cartas de Cuba* (2021) de Ruth Behar

### Bridges between Spaces and Times: *Cartas de Cuba* (2021) by Ruth Behar

DIANA CASTILLEJA

*Vrije Universiteit Brussel y*

*UCLouvain Saint-Louis - Bruxelles, Bélgica*

[diana.castilleja@vub.be](mailto:diana.castilleja@vub.be)

 <https://orcid.org/0000-0002-9679-2617>

Fecha de recepción: 10/03/2023

Fecha de evaluación: 17/05/2023

#### Resumen

A fin de analizar la reconstrucción de un pasado producto del recuerdo y la imaginación, proponemos una lectura de *Cartas de Cuba*, de Ruth Behar. Dirigida a un público juvenil e infantil, escrita originalmente en inglés (*Letters from Cuba*, 2019) y posteriormente traducida al español (2021), esta novela está inspirada en la abuela materna de Behar, Esther Levin, que sería la primera de siete hermanos en viajar de Polonia a Cuba para reunirse con su padre, Abraham Levin. El rol de Esther será crucial para que su madre y sus hermanos logren salir de Polonia y reunirse en Cuba. *Cartas de Cuba* está construida con base en 55 cartas escritas por Esther y en ella se reconstruye una memoria permeada por la ficción que completa espacios vacíos al tiempo en que abre otros. Primeramente, abordaremos la construcción de la novela con base en epístolas, que, más allá de su función pragmática-comunicativa (Barrenechea, 1990, p. 51), facilitan un doble juego en donde el lector se convierte tanto en testigo privilegiado como en voyeurista usurpador de espacios privados, ajenos. En segundo lugar, abordaremos la hibridez genérica presente en esta novela que contribuye a resaltar las ambivalencias propias al género, al explorar la tensión entre: presencia-ausencia, oralidad-escritura, privado-público, fidelidad-traición, realidad-ficción, acercamiento-alejamiento (Barrenechea, 1990, p. 56; Bouvet, 2006, p. 65). Por

© 2024 Diana Castilleja



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0):  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

último, dado que las epístolas proporcionan una cohesión entre «el espacio de las relaciones vividas y el horizonte de un lazo imaginario abierto en la distancia por lo escrito» (Bouvet, 2006, p. 25), argumentamos que en *Cartas de Cuba* el «espacio de las relaciones vividas» se configura a través de los vínculos con la patria de origen, así como a través de la afirmación de un sentido de pertenencia.

**Palabras clave:** cartas; Cuba; hibridez genérica; Ruth Behar; novela epistolar.

### Abstract

To examine the recreating process of a past resulting from the interplay of memory and imagination, we suggest a close reading of Ruth Behar's *Cartas de Cuba*. This novel, originally written in English (*Letters from Cuba*, 2019) and later translated into Spanish (2021), is aimed at a young audience. It is inspired by the author's maternal grandmother, Esther Levin, who was the first of seven siblings to travel from Poland to Cuba to join her father, Abraham Levin. Esther's role is crucial in enabling her mother and siblings to leave Poland to reunite with them in Cuba. *Cartas de Cuba* is based on 55 letters written by Esther, reconstructing a memory permeated with fiction that fills the empty spaces while opening new ones. First, we will address the structure of the novel based on letters, which, beyond their pragmatic-communicative function (Barrenechea, 1990, p. 51), enable a double game where the reader becomes both a privileged witness and a voyeuristic usurper of private, external spaces. Secondly, we will address the generic hybridity in *Cartas de Cuba*, which contributes to highlighting the inherent ambivalences of the epistolary genre, by exploring the tension between: presence and absence, orality and writing, private and public space, fidelity and betrayal, reality and fiction, and proximity and distance (Barrenechea, 1990, p. 56; Bouvet, 2006, p. 65). To conclude, given that letters provide cohesion between «the space of lived relationships and the horizon of an imaginary bond opened in the distance by writing» (Bouvet, 2006, p. 25), we argue that in *Cartas de Cuba*, the «space of lived relationships» is configured through the ties with the homeland, as well as through the affirmation of a sense of belonging.

**Keywords:** letters; Cuba; generic hybridity; Ruth Behar; epistolary novel.

### Sobre Ruth Behar

Nacida en La Habana, Cuba, el 12 de noviembre de 1946, Ruth Behar proviene de una familia en la que se reúnen dos ramas del judaísmo: la sefardí, por parte de su padre, hijo de inmigrantes turcos. Y la asquenazí, por parte de su madre, hija de inmigrantes rusos y polacos. Esta situación particular le permitió entrar en contacto con las diferencias entre ambas ramas, que se concretizaban principalmente en las costumbres y las prácticas tradicionales de cada una.

En entrevista, (Be'chol Lashon), Behar explica que cada uno de sus abuelos emigró a Cuba a inicios de los años veinte huyendo de distintas cosas: discriminación a causa de la pobreza, antisemitismo o la armada turca en el caso de su abuelo paterno. Aunque ambos abuelos paternos, Isaac Behar Mizrahi y Rebeca Maya

Shalom provenían de Silivri (Turquía), se conocerán en Cuba, donde el primero, ejercerá de vendedor ambulante y la segunda, se dedicará a cuidar de la familia y de sus cuatro hijos. Respecto de sus abuelos maternos, Máximo Glinisky (1902-1987) será dueño de una tienda de encajes en Cuba y su abuela materna, Esther Levin, Baba, como la llama cariñosamente, sería la primera de siete hermanos en viajar a Cuba para reunirse con su padre, Abraham Levin. El rol de Esther será crucial para que su madre y sus hermanos logren salir de Polonia y reunirse en Cuba, ella será el motor principal<sup>1</sup> de la historia entretejida en *Cartas de Cuba* (Behar, 2021, p. 301). En los años sesenta, el triunfo de la Revolución cubana, la instauración del comunismo y la expropiación del negocio familiar de su abuelo paterno, obligan a la familia de Behar a emprender de nuevo la ruta del exilio. Viajarán a Israel, donde permanecerán un año, para posteriormente instalarse en Estados Unidos, país al que Ruth Behar llegará a la edad de cinco años. A los veintiséis años, Behar obtendrá su doctorado en antropología por la Universidad de Princeton. Actualmente es profesora de antropología en la Universidad de Michigan<sup>2</sup>.

### De novelas epistolares y *Cartas de Cuba*

Más allá de su función pragmática-comunicativa (Barrenechea, 1990, p. 51), las cartas facilitan un doble juego en donde el lector se convierte tanto en testigo privilegiado como en voyeurista usurpador de espacios privados, ajenos. De ahí que resulte particularmente interesante que los estudios sobre literatura epistolar incluyan constantemente un apartado sobre aquéllas derivadas de la ficción. Esta práctica dista de ser contemporánea, ejemplos de ello son la escritura de cartas imaginarias en Atenas durante el siglo IV a.C. como parte de la formación retórica (Guillén 1991, p. 76) y los diálogos ficticios con personajes reales ya fallecidos o con figuras mitológicas habituales durante el Renacimiento (Spang, 2000, p. 640). En su estudio sobre literatura y epistolaridad, Claudio Guillén destacaba la ficcionalidad como signo de la literariedad de las cartas y subrayaba que el uso del lenguaje y la escritura tenían como consecuencias producir epístolas de carácter relativamente ficticio (1991, p. 75). Carácter que no deja de atraer a la crítica, puesto que, como subraya Ciplijauskaitė, la escritura en primera persona (diarios, memorias, cartas reales o ficcionales), ha sido objeto de atención dada la visión doble, «el hombre/mujer interior por una parte, la sociedad y la circunstancia histórica que le influyen, por otra» (1998, p. 63). Como prueba del interés que suscita este tipo de escritura

1. La importancia de la presencia de su abuela Esther se aprecia también en *An Island called home. Returning to Jewish Cuba* (Behar, 2007).

2. Su trabajo como antropóloga y escritora ha sido coronado por diversos premios, entre los que destacan las becas MacArthur «Genius» y John Simon Guggenheim y el Premio Pura Belpré. Sugerimos consultar la página personal de Behar (<https://www.ruthbehar.com/bio/>) así como la página de la Universidad de Michigan (<https://lsa.umich.edu/idpah/people/faculty/rbehar.html>).

en primera persona, baste mencionar que incluso cuando se trata de correspondencia “real-verdadera” que es reunida para publicación, muchas de las cartas sufren modificaciones previas a la versión final, dichos cambios pueden tomar la forma de simples correcciones de lengua o de estilo, adiciones o eliminaciones y pueden ser hechas por el autor mismo, los editores y/o los herederos, a fin de preservar una imagen y mantener la intimidad (Pagès, 1978, p. 110). En este sentido, podríamos considerar que estas “intervenciones” aportan un halo de ficcionalidad.

Al referirse a la novela epistolar, Spang clasifica tres tipos de comunicación: Primeramente, distingue la comunicación epistolar polilógica, que implicaría la presencia de dos o más emisores-receptores. En segundo lugar, sitúa la comunicación epistolar monológica, que contiene las cartas de un solo emisor, y en las que en ocasiones se deducen las “reacciones” del destinatario/receptor. Por último, distingue, la comunicación epistolar mixta, en la que, además del o los emisores y receptores, interviene otra voz extraepistolar, como sería por ejemplo la de un narrador (Spang, 2000, p. 643-644). En el caso de *Cartas de Cuba*, se trata de una novela de comunicación monológica, construida con base en 55 cartas escritas por Esther: la primera a su padre, Avrum, y las cartas restantes a su hermana, Malka. La novela, dirigida a un público juvenil e infantil, fue escrita originalmente en inglés y posteriormente fue traducida al español<sup>3</sup>. Merecedora de varios premios y reconocimientos, está inspirada en la historia de la abuela materna de Behar, Esther Levin, quien «ayudó a su padre —mi bisabuelo— a traer a la familia a Cuba desde Polonia en los albores del Holocausto» (Behar, 2021, p. 295). El paratexto editorial que acompaña la edición da cuenta del origen de la historia y en él Behar comparte que su abuela materna Esther, Baba,

[...] conservaba colgada en la pared una fotografía en blanco y negro de una anciana con la mirada perdida. Un día le pregunté de quién se trataba.

—Era mi abuela —me dijo Baba—. Se negó a venir a Cuba con la familia. Era una persona muy religiosa y temía tener que abandonar sus tradiciones en Cuba. En lugar de eso pereció en el Holocausto. (Behar, 2021, p. 280)

3. Aunque la bibliografía crítica dedicada a la obra de Behar es numerosa, se enfoca principalmente a sus otras obras, tanto literarias como antropológicas. Hasta el momento, no se encontraron artículos críticos en torno a *Cartas de Cuba/Letters from Cuba*. No obstante, esta novela cuenta con numerosas reseñas en inglés, entre las que destacan: Bush, E. (2020). «Letters from Cuba». *The Bulletin of the Center for Children's Books*, 73(11), 464-465 doi: 10.1353/bcc.2020.0524; Cohen, S. (2020). «Letters from Cuba». *Booklist*, 116(21), 64; Elvekrog, J. (2020). «Letters from Cuba». *Catholic Library World*, 91(2), 146-147; Flax, S. (2020). «Letters from Cuba». *Horn Book Magazine*, 96(5), 81-82; «Letters from Cuba». (2020). *Kirkus Reviews*, 88(12); Unruh, K. (2020). Schneider, E. (2020). «Letters from Cuba». *Jewish Book Council*; «Letters from Cuba». *School Library Journal*, 66(8), 70.

La fotografía de la tatarabuela de Behar establece un vínculo con el pasado familiar y al tiempo en que mantiene vivos los lazos con la patria de origen, pone en relieve la historia de migración forzada por la persecución de los judíos. Cabe señalar que, ya desde las primeras publicaciones de Behar sobre sus investigaciones etnográficas y antropológicas, destaca la presencia de elementos estrechamente relacionados con la vida de la autora, en los que se también se percibe «a self-reflexive *shadow biography*» (Willard-Traub, 2007, p. 196). Esta propia dimensión personal será referida en *Cartas de Cuba*, cuando se evoquen instantes que, aunque habían encontrado albergue en la memoria, surgen inesperadamente, como «surrogate memories» (Fenton, 2021, p. 125) que posteriormente se traducen en palabras: «Baba no me contó nada más, pero yo nunca olvidaré aquel momento. Este libro nació entonces, aunque no me senté a escribirlo hasta muchos años más tarde» (Behar, 2021, p. 280). Pese a los elementos autobiográficos, ante todo se trata de un texto ficcional en donde prima la libertad de Behar para intercalar las historias sean éstas familiares, personales, propias o ajenas. Y es que cuando hablamos de textos en torno al exilio, los límites de una escritura que linda con lo testimonial se ven permeados por el recuerdo, por la nostalgia, por el dolor. Guillén resaltaba que una particularidad de las epístolas es la de crear una ilusión de verdad, es decir, la ilusión de la no-ficcionalidad (Guillén, 1991, p. 76), y aunque el prisma del tiempo borra, inserta, agranda o disminuye ciertas imágenes, no por ello pierden su validez como narrativas veraces en la representación de la experiencia migratoria. A través de la escritura epistolar, se reconstruye una memoria permeada por la ficción que completa los espacios vacíos y, al hacerlo, erige rutas hacia un pasado en donde convergen espacios y temporalidades distintas. En todas las cartas de la novela se mantiene el marco de enunciación propio a las misivas, lo que garantiza el establecimiento de un «contrato epistolar» en el que se legitima la relación del intercambio (Violi, 1987, p. 90). La carta con la que inicia la novela será la única dirigida a su padre y también será la única que será enviada a su destinatario: «Govorovo, 2 de diciembre de 1937. Queridísimo papi» (Behar, 2021, p. 13). Escrita desde Govorovo, Polonia, evidencia la concisión, propia a la forma epistolar. En ella, Esther resume a su padre la angustiante situación que viven ella, su madre y sus hermanos: «Todo se nos hace cada vez más difícil aquí en Polonia, especialmente a mí, a Moshe y a los mellizos, puesto que todos tenemos tu pelo y tus ojos oscuros. [...] Los polacos siempre notan que somos judíos. [...] los he visto saludar a mamá y a Malka, como si ellas tuvieran más valor solo por como lucen» (Behar, 2021, p. 14). En ella también alude a las condiciones que orillaron a su padre a emigrar a Cuba tres años antes en busca de un futuro mejor. Y expresa su determinación por mostrar que, a pesar de tener solamente once años, ella es la más adecuada para hacer el viaje a Cuba y ayudar a su padre a trabajar para reagrupar a toda la familia. Las 54 cartas restantes serán dirigidas a su hermana, Malka, que ha permanecido en Polonia. La decisión de Esther por comenzar a escribir cartas

mientras estén separadas está motivada también por el deseo de paliar el dolor que provoca la distancia: «de modo que las horas, las semanas y los meses en que estemos lejos no duelan tanto» (Behar, 2021, p. 18).

Uno de los elementos del marco de enunciación lo constituye la localización espacio-temporal, cuya referencia reenvía al lugar y tiempo de la enunciación (Violi, 1987, p. 92). En las cartas 2 a 6, Esther relatará su viaje de Govorovo a Cuba. Las dos primeras son escritas «A bordo del barco a Cuba» y están fechadas el 22 y el 26 de enero de 1938. La cuarta, está escrita desde su lugar de escala en Mérida (México), el 1.º de febrero 1938. La inclusión de fechas permite así seguir la cadencia del viaje, que abarca un período de once días. El ritmo se acelera de la quinta a la octava carta que, a pesar de ser fechadas el mismo día, 4 de febrero de 1938, se sitúan en distintos lugares: Puerto de La Habana, primera escala en Cuba; Triscornia, centro de detención de los migrantes; tren de La Habana a Matanzas, ya por fin en compañía de su padre; tren de Matanzas a Agramonte, rumbo al lugar donde vivirán. A partir de la carta 9 a la 46 el lugar de enunciación será Agramonte, y están fechadas del 6 de febrero al 17 de diciembre de 1938; en ellas, Esther relata su vida y las experiencias vividas durante once meses. Las últimas cartas, de la 47 a la 55, están fechadas entre el 8 de enero y el 5 de febrero de 1939 y se escriben desde La Habana, nuevo lugar de residencia de Esther y su padre.

El soporte físico en el que Esther escribe las cartas a Malka es un viejo cuaderno de contabilidad de su padre. Por una parte, esto imposibilita que algún día sean enviadas, pero por otra, al estar encuadradas, también se garantiza su permanencia.

Violi remarca que siempre se escribe «buscando una presencia: para hacerse presente al otro [...] pero por encima de todo, para que el otro se nos haga presente a nosotros mismos» (1987, p. 97). Así, cada frase de apertura en las cartas irá mostrando esta necesidad de Esther por “recuperar” –aunque solo sea metafóricamente– a su hermana, amiga y confidente. La intensidad irá *in crescendo*, y los primeros encabezados que siguen la fórmula convencional: «Querida Malka» (Behar, 2021, p. 17), contrastan con encabezados en que se reafirma la necesidad de la búsqueda de la presencia del otro a través de la combinación de elementos: «Mi queridísima hermana Malka» (Behar, 2021, p. 23), es decir, al posesivo se suma un superlativo para posteriormente indicar (y reafirmar) la relación filial seguida por el nombre. O bien por la bimetración «Mi querida y dulce Malka» (Behar, 2021, p. 34). Como si en cada mención, Esther pudiera interpelar a Malka, y al hacerlo fuera capaz de confiarle las dudas y los miedos que encuentra en el largo periplo migratorio y de aprendizaje en el que se ha embarcado. No obstante lo anterior, en las cartas de Esther hay otros dos destinatarios implícitos. Y el segundo destinatario no es otro, sino la propia Esther, quien también las escribe como terapia, tal y como expresa en sus reflexiones metaliterarias: «comencé a escribirte, con la esperanza de que al verter las palabras sobre el papel desaparecieran mis preocupaciones» (Behar, 2021,

p. 34-35); «Sentí que te hablaba a través de la distancia a la vez que fijaba los nuevos recuerdos. Era como recolectar conchas en la playa para que el mar no se las llevara» (Behar, 2021, p. 269-270). Y es que, al ser producto de la ausencia, el lenguaje epistolar se preocupa por la inmediatez (Altman, 1982, p. 135), de ahí que, en las epístolas, las palabras reflejen la necesidad de acortar las distancias temporales y espaciales originando incluso que el aquí y el ahora de la carta se resignifiquen. ¿Cómo paliar el dolor de estarse despidiendo constantemente? Quizá con la esperanza de que las despedidas se vuelvan, un día, recuento. Al recibir las breves líneas que Malka ha escrito al final de la carta de su madre, el padre de Esther le dice: «Aférrate a esta carta Esther [...], así tendrás a tu hermana cerca» (Behar, 2021, p. 189).

Las palabras finales, hacen patente la limitada extensión de una carta. No obstante, las despedidas no solo cierran las misivas, sino que en ocasiones funcionan como termómetro y marcan el ritmo con el que se expresa la intensidad de los sentimientos. Mientras que las primeras cartas fechadas en mayo de 1938 insisten en mantener el recuerdo y la presencia del vínculo fraterno «Con todo el cariño que una hermana puede darle a otra» (Behar, 2021, p. 159), a medida que transcurre el tiempo, las sucintas frases de despedida irán reflejando el estado anímico de Esther que se ve amplificado por la espera. Así, la carta del 8 de enero de 1939 cerrará con un «Ansiosamente a la espera de verte» (Behar, 2021, p. 249) y dos semanas más tarde se volverá un grito de auxilio: «De tu desesperada hermana, Esther» (Behar, 2021, p. 256).

### De la hibridez genérica en *Cartas de Cuba*

La crítica coincide en resaltar la imprecisa frontera entre las epístolas y otros géneros discursivos, así, mientras que por una parte en esta ambigüedad se remarca su carácter de «umbral» (Violi, 1987, p. 87), también permite que la carta se convierta en un género literario con «potencialidades expresivas propias» (Spang, 2000, p. 639). Ya en su estudio sobre las prácticas discursivas en la Francia del siglo XIX, Pagès remarcaba que el diario y la carta, compartían una misma forma de escritura (1978, p. 108). Esta propuesta encuentra eco en otros teóricos que, además, la relacionan con otros géneros que tienen «sabor de revelación íntima» (Henríquez Ureña, 2021, p. 17). Dado que es un medio apto para la transmisión de sentimientos, la novela epistolar se ha considerado como un subgénero limítrofe con la escritura autobiográfica entre las que se incluyen las memorias, el diario (Spang, 2000, p. 641), la biografía y la confesión, (Pulido, 2001, p. 436). Surgida por las historias contadas por la abuela de Behar, destaca también el enfoque transgeneracional en donde los recuerdos y las memorias se mezclan a la imaginación que completa los espacios vacíos. A través de Esther, Behar establece una conexión con el propio lugar de origen, y ello será crucial en la recuperación y transmisión de un patrimonio personal que se inserta en una memoria colectiva.

A pesar de estar estructurada con base en misivas, podemos considerar que *Cartas de Cuba* es un texto híbrido, mezcla de epístola, ficción, diario, crónica y literatura de migración. Y esta hibridez contribuye a resaltar la tensión entre los binomios presentes en la escritura epistolar: presencia-ausencia, oralidad-escritura, espacio privado-público, fidelidad-traición, realidad-ficción, acercamiento-alejamiento (Barrenechea, 1990, p. 56; Bouvet, 2006, p. 65).

Si consideramos que la carta también es considerada como «un monólogo que aspira a ser diálogo» (Henríquez Ureña, 2021, p. 18), no extraña que en *Cartas de Cuba* prime la libertad intrínseca propia al discurso oral, en donde el discurso escrito, no se opone al primero, sino que lo suplementa «en el tránsito crucial del habla a la carta» (Guillén, 1990, p. 73). A su modo, Esther (re)crea para Malka instantes significativos que le permitan rescatar los momentos que desearía haber compartido y que las circunstancias impiden: «Estas letras que guardo para ti, querida Malka, son lo mejor que puedo hacer por el momento» (Behar, 2021, p. 184). Ese dejarse ir en un ambiente de confesión en el que lo mismo se fija el instante del descubrimiento, que el del asombro o el del temor permitirá que la escritura de las cartas sea al mismo tiempo terapia, catarsis, ancla. Y es que la escritura de las cartas es la única forma en que Esther construye y se construye en su presente: «escribiéndolas he descubierto el consuelo que produce mantener una crónica de mi vida de modo que no parezca que los días se los lleva el viento y se pierdan para siempre» (Behar, 2021, p. 184). Monsiváis señalaba que uno de los propósitos de la epístola es la crónica: «Cronicar es infundirle a la otra persona las imágenes, las frases, las vicisitudes del viaje. [...] el corresponsal se esmera: es un servicio noticioso, un traductor de climas espirituales [...], un poeta instantáneo» (Monsiváis, 2020, p. 54v.). Baste mencionar como ejemplo la primera carta de Esther que cierra con la narración de su travesía en el barco con destino a Cuba. En sus palabras se mezcla la carga sensorial con la aguda conciencia del dolor por dejar a la familia, así al referir al miedo que le producen los ruidos generados por las olas cuando el viento sopla fuerte dirá: «las olas golpeando el casco parecen el rugido de un león. Es entonces cuando mis temores por esta travesía son más difíciles de apartar. Estoy cruzando el océano, pero se siente como si el océano me cruzara a mí» (Behar, 2021, p. 22). La impresión de estar ante una crónica se fundamenta también por el soporte en el cual están escritas al que hemos referido anteriormente, ya que, al estar encuadradas, se mantiene el orden en que fueron escritas y la narración se presenta de forma lineal. Además, al tratarse de una comunicación monológica, no se produce la discontinuidad, dado que no hay lapsos temporales ni fragmentaciones como ocurre entre las misivas enviadas y recibidas de la comunicación polilógica. Más aún, están escritas para ser leídas de un solo golpe, como indica Esther: «lo llenaré con cartas desde Cuba que guardaré para ti. [...] cuando finalmente estemos juntas de nuevo, las leeremos y será como si hubieras estado conmigo todo el tiempo» (Behar, 2021, p. 18). A través de la escritura, Esther

pretende solventar las distancias temporales y espaciales, con el fin de que cuando Malka y ella las lean, puedan revivir los momentos que quedaron atrapados entre líneas. Así, mezcla de crónica y diario, en las cartas se desprende también el tono testimonial, cuya unidad narrativa gira en torno a una experiencia vital significativa, referida en primera persona por el protagonista o testigo de los hechos que se relatan (Beverly, 2004, p. 30-31). Al ser interceptados y sufrir la intimidación por parte del Sr. Eduardo, dueño de un ingenio azucarero, regresarán de golpe todos los miedos que Esther creía haber dejado en Polonia. «¡Fuera judíos! – gritó el hombre. Supe enseguida lo que significaba esta palabra en español» (Behar, 2021, p. 70).

El viaje hacia Cuba y la estancia en la isla darán a Esther otra perspectiva sobre la migración. Desde que inicia su viaje rumbo a América, Esther se dará cuenta de que a pesar de que todos son migrantes, los motivos y las condiciones hacen que cada migración sea distinta. Y no solamente se trata de los privilegios de viajar en primera o tercera clase, sino de los objetivos y esperanzas que cada uno lleva cargando también como equipaje. Mientras que para algunos ancianos el viaje es sinónimo de mortificación so pena de volverse carga para sus familiares, para otros, es el temor al rechazo, como el que sienten las novias judías que viajan apiladas con Esther y que esperan llegar a México en donde conocerán a sus futuros maridos. Ya en Cuba, entrará en contacto con otros inmigrantes más, entre los que habrá judíos, asentados en la isla y con los que su padre mantiene relaciones comerciales, como Zvi Mandelbaum, dueño de una tienda de calzado y Rifka Rubenstein, también polaca y dueña de una tienda de telas. Españoles republicanos como la Sra. Graciela y su esposo el doctor Pablo. Afrocubanos como Ma Felipa, su hijo Mario José y su nieta Manuela. Y cantoneses como Juan Chang, dueño de una tienda de abarrotes y su sobrino Francisco Chang. En *Cartas de Cuba* se distinguen también algunas características propias a la literatura de migración (Reyes, 2019, p. 147), como lo es la trama argumental en cuyas coordenadas espacio-temporales sobresalen los barrios migrantes, como la «calle Muralla» en donde «todas [las] tiendas son de inmigrantes judíos» (Behar, 2021, p. 43), la descripción de las vejaciones y sufrimientos, el conflicto cultural, la asimilación o resistencia y la hibridez identitaria del estar entre dos mundos (Reyes, 2019, p. 148). En este tránsito coexisten los tiempos todos: el pasado –vinculado al lugar de origen–, el presente –a la vida en Cuba– y el futuro –a la esperanza de poder reunir a su familia–.

### De los vínculos y la pertenencia en *Cartas de Cuba*

De acuerdo con Bouvet, las epístolas proporcionan una cohesión entre «el espacio de las relaciones vividas y el horizonte de un lazo imaginario abierto en la distancia por lo escrito» (2006, p. 25). En *Cartas de Cuba*, este espacio «de las relaciones vividas» se configura a través de los vínculos con el lugar de origen, así como con la búsqueda de un sentido de pertenencia, como mostraremos a continuación.

Aunque una de las primeras acciones para mantener y reforzar los vínculos con el lugar de origen será la preservación de las propias tradiciones, el acto de migrar «calls for a dwelling in language, in histories, in identities that are constantly subject to mutation» (Chambers en Ahmed, 1999, p. 333). Desde su llegada a Cuba, Esther adquirirá conciencia de la necesidad de hacer concesiones para adaptarse al nuevo entorno, y el calor de la isla se impondrá a sus reticencias, como lo ejemplifica el hecho de tener que quitarse las medias de lana que la han acompañado durante su viaje pero que ahora le provocan más malestar que alivio: «sentí vergüenza al pensar que papá y Zvi Maldelbaum me verían las piernas desnudas y los pies» (Behar, 2021, 2021, p. 44). Al verse en un espejo de cuerpo entero, Esther remarcará su propia transformación ocurrida apenas a lo largo de once días: «vi a una chica diferente a la que había abordado el barco en Rotterdam. Estaba en Cuba y mis piernas y mis pies necesitaban respirar» (Behar, 2021, 2021, p. 44). Si la migración implica el cruce de fronteras, resulta fácil comprender que en ocasiones también ello implica la ruptura de barreras de pensamiento (Chambers en Ahmed, 1999, p. 332).

Por otro lado, mientras que por una parte Esther ve que su padre sigue observando los rezos del judaísmo y el descanso en el *Shabbat*, se dará cuenta de que, al igual que le ocurriera con las medias, también hay una serie de prácticas que su padre ha tenido que transgredir, como lo constituye el hecho de dedicarse a la venta ambulante de estatuillas del Niño Jesús, la virgen María y otros santos. Y aunque Avrum pedirá a Esther que no lo juzgue duramente, este secreto representa una carga para Esther que será aliviada mediante la escritura de sus cartas: «Querida Malka, te pido que jamás le cuentes a mamá sobre los ídolos que papá ha vendido en Cuba. Temo que reaccione con furia y no se apiade de papá» (Behar, 2021, p. 55).

Otra forma de mantener los vínculos es a través de la memoria, que en este ejemplo se reviste de la advertencia que expresará Avrum en repetidas ocasiones: «Recuerda que eres judía», «no te olvides que eres una muchachita judía» (Behar, 2021, p. 125). Este constante recordatorio influirá en las acciones de Esther, quien considerará mejor ocultarle a su padre algunas vivencias, como cuando lloró al ritmo de los tambores durante el festejo de Yemayá:

Nunca podría olvidar que soy judía, pero el sonido de los tambores en casa de Ma Felipa era ahora parte de mi vida y estaba segura de que sería algo que siempre llevaría conmigo. Algún día tú también escucharás los tambores cuando vengas a Cuba, y te cambiarán para siempre, mi querida hermana (Behar, 2021, p. 131).

El tono cálido de las últimas frases con que cierra la carta, confirma que mientras mayor sea la distancia temporal y espacial entre el emisor y su destinatario, el primero se empeñará en hacer patente la presencia de su lector, en un intento porque el diálogo epistolar se aproxime a una conversación que algún día pueda tener lugar en un aquí y un ahora compartidos.

A falta de objetos que recuerden el hogar y el lugar de origen, la comida fungirá como puente de unión entre Cuba y Govorovo. Tal y como las donaciones de matzá que se reparten en la sinagoga y son enviadas por los judíos americanos, o el té de cereza agria de Polonia, regalo de Juan Chang. Ambas muestras de empatía reflejan que los otros comprendían «lo que se siente al estar lejos de todo lo conocido» (Behar, 2021, p. 123). Ahmed remarca que, a pesar de las diferencias culturales, religiosas o personales, compartir la experiencia de la migración puede crear un vínculo común entre migrantes que deriva en la formación de comunidades, debido a que, más que compartir un pasado, se comparte la experiencia de la pérdida (Ahmed, 1999, p. 330). Aunque inicialmente Esther se percibía a sí misma –y a su padre– como extranjeros, el contacto con otros inmigrantes (judíos, españoles, afro cubanos y cantoneses) le permitirá comprender que cada uno de ellos porta una historia personal de migración y exilio. Gracias a la venta de estatuillas, Esther entrará en contacto con Ma Felipa, quien le hará descubrir ritos y tradiciones de la religión yoruba. Por su nieta Manuela, conocerá la ceiba, el árbol que llora y que «contenía el sufrimiento de todos los esclavos que habían acudido a él por auxilio, y a veces en las noches, cuando el sufrimiento resultaba demasiado, las lágrimas rodaban por la corteza» (Behar, 2021, p. 91). Y aprenderá también del dolor que calla Ma Felipa de cuando todavía era esclava. Será también partícipe del permanente dolor de la Sra. Graciela y su esposo, el doctor Pablo a causa de la muerte de su joven hija Emilia. A éstas se añadirá la de Juan Chang que al quedar viudo y solo, envió por su sobrino, Francisco Chang. Cada una de estas historias le proporcionará la sensación de que a pesar de lo diverso que los separa, todos son capaces de reconocerse en sus pérdidas: «Significantly, the desire to make connections leads to the discovery of a new community: ‘Our community of strangers’» (Seaman in Ahmed, 1999, p. 336). Para Esther, el reconocimiento y la pertenencia a esta comunidad jugará un rol decisivo en la (re)construcción identitaria en su nuevo y desconocido entorno. Aún y cuando los personajes arriba mencionados se conocían entre sí desde antes de la llegada de Esther, los verdaderos nexos se establecerán a través de ella. Por primera vez estarán reunidos cuando Esther los invite a celebrar el Séder de Pésoj, luego de convencer a su padre de que no hace falta tener todo lo necesario para celebrar un verdadero séder, sino que basta con integrar lo que se tiene a su alcance. Éste será un momento en donde la palabra “convivencia” desplegará todo su potencial. En ausencia de experiencias comunes compartidas, este acto colectivo servirá para crear otros puntos de identificación entre ellos, así, cuando Avrum explique: «Esta noche recordamos el sufrimiento de los hebreos cuando éramos esclavos en Egipto» (Behar, 2021, p. 140), Ma Felipa será la primera en reconocer este sufrimiento y compartir por primera vez con los demás que ella también fue esclava.

Recordemos que la voz narrativa es la de una niña de casi 12 años que expresa de forma vívida no solo el paso del tiempo sino la forma en que éste se va construyendo.

Para Esther, la creación de vínculos en Cuba pasará también por la adquisición del lenguaje. Gracias al regalo de la Sra. Graciela, podrá leer los *Versos sencillos* de José Martí y aunado a su aprendizaje del español, vendrá la conquista de un lenguaje con el que podrá transmitir no solo las experiencias, sino la emoción y el sentimiento que las acompañan. Aprenderá, por ejemplo, que una misma palabra puede ser al mismo tiempo seña de identidad o insulto... todo depende de quién la enuncie: «[Papá] me explicó que en Cuba llamaban a los judíos por ese nombre, ‘polacos’, lo cual es gracioso porque en Polonia nos llaman judíos y no consideran que seamos realmente polacos» (Behar, 2021, p. 42). Judíos en Polonia y “polacos” en Cuba... Ya desde las primeras cartas se esboza una de las diversas reflexiones que plantea esta novela, como lo es el constante racismo que acompaña a las migraciones todas y Esther pronto se dará cuenta de «lo difícil que es atravesar fronteras» (Behar, 2021, p. 38). Aunque en Cuba Esther tendrá otra vivencia más positiva: «Los cubanos no me miraban con odio. Se sentía muy extraño darme cuenta de que ya no estaba en Polonia, donde la palabra ‘judío’ colgaba de los labios de los extraños como una maldición» (Behar, 2021, p. 47), la conciencia del peligro que acecha la harán reflexionar en lo breves que pueden ser las distancias aún y cuando haya un océano de por medio, como cuando la Sra. Graciela presenta como polacos a Avrum y Esther a su hermano, el Sr. Eduardo, dueño de un ingenio cerca de Agramonte, quien no dudará en hacerles daño por el simple hecho de ser judíos: «-No son polacos –dijo él con desdén–, son judíos. Para él, no éramos nada más que judíos» (Behar, 2021, p. 74). Este odio hacia los judíos reavivará las experiencias vividas por Esther y le devolverá el desasosiego y la ansiedad por su familia: «Los cubanos han sido tan amistosos conmigo que casi olvido que alguna gente odia a los judíos. Me preocupa que si este odio ha cruzado el océano hasta Cuba las cosas estén mucho peor en Polonia» (Behar, 2021, p. 72).

Si para el receptor de la carta, «la escritura epistolar es presencia en ausencia», (Bouvet, 2006, p. 67) en Behar esto adquiere un doble peso porque no solo es la presencia en ausencia sino el constante recordatorio de una ausencia. Semejante a la fotografía de su tatarabuela referida al inicio, *Cartas de Cuba* es también una forma de mantener vivo el recuerdo de su abuela Esther. Carta a carta, colma el vacío y atrapa trozos de un presente que espera ser compartido. Cada página, cada hoja irá robusteciendo las ramas de un árbol no solo genealógico sino filial. Las rutas de la escritura emprendidas por Esther construyen una conexión desde el presente hacia un futuro que se desea compartido. Luego de que Malka se recupere tras su llegada, ambas comenzarán a leer las cartas en voz alta, y esta lectura traerá de golpe ecos, voces, silencios, presencias y ausencias que Behar hilvana en una narrativa íntima y personal que nos recuerda que los lazos se volvieron redes, y que esas redes fueron trazando rutas.

¿Cómo se puede escribir sin traicionar el pasado? *Cartas de Cuba* abre distintos caminos para recorrer y recuperar esas sendas pobladas de fragmentos de memorias,

de imágenes, que regresan –a veces dolorosamente– trayendo ecos que se creían perdidos... y nos muestran cómo aminorar el dolor que producen los recuerdos que sangran cuando se hurga en la memoria. Resta a Malka y al lector encontrarles un lugar en el vasto lienzo de la memoria y el recuerdo.

### Referencias bibliográficas

- AHMED, S. (1999). Home and away. Narratives of migration and estrangement. *International Journal of Cultural Studies*, 2 (3), 329-347. <https://doi.org/10.1177/136787799900200303>
- ALTMAN GURKIN, J. (1982). *Epistolarity. Approaches to a form*. Ohio State University Press.
- BARRENECHEA, A. M. (1990). La epístola y su naturaleza genérica. *Dispositio*, 15 (39), 51-65.
- BE'CHOL LASHON. (octubre 21, 2020). Author Ruth Behar on Jewish Life in Cuba. <https://globaljews.org/jewishand/author-ruth-behar-on-jewish-life-in-cuba/>
- BEHAR, R. (2021). *Cartas de Cuba*. Vintage español.
- BEVERLY, J. (2004). *Testimonio: on the politics of truth*. University of Minnesota Press.
- BOUVET, N. (2006). *La escritura epistolar*. Eudeba.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B. (1998). La construcción del yo y la historia en los epistolarios. *Monteagudo*, 3, 61-72.
- FENTON STITT, J. (2021). *Dream of archives unfolded. Absence and Caribbean Life Writing*. Rutgers University Press. <https://doi.org/10.36019/9781978806580>
- GUILLÉN, C. (1991). Al borde de la literariedad: Literatura y epistolaridad. *Tropelias*, 2, 71-92. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.199123456](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.199123456)
- HENRÍQUEZ UREÑA, C. (2021). *La carta como forma de expresión literaria femenina*. UNAM.
- MONSIVÁIS, C. (2020). *El género epistolar*. Titivillus.
- MORALES LADRÓN, M. (1996). La dialéctica entre la presencia y la ausencia ficcional del destinatario en el discurso epistolar. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Anuario X, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- PAGÈS, A. (1978). Stratégies textuelles : La lettre à la fin du XIXe siècle. *Littérature*, 31, 107-116. <https://doi.org/10.3406/litt.1978.1168>
- PULIDO TIRADO, G. (2001). La escritura epistolar en la actual encrucijada genérica. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 10, 435-448. <https://doi.org/10.5944/signa.vol10.2001.32336>
- REYES ZAGA, H. (2019). Cartografías literarias: anotaciones a propósito de la novela de migración mexicana. *Literatura mexicana*, 30 (1), 142-147. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.30.1.2019.1162>
- SPANG, K. (2000). La novela epistolar. Un intento de definición genérica. *Rilce*, 16 (30), 639-656. <https://doi.org/10.15581/008.16.26789>
- VIOLI, P. (1987). La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar. *Revista de Occidente*, 68, 87-99.
- WILLARD-TRAUB, M. K. (2007). Review of Scholarly Autobiography: An Alternative Intellectual Practice, by Alice Kaplan, Patricia Williams, Ruth Behar, Marianna DeMarco Torgovnick, Deirdre N. McCloskey, and Shirley Geok-lin Lim. *Feminist Studies* 33 (1), 188-206.

**Citación bibliográfica:** PERILLI, Carmen. «Viajes y genealogías: *Poste restante* (2001) de Cynthia Rimsky y *Tela de sevoya* (2012) de Myriam Moscona». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 108-121, <https://doi.org/10.14198/AMESN.24668>

## Viajes y genealogías: *Poste restante* (2001) de Cynthia Rimsky y *Tela de sevoya* (2012) de Myriam Moscona

## Journeys and Genealogies: *Poste restante* (2001) by Cynthia Rimsky and *Tela de sevoya* (2012) by Myriam Moscona

CARMEN PERILLI

*Instituto Interdisciplinario de Estudios latinoamericanos, Argentina*

[carmenperilli@gmail.com](mailto:carmenperilli@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-1705-4171>

Fecha de recepción: 23/02/2023

Fecha de evaluación: 23/04/2023

### Resumen

Los relatos *Tela de sevoya* de Myriam Moscona (México) y *Poste restante* de Cynthia Rimsky (Chile) trabajan la diáspora judía. Se interrogan, desde posiciones transnacionales, acerca de identidades polémicas. Sus viajes son regresos en nombre de otros, padres y abuelos. Nos encontramos con una narrativa errante preocupada por una restitución simbólica, atravesada por cuestiones éticas y políticas acerca de las alteridades. Trazan nuevas líneas entre el dentro y el fuera de los territorios, retornando sobre migraciones en una narrativa preocupada por la restitución. Me interesa la lectura de las memorias culturales de los migrantes y las distancias y rupturas entre territorios y lenguajes. La cuestión de las genealogías se aleja de concepciones esencialistas y el origen puede verse como una fuente de relatos. Los fragmentos forman un archivo lleno de agujeros donde imágenes y palabras son tan importantes como los silencios.

**Palabras claves:** viaje; genealogía; memorias; diáspora; narración.

© 2024 Carmen Perilli



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

**Abstract**

The stories *Tela de sevoya* by Myriam Moscona (Mexico) and *Poste restante* by Cynthia Rimsky (Chile) explore the Jewish diaspora. They inquire, from transnational perspectives, about contentious identities. Their journeys are returns on behalf of others, their parents and grandparents. We encounter a wandering narrative concerned with symbolic restitution, imbued with ethical and political issues regarding otherness. They draw new lines between the inside and outside of territories, revisiting migrations in a narrative focused on restitution. I am interested in reading the cultural memories of migrants and the distances and ruptures between territories and languages. The question of genealogies moves away from essentialist conceptions, and the origin can be seen as a source of stories. The fragments form an archive full of gaps, where images and words are as significant as the silences.

**Keywords:** travels; genealogy; memories; diaspora; narrations.

La escritura, que no es sobre el regreso, sino el regreso mismo, abre así la  
posibilidad de la habitación y, aún más de la cohabitación. Esa ardiente  
posibilidad. Esa verosímil pertenencia  
*Autobiografía del algodón*, (Cristina Rivera Garza 2020 p.61).

Las narraciones de viaje de escritoras latinoamericanas del siglo XXI arman mapas en el tiempo y el espacio, en busca de «huellas habitadas» por sus antepasados<sup>1</sup>. Las bitácoras de esas travesías suelen ser relatos familiares, musitados por los migrantes. Llaves— imágenes, palabras y, a veces, silencios— que nos acercan a un heteróclito archivo de fragmentos de un mundo sometido a los vaivenes de la historia. Los desplazamientos testimoniados por prácticas y tradiciones remiten a lugares y personajes de un mundo espectral que interpela desde el pasado. Las mujeres judías latinoamericanas se hacen cargo de la herencia, la lengua y la memoria en una escritura «hacia atrás» como la llama Gina Saraceni (2008) que persigue biografías extraviadas en el horror del siglo XX.

Las obras *Tela de sevoya* (México 2012) de Myriam Moscona y *Poste Restante* (Chile 2016) de Cynthia Rimsky pertenecen a un corpus que teje temblorosas genealogías desplazándose hacia tiempos y espacios extraños. Las páginas parten de rastros de los mayores y trazan líneas entre el adentro y el afuera. Estos movimientos implican confrontar una compleja y agobiante herencia. Estas «ficciones errantes» en palabras de Graciela Speranza (2012) reflexionan sobre identidades resquebrajadas,

---

1. José Revueltas habla de «huellas habitadas» en *El luto humano*: «abandona la vida y un sentimiento indefinible de resignación ansiosa impulsa a mirar todo con ojos detenidos y fervientes, y cobran, las cosas, su humanidad y un calor de pasos, de huellas habitadas. No está solo el mundo, sino que lo ocupa el hombre». (Revueltas, 2003, p. 182)

extraviadas en la distancia<sup>2</sup>. Una narrativa de la errancia, preocupada por la restitución, que resulta ajena al nomadismo turístico o mercantilizada, vinculada a la vasta diáspora judía, marcada por la memoria del holocausto.

Los orígenes no se conciben como un territorio fijo sino como mecanismo de producción e invención de cuentos. La interpelación a las genealogías lleva implícito el cuestionamiento— «se trata de reflexionar sobre la relación que los vivos tienen con los muertos» (Saraceni, 2008, p. 14). La búsqueda del pasado se convierte en un adentrarse en la tierra en la que se cava, (Didi Huberman, 2021, p. 17) recupera los hallazgos e inventaría la oscuridad del pretérito. En ese sentido apelamos a Michel Foucault, quien impugna la existencia de un espacio fundante.

La genealogía no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad por encima de la dispersión del olvido (...) La búsqueda de la procedencia no funda, al contrario: remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido, muestra la heterogeneidad de aquello que se percibía conforme a sí mismo (Foucault, 1979, p. 13).

Esta literatura situada se enuncia desde cuerpos<sup>3</sup> y palabras de mujer y marca un fuera de lugar. Los cuentos de desarraigos se dicen en un espacio liminar que se extiende entre el aquí y el allá, donde resuena la pregunta por la pertenencia. El mandato conduce desde México y Chile hacia lugares lejanos, en busca de fantasmas inasibles. La reconstrucción del pasado tiene una estrecha relación con los tiempos autoritarios y dictatoriales del continente latinoamericano. Las narradoras experimentan con figuras complejas trazadas por la historia y tejen diálogos entre mundos. La literatura de comienzos del siglo XXI pone en duda las «ficciones de archivo» (Roberto González Echeverría) para rescatar los fragmentos, y detenerse en «la letra de lo mínimo» (Tununa Mercado).

### La lengua y la cebolla: Myriam Moscona

*Tela de sevoya*<sup>4</sup> se arma en capas, como metafóricamente lo indica el título y lo repite el epígrafe en un refrán judezmo. Un collage de ensayos, ficciones, poesías y crónicas. La narración ensambla distintos trayectos: historia familiar —«Distancia de foco»; historias de vidas ajenas; sueños — «Molino de viento»; recorridos físicos

- 
2. «La distancia, que no necesariamente es distancia física, mueve a interiorizar lo propio y a matizarlo con lo ajeno, vuelve la identidad más oblicua, menos enfática, con una mirada extrañada que inspira la creación de mezclas, espacios discontinuos o sintéticos, lenguas impuras o depuradas, formas lábiles». (Speranza, 2012, p. 17)
  3. «En principio, sin embargo, no partir de un continente, una patria o una casa sino de la geografía más cercana: el cuerpo» señala Adrienne Rich (1999, p. 33) y más adelante, «necesito comprender cómo un lugar en el mapa es también un lugar en la historia» (1999, p. 33)
  4. Otras novelas de las escritoras mexicano-sefaradíes como Rosa Nissán y Vicky Nizri tienen puntos en común como la recuperación el mundo patriarcal. (Natanson, 2018)

– «Del diario del viaje»; la historia del pueblo búlgaro sefardí y la historia de la lengua – «Pisapapeles». Escrita en español incluye poemas, proverbios, fragmentos escritos en ladino, entre otros.

La trama remonta tiempos y cartografía espacios trata de imaginar un pasado colectivo, el del pueblo búlgaro sefardí, desde la devastada historia familiar. Se detiene, con deslumbramiento, en la lengua, el judezmo. Una lengua amasada hace más de 500 años al calor de la diáspora, llevada por los judíos en su huida de España. Una lengua que se conserva como infancia de la original y que se llenó de elementos nuevos en el camino de la diáspora. Esa lengua, que es y no una lengua otra del español mexicano de Moscona, implica una particular distancia entre tiempos. Toda inmigración supone un habérselas con las lenguas. La narradora se mueve entre el español mexicano y el ladino, pero reconoce la existencia de otra lengua suprimida, el búlgaro de los padres. Hay un proceso peculiar de reconocimiento del bilingüismo<sup>5</sup>, en la medida en que lo transforma en espacio de creación.

Las palabras indelebles del ladino llegan desde la infancia mexicana, extranjeras y entrañables en la boca de sus abuelas: «Avlar ansina es avlar kon la lingua de nuestras vavás i de muestras madres» (Moscona, 2012, p. 73). Al llegar a México sus ancestros se encontraron con una lengua espejo. «Ama aki lo avlan malo, malo... no saven dezir las kozas kon su muzika de orijín» (Moscona, 2012, p. 12). La autora se entrega a la búsqueda de la historia y el presente de esa lengua «de orijín».

La escritora mexicana, herida por las pérdidas, busca el pasado de los suyos en una lengua sin patria, eco del habla de escenas de la infancia. Una lengua que trae tiempos y espacios propios, habitada por sombras. Intenta reconstruir un rompecabezas, el de la cultura búlgara sefardí marcada por exilios, violencias, llena de giros ajenos, arrastra elementos de distintas culturas. Manejar esa lengua es una forma de «avlar en tiempo de atrás», usar una peculiar máquina del tiempo (Cassani, 2017). Esas lenguas maternas silenciadas pueden ser consideradas como capas superpuestas que, al acumularse una sobre otra, lejos de borrar, enfatizan las palabras que ocultan, ausencias donde se nombra los borramientos, se hacen presente los pasados<sup>6</sup>. Sin hablantes niños se convierten en una suerte de código secreto y actualizarlas

---

5. Dice Molloy «Ser bilingüe es hablar sabiendo que lo que se dice está siempre siendo dicho en otro lado, en muchos lados. Esta conciencia de la inherente rareza de toda comunicación, este saber que lo que se dice es desde siempre ajeno, que el hablar siempre implica insuficiencia y sobre todo doblez (siempre hay otra manera de decirlo) es característica de cualquier lenguaje, pero, en la ansiedad de establecer contacto, lo olvidamos (Molloy, 2016, p. 68).

6. «Más que una desaparición de lenguas maternas, se trata aquí de capas de habla que, al acumularse una sobre la otra, lejos de borrar a las precedentes, las enfatizan con su propia existencia. Hay algo debajo de la voz, algo ineluctable que, sin embargo, puede pasar desapercibido. Pero no para los que conocen el fuera. Sedimentándose entre sí, estos idiomas porosos van abriendo túneles secretos que, en su solidez, permiten el paso libre de inflexiones propias, deijos peculiares, modulaciones que nadie, que no sea un nosotros, repetirá jamás. ¿Cuántas lenguas se ocultan y cuántas dejan entrever sus ecos en las palabras que pronunciamos?» (Rivera Garza, 2020).

lengua permite comprender un mundo antiguo y entrañable. Mientras se recuerda el origen se conjura a los muertos y se enfrenta la pérdida. La muerte abre y cierra el libro donde la autora se siente perseguida por espectros familiares que la reclaman.

Para la poeta, pues, el ladino, lejos de ser únicamente un idioma, representa ese código que permite volver atrás en el tiempo y penetrar en una dimensión paralela y mítica, donde todavía viven sus seres queridos y las comunidades que en los siglos contribuyeron al florecimiento de la cultura sefardí (Cassani, 2017, p. 205).

Ayudada por una beca Moscona viaja a Bulgaria y a Turquía; a España y a Jerusalén, para encontrarse con los pasos de los suyos, reconocer los escombros, pero, sobre todo, para escuchar a los últimos hablantes y rescatar esa memoria cultural tejida con la lengua archivo— «En ella conservamos los fotogramas de toda la cinta vital que nuestro cerebro nos traduce en forma de recuerdos» (Moscona, 2012, p. 381).

La memoria la lleva a un mundo de muertos, cuyo peso enorme se hace sentir en el presente de sus sueños y fantasías. Un mundo que, como la lengua, se niega a extinguirse y se conserva en las noches de una vida agobiada de pérdidas: la pérdida del padre, la pérdida de la madre y los abuelos, la pérdida del territorio, la pérdida de la lengua. En ese ir y venir entre culturas, entre lenguas, está ese hiato establecido por lo siniestro que puede ser el tren que iba a llevar al padre al campo de concentración, la existencia sufrida de la abuela, la enfermedad de la madre, las heridas de la abuela.

Freud señala que lo *unheimlich* sería aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás, una propiedad de lo mismo que contiene en germen lo Otro. La noción de lo siniestro está asociada a la noción de frontera: frontera entre la realidad y la irrealidad, frontera entre la vida y la muerte, frontera entre el cosmos y el caos, frontera entre la risa y el llanto. No hay escapatória, la línea demarcatoria entre los dos lados del espejo parece haber desaparecido en insiste en los contornos que se tornan aún más amenazantes. Lo siniestro es un tono recurrente en el texto, en especial cuando la narración se interna en una serie de espacios otros que amenazan a la protagonista: casas, habitaciones, etc. que se abren a cada paso.

La figura de Victoria, la abuela materna, encarna la severidad de la antigua ley, la regla despótica que oprime a la niña con mandatos. Este personaje atrapante se convierte en el sostén principal del texto, en especial en los duros intercambios con la nieta. Ella lega la lengua, obcecada para que su mundo no desaparezca. Abuela y nieta se enfrentan con violencia, se hieren con las palabras y el uso violento las torna inolvidable. Su cuerpo viejo y enfermo y su palabra terrible convocan lo siniestro aunque oculta una historia de sufrimientos:

Quando pienso en mi abuela con mi corazón de niña la detesto. Ahora puedo traerla a la memoria con su ojo hueco y blando, revelándome algo más de lo que puede mi lógica

aceptar y, sin embargo, me inunda una sensación humilde y acepto el regalo como se acepta el tiempo, sin entenderlo. (Moscona, 2012, p. 158).

La abuela maligna le deja su herencia, lo hace de modo violento y sin contemplaciones<sup>7</sup>. En las calles de Sofía la figura de la abuela aparece a cada rato, una abuela con la que termina maldiciendo, que se aleja del arquetipo, pero, al mismo tiempo, le entrega un tesoro. La amenaza de la muerte impregna el mundo infantil, produce miedo y fascinación: «Y entonces de las distintas niñas que integran mi persona se levanta la miedosa, cuya voz escucho más de la cuenta. Pongo la mano en la garganta como otras veces, para oírla hablar» (Moscona, 2012, p. 65).

La niña crece rodeada de espectros que se le presentan llenos de heridas: el cuerpo muerto del padre, el cuerpo enfermo de la madre, el cuerpo decrepito de los abuelos. Los hermanos naturalizan el contacto con la enfermedad y la muerte. Los *dibuk*<sup>8</sup> la atormentan como «sombras cosidas» a cuerpos familiares. Son los espectros que la interpelan, en su duelo interminable.

Los tonos elegíacos del libro conforman una suerte de *Kadish* por ese mundo donde «La muerte es la otra cara de la vida / que no está iluminada» (Moscona, 2012, p. 105). Ella debe rezar un *kadish* por el padre en Plovdiv. Las casas, como las personas, como los sueños contienen zonas oscuras y se multiplican en otros/ otras sombrías. Citando a Stevenson la escritora afirma que se puede considerar a «La muerte como el único deseo realizable». Cuando llega a Bulgaria se topa con escombros, solo la lengua permanece hablada por unos cuantos fieles.

Solo el idioma materno nos da la entrada a ese valle nativo y único en el que decimos mejor aquello que pensamos. Aun cuando hablemos con soltura otros idiomas, aquel en que nos brotan los insultos, las operaciones aritméticas y las expresiones intempestivas suele ser el de nuestra lengua primera (Moscona, 2012, p. 90).

Su peregrinación parece fracasar, pero el encuentro con los hablantes le devuelve espacios que creía perdidos. Hay personas, cosas, mundos que solo existen en un determinado idioma que, si se pierde, caerán con él. Ella puede reconstruirlos apropiándose de las palabras, seguir el hilo de las genealogías para acceder a esas palabras silenciadas, volver a pronunciarlas, transformarlas en presentes y habitarlas. Las palabras llaves le entregan «otra partitura que fue la patria en el principio de los tiempos» (Moscona, 2012, p. 85).

---

7. Como la abuela maligna que le heredó un lenguaje arcaico, vacilante, a punto de extinguirse y sin embargo poderoso, ritual y extrañamente familiar, literalmente una lengua abuela, más bien una lengua absuelta como la que descubrió Canetti y que le fue transmitida a nuestra poeta como se transmiten esos golpes tan fuertes, los de Dios, de los que tanto se quejaba Vallejo (Glantz, 2013, p. 6).

8. a palabra *dibbuk* se deriva del hebreo קיבוק que significa «adhesión», el Dybbuk se adhiere al cuerpo de una persona viva y lo habita. De acuerdo con la creencia, un alma que no pudo cumplir su misión durante su vida, tiene una segunda oportunidad de hacerlo en la forma de un Dybbuk..

La novela traza puentes con *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y puede concebirse como un diálogo en una tumba (el cuarto que es el encierro de la niña en la infancia) con una abuela fallecida (como Juan Preciado y Dorotea), en referencia a un padre muerto por la premonición de una niña. «El paraíso del pasado aparece en una escena en la playa y el mar con el padre, unas semanas antes de su fallecimiento. Todo el libro sirve para pedir perdón por un deseo involuntario, por un pensamiento que se torna realidad» (Sefami, 2021, p. 160).

En ese momento el texto nos refiere al inicio la obra de Rulfo cuando Juan Preciado justifica su viaje a Comala, Miryam adulta dice al llegar a Sofía: «por eso vine, porque me dijeron que aquí podría descubrir la forma de atar los cabos sueltos» (Moscona, 2012, p. 18). En varios fragmentos de «Del diario de viaje» ronda la conciencia de la desaparición de un mundo que se diluye; la historia del judeoespañol aparece con insistencia (en especial en «Pisapapeles»).

Solo desenvolviendo la tela de la cebolla, llorando y conociendo cada momento, recorriendo en sueños todas las habitaciones y las casas donde moran los muertos, que con sus voces interrumpen el presente puede recobrar su voz y apartarse de la muerte. En *Escribir hacia atrás* Gina Saraceni describe «la idea de herencia como deuda que el heredero contrae con sus antecesores, es decir, como una forma de convivencia con los espectros del pasado que sobreviven en el presente» (Saraceni 2008: 14). Moscona recoge la herencia y aprende a vivir con esa deuda, la transforma en poesía. La novela es esa «tela de sevoya», considerada como un remedio familiar que cura heridas: «Una telita de cebolla sobre la herida ayudará a cicatrizarla y a calmar el dolor. Remedio casero».

Partiendo de las diferencias entre espacio y lugar Charlotte Gaterberg (2019) considera que la apropiación de la lengua, su transformación en literatura permite el transformar la muerte en vida. El lenguaje de la diáspora encuentra un nuevo espacio, la escritura lo afinca en la vida de México, le permite la construcción de un lugar en el presente con el que conjurar los espectros familiares.<sup>9</sup>

### Cynthia Rimsky y las trizaduras

*Poste restante* se arma entre palabras e imágenes, desplegándose en textos y materiales diversos armadas como collage: un álbum de viejas fotografías, un cuaderno de viaje, una lista de gastos, múltiples mapas. Todos soportes efímeros e incompletos, todos registros de lo que Georges Perec denomina *lo infraordinario* (2013). El encuentro casual con un álbum en un mercado persa de Santiago lleva a la narradora a pensar

9. «This Diaspora language thus becomes a site of belonging. Imbued with life and history, movement and potential, this language-space, constitutes a Jewish territory of sorts, one whose linguistic network forms a space that is informed by the places where Jews once lived». (Gaterberg, 2019, p. 18)

una biografía familiar marcada por la errancia: «Para los emigrantes la historia es una línea trunca y el recorrido por el mercado tiene más relación con la imaginación que con la memoria» (Rimsky, 2016, p. 11).

En ese álbum le llama la atención una foto antigua de una familia en una cascada con la inscripción «Rimski». Ese hallazgo habilita el deslizamiento del relato a la leyenda familiar, a pesar de que el texto en idioma eslavo elide una de las letras de su nombre. Actúa como disparador del viaje hacia los márgenes de Europa:

Su apellido es Rimsky. La diferencia en la última letra bastaría para colegir que no se trata de la misma familia. Sin embargo, al dar vuelta a la página y ver la fotografía

*una caída de agua*

experimentó la emoción del viajero cuando escoge un camino que lo llevará a un lugar desconocido (Rimsky, 2016, p. 42).

La imagen se convierte en el centro de su búsqueda; la viajera decide ir en pos de una verdad de la que no está segura. Los abuelos, tanto paternos y maternos, provienen de tierras lejanas (Ucrania, Odessa, Kiev, Cracovia, Praga, Varsovia). Aunque de modo incierto, el padre le ha transmitido un nombre: Ulanov, un pueblo ubicado en algún lugar entre Moldavia, Polonia y Ucrania, todas «tierras innombrables».

Sus antecesores no conservaron la lengua ni atesoraron la tradición, se inauguraron chilenos. La historia familiar llegó a ella casi como un eco y, a diferencia de otras familias, le entregaron un pasado de inconexos relatos: «Ignora si sus abuelos prefirieron convertir su pasado en algo desconocido o sus padres no mostraron interés en conocerlo. Su historia familiar siempre fue una pregunta por el olvido más que una certeza donde asirse» (Rimsky, 2016, p. 12).

La primera y la tercera persona marcan vaivenes entre distintas identidades de la misma narradora. El relato juega con dos espacios: el adentro y el afuera, Chile y el mundo. En esta ocasión, son los pasos del padre en contraste con los de la narradora. Las cartas enviadas y recibidas a lo largo del viaje remiten a otras tierras lejanas (África, El Caribe) o cercanas (Chile) en una suerte de diálogo entre territorios y tiempos. Tradiciones, costumbres, dialectos, lenguas, fotografías, paisajes, direcciones, calles, mapas, etc., descomponen toda ilusión de unidad en un texto donde coexisten componentes literarios y no literarios.

La protagonista –la viajera, la narradora– se caracteriza por su itinerancia, que en algunos momentos nos muestra una turista, en otros una peregrina. El extrañamiento se inicia en las estaciones del metro en Londres. Los encuentros con todo tipo de personajes se repiten a lo largo del viaje, de modo casual y transitorio. La mirada se posa sobre lugares y cosas con minuciosidad y distanciamiento.

El libro está dividido en nombres de ciudades, provocando un complejo funcionamiento del mecanismo textual que desbarata cualquier ilusión sobre una esencia. La obra traza una cartografía de un yo que se desdobra en relación con el acto mismo

de emigrar. Los materiales que tejen la multiplicidad y la diversidad construyen un lenguaje particular y propio, le dan forma al concepto de identidad, en donde el narrador juega desde un papel descriptivo: «Decidió que buscar el origen de las fotografías podía ser un destino tan real como otro» (Rimsky, 2016, p. 14).

Los mapas de las estaciones de metro de Londres y Ucrania, y los recuerdos topográficos de Santiago forman parte de «líneas de desterritorialización», siempre entre el acá y el allá. Su recorrido por las calles de Tel Aviv evoca los pasos del abuelo y el padre en Chile en una suerte de espacio especular— «En el centro de Tel Aviv existe un barrio a una cuadra de la avenida Ben Lleuda, que evoca un melancólico pueblo de Chile o Polonia» (Rimsky, 2016, p. 27). Los espacios y los objetos pierden espesor, se vuelven simbólicos, rompen el orden temporal y narrativo, remiten una y otra vez al probable propósito de encontrar el origen— «La gente va y viene nadie sabe dónde viene y hacia dónde va, los zapatos aplastan las grietas por donde amenaza salir la desidia, el placer, la duda» (Rimsky, 2016, p. 28). Las campanas de la iglesia se unen al canto del muecín, los credos se encuentran contiguos. En el barrio yemenita, igual que en Maruri, el barrio chileno de los padres, los ancianos sacan los sillones a la calle.

El pasado y el presente conforman líneas de fuga con respecto a los espacios de enunciación de la viajera, cuyo cuerpo traza nuevos mapas de lectura, nuevas conexiones entre cartografía y recuerdos de familia. En ese espacio se juegan las pertenencias, allí emergen distintas relaciones. Existe un juego de indeterminación que no sigue una dirección y crea un código propio. En ese juego, *lo infraordinario* (Perec, 2013) ocupa un lugar importante.

En la travesía, el nombre del sujeto pasa de sustantivo propio a sustantivo común, pierde su particularidad y se convierte en el sujeto transeúnte indeterminado por la extranjería. Resulta interesante que la narradora viaja siempre por las orillas, se aloja en pequeños pueblos, elude las grandes ciudades. Desde su llegada a Israel, la mirada se revela ajena a Israel, ni siquiera encuentra los nombres de los suyos en el Museo de la Diáspora.

Autora y narradora se superponen, dando mucha variedad a la trama y al punto de vista. Recolecta historias ajenas, las «enrolla en sus muñecas», las relaciona con los viajes imaginarios de la literatura. Coincido con Páez Rueda— «vale resaltar el papel discursivo del mapa en la obra que, si bien organiza los diferentes espacios por los que camina “la viajera”, también genera un diálogo entre la inmigración, la emigración y la complejidad de los rasgos identitarios en relación con el concepto de nación» (Páez Rueda, 2018, p. 432).

Este ritmo improvisado insiste en el carácter contingente del diario de viajes con libertad de asociaciones y viajes a través de los relatos de otros, en conversaciones o en cartas: «Mientras su mente viaja, su cuerpo se deshace» (Rimsky, 2016, p. 62). Comienza a olvidarse de sí misma. Incluso la inserción de fotografías se vincula con

el aspecto digresivo del diario, es decir, con la necesidad de fijar una narración sobre la cotidianidad del viaje, en esta especie de poste restante o lista de correos en espera a que alguien la lea. El recorrido por Israel, Egipto, Chipre, Turquía, Grecia, República Checa, Polonia, Austria y Eslovenia rumbo a Ulanov, un pueblo de Ucrania, repite en reversa los pasos de todos sus abuelos. Turismo y peregrinación se confunden en el contexto de una posmodernidad que concibe el viaje como búsqueda de nuevas experiencias, de conocer lo «otro» en términos limitados.

Actualizando la mítica figura del «judío errante», Rimsky rescata en el viaje de país en país y en la caminata sin rumbo por ciudades extranjeras una forma de peregrinaje que desde una perspectiva posmoderna reinscribe lo sagrado no en un objetivo externo (turístico o religioso), sino en el acto mismo de caminar. Entre la *flâneuse* y la peregrina sin rumbo, el personaje de Rimsky convierte esos desplazamientos en un modo de reflexionar y cuestionar su propia identidad judía, fijando así el estatuto de lo sagrado en la cotidianidad del paseo urbano (Paz Oliver, 2018, p. 407).

A lo largo de la novela, el uso de reproducciones –del álbum de fotos, apuntes prácticos del viaje y guías turísticas– y, en especial de mapas, duplican y amplían la labor archivadora, situando el relato en un espacio donde se entrecruza lo que se percibe y lo que se imagina. Son imágenes, a fin de cuentas, que intensifican y confirman la experiencia turística de la peregrinación. Inclusive el nombre del pueblo del abuelo –Vinnitsa, Ulanov– es una imagen casi irreal. La historia en álbum de familia refiere los viajes que no hicieron los padres.

Ella viaja sola entre Israel y Chipre, entre Chipre del Norte y Chipre del Sur, preguntándose acerca de la propiedad del mapa. La escritura es su principal actividad: viajar y escribir. En Israel es «la nieta chilena de dos familias emigrantes que entre 1906 y 1918 abordaron un barco que no se detuvo en Palestina» (Rimsky, 2016, p. 68). Escoge Chipre del Sur porque ahí estuvo el escritor inglés Lawrence Durrell dedicado a escribir. Siempre prefiere los pueblos pequeños, las aldeas marginales.

Una eslovena acaba con la vacilación del nombre Rimski al transformar el nombre propio en común. Rimski es «baño» en rumano. Toma conciencia de que «Seis meses hace que viaja con un álbum que no tiene nada que ver con su biografía» (Rimsky, 2016, p. 140). En Jezersko, otra mujer completará otro álbum familiar con la foto El relato va y viene a Chile y recoge las historias de los abuelos. «Su madre no recuerda el apellido del abuelo ni el nombre del pueblo donde vivió, pero atesora las bolsas plásticas en un país donde sobran» (Rimsky, 2016, p. 170).

En Podil cree reconocer los olores entrañables de la cocina de su abuela. Macarena Areco trabaja la relación de la comida con la memoria en *Poste restante* y señala que Rimsky «En su viaje no buscará, entonces, “parientes o el nombre en una tumba” (44), pero sí, en cambio, en cada ciudad que recorra se delestará en

observar, describir, averiguar y, cuando sea posible, probar e incluso cocinar los alimentos propios del lugar» (Areco 2013 p. 26).

En su carta al padre describe a Ulanov, siempre en analogía con los barrios de Santiago, juega con el desdoblamiento de la calle en río: «Ulanov es una calle sinuosa sombreada por los guindos, que bordea un ancho río como el del Cajón del Maipo. Cuántos recuerdos debía despertar en tu padre cada vez que atravesaba el río Mapocho. Por eso cuando compró la casa de Maruri plantó un guindo» (Rimsky, 2016, p. 185). La geografía del pasado se reproduce en el presente y la memoria— la de la narradora y el padre. En Isminitk «supe que no debía tener miedo a la vida, como las aguas del río tenía que dejarme ir» (Rimsky, 2016, p. 187).

Uno de los epígrafes de *Poste restante* es una cita de Walter Benjamin: «Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado, tiene que comportarse como un hombre que excava. Ante todo, no debe temer volver siempre a la misma situación, esparcirla como se esparce la tierra, revolverla como se revuelve la tierra» (Rimsky, 2016, p. 37). El movimiento que esta cita inscribe elude la ilusión biográfica para volver sobre sí mismo, en el descubrimiento de lo mínimo y de lo exterior, aquello que conforma la experiencia, esos miles de otros que somos o hemos sido. Para ello, se hace necesaria la búsqueda del lugar, un lugar donde han quedado alojados los pasos de otros, los muertos.

Cinthia Rimsky rodea ese espacio, se acerca a cada rincón, lo mira y lo registra. Su mirada se crea desde el alejamiento, desde la trizadura. En la carta al padre señala: «Contemplo mi trizadura que transporto como un hogar» (Rimsky, 2016, p. 1219). La palabra trizadura es chilenuismo que significa «Rajadura o fractura». Trizar es producir una rajadura, rajarse o fracturarse algo / infligir un daño moral o afectivo a alguien o algo. Alcívar Bellolio se refiere a una «geología afectiva» señalando la importancia de la ausencia en los textos de Rimsky.

Una de las cosas que descubrí en Ucrania fue que esos espacios estaban constituidos por palabras que habitaban en mi memoria como fantasmas. Para traerlas a la realidad escribí *Poste restante*. Pero los espacios en blanco no desaparecieron. Lo escrito era un nuevo fragmento. Mi propio viaje o vida —así como la de mis abuelos— no podía ser contado más que como letra en negro entre otras letras escritas en blanco. (Rimsky, 2016, p. 288)

El viaje, como la existencia, solo puede ser narrado en tanto registre la memoria y el olvido, la vida es un devenir lleno de enigma, donde seguir las huellas resulta imposible. Solo se puede entregar a la deriva de la corriente y registrar fragmentos de una existencia que cambia continuamente.

### A modo de conclusión

El relato de Myriam Moscona empuja los límites entre los vivos y los muertos. La narradora e ocupa el lugar del espeleólogo que busca en la oscuridad, confiando en

el sonido que hace de linterna: «Entre lo estático y lo móvil, entre lo que ha permanecido y lo que se ha transformado, puedo seguir la huella de una lengua llena de ecos que me lleva de una zona del oído a un lugar primitivo donde se dice que el tiempo puede escucharse» (Moscona, 2012, p. 55). Se trata de rescatar y de inventar las vidas de esos otros con quienes compartimos la vida y la muerte. Solo ellos pueden proveernos las llaves de las casas de la memoria y la experiencia. Al final de *Tela de sevoyá* leemos: «He comenzado otro tiempo del viaje y les tiendo los brazos. Son ellos. Llegaron antes y están en ese sitio para acogerme y hablar conmigo en la lengua y en los biervos de ese país» (Moscona, 2012, p. 312).

Rimsky no conoce la lengua, halla restos, escombros, a veces solo sombras y ecos, un olor o un color. No encuentra nombres propios ni siquiera en el Museo de la Diáspora de Tel Aviv. Solo ecos de lo familiar. La composición precaria, inestable y cambiante de *Poste restante* viene a confirmar que ni la memoria ni la identidad se pueden reponer de manera unívoca. Solo queda la reconstrucción, la aproximación; y, en este caso, un modelo mixto susceptible de ser armado de un modo distinto cada vez.

Todo acceso a un archivo nos enfrenta a lo que Jacques Derrida (1997) llama *mal de archivo*. En ese sentido, no podemos confundir la localización del archivo con un pretérito fijo sino como aquello que no cesa de ocurrir. El archivo incide en la visión del pasado y encierra señales del futuro. Es lo que no se encuentra nunca concluido, se muestra en el presente como latencia de aquello que podríamos no tener y nos empuja hacia el porvenir. Los viajes por el archivo articulan sucesos en un dispositivo que conduce a un probable encuentro con un sentido.

Los textos de Moscona y Rimsky proponen un modo de lectura de las genealogías, en el que participa la imaginación y se valora la experiencia de la narración. Siempre desde el borde, desde ese espacio entre culturas, asumiendo una visión no esencialista de las identidades. En Myriam Moscona la voz de los muertos adquiere una fuerza especial ya que la lengua es la máquina del tiempo que los conjura. La ficción autobiográfica ancla el imaginario sefardí, pero recoge los ecos de la cultura rumana y turca, siempre desde la patria mexicana. Las abuelas son las dueñas de las llaves de un mundo atravesado por la diáspora y el holocausto. Cynthia Rimsky construye una narradora que oscila entre la turista y la peregrina. En sus libros el pasado se dice en fragmentos y borraduras, en la distante voz del padre y las costumbres de las abuelas, pero sobre todo en las pequeñas cosas, que a lo largo del viaje encuentra y recuerda.

En las dos escritoras el viaje es el hilo donde emerge la devastación y la grandeza de un mundo cuyas palabras y silencios solo pueden emerger en la literatura. La imaginación interpela a la historia, hace comparecer al pasado y enjuicia el presente. Se trata como dice Didi-Huberman de cavar «en la tierra fértil de los tiempos

sedimentados... Habría que trabajar para revolver en el tiempo, o los tiempos» (Didi Huberman, 2021, p.17). Y eso solo se logra con un pensar poético.

### Referencias bibliográficas

- ARECO MORALES, M. (2013) «Identificaciones, borramientos y negaciones: comer y beber en algunas novelas chilenas recientes» en *Literatura y Lingüística*, Santiago de Chile, N.º 28, 29. (pp 29-45). <https://doi.org/10.4067/S0716-58112013000200003>
- BAUMAN, Z. (2003) «De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad», en *Cuestiones culturales*, Stuart Hall y Paul Du Gay (comp.). (pp. 40-68). Amorrortu.
- BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- BENJAMIN, W (2002). «Tesis sobre la filosofía de la historia», en *Ensayos I*. Editora Nacional, 2002.
- BERGER, J. (2011). «Doce tesis sobre la economía de los muertos». En *Con la esperanza entre los dientes* (pp. 14-15). Alfaguara.
- BOLOGNESE, Ch. (2001) «Estudio preliminar», en Cynthia Rimsky. *Poste restante*. Sangría. (pp.11-30)
- CÁNOVAS, R. (2006) «Voces inmigrantes en el relato chileno: mujeres judías». *Revista Chilena de Literatura*. 68. (pp 217-226). Santiago de Chile. Recuperado a partir de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1491> <https://doi.org/10.4067/S0718-22952006000100009>
- CASSANI, A. (2017). «El ladino como “máquina del tiempo” en *Tela de sevoya* de Myriam Moscona». *Cultura Latinoamericana*, 25(1), (pp.208-219). <https://editorial.ucaolica.edu.co/index.php/RevClat/article/view/1584>
- DERRIDA, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trota.
- DIDI-HUBERMAN, G.; J. Barrios y E. Mizrahi. (2021). *Los ojos de la historia*. Universidad Iberoamericana.
- FOUCAULT, M. (1979). *Microfísica del poder*. Edición y traducción de J. Varela y F. Álvarez-Uría. Ediciones de La Piqueta.
- GARTENBERG, C. (2019)» Jewish Belonging and Mourning: Separating Spaces of the Living from Places of the Dead in Myriam Moscona's *Tela de sevoya*» *iMex. México Interdisciplinario*. *Interdisciplinary México*, año 8, n.º 16, (pp. 142-160); DOI: 10.23692/iMex.16.102019/2.
- GLANTZ, M. (2013). Nota introductoria. En *Myriam Moscona. Material de lectura* No, 208, (pp. 3-6). Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (2000) *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- MERCADO, T. (1994). *La letra de lo mínimo*. Beatriz Viterbo.
- MOLLOY, S. (2016). *Vivir entre lenguas*. Eterna Cadencia.
- MOSCONA, M. (2012). *Tela de sevoya*. Random House Mondadori.
- MOSCONA, M. Puerto de entrada *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, N.º Extra 2, 2014 ( pp. 207-213).
- NATANSSON, B. «Mezcla de géneros e intertextualidad en *Tela de sevoya* de Myriam Moscona» en E. Ortiz Domínguez, I. Tauzin-Castellanos (Dir.). (2018) *Viajes, exilios y migraciones:*

- representaciones en la literatura latinoamericana del siglo XXI.* (pp. 51-72) Universidad Veracruzana.
- OLIVER, M. P. (2018): «Paseos sagrados: caminata y peregrinaje en *Poste restante* de Cynthia Rimsky», *Revista Iberoamericana*, vol. lxxxiv, n.º 263. (pp. 407-422). <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2018.7606>
- PÁEZ RUEDA, D. (2018). «Literatura de viaje y emigración en la obra *Poste restante* de Cynthia Rimsky». En AAVV. *Exilios y otros desarraigos. 22 años de Letralia* (pp. 425-432). <https://letralia.com/editorial/especiales/letralia22/>
- PAZ OLIVER, M. (2018). «Paseos sagrados: caminata y peregrinaje en *Poste Restante* de Cynthia Rimsky». *Revista Iberoamericana*, 84(263), 407-422. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2018.7606>
- PEREC, G. (2013). *Lo infraordinario*. Eterna Cadencia.
- RAMÍREZ, C. (2019). «Cynthia Rimsky y Georges Perec: el olvido como lugar de enunciación». *Revista Laboratorio N.º2*, Universidad Católica de Chile. <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/103>. (pp. 1-6)
- REVUELTAS, J. (2003), *El luto humano*. Era.
- RICH, A. (1984) «Apuntes para una política de la ubicación en Marina Fe (1999) (compiladora) *Otramente: lectura y escritura feministas*» (pp. 31-51). Fondo de Cultura Económica.
- RIMSKY, C. (2016). *Poste restante*. Entropía.
- RIMSKY, C. (23 de agosto de 2020). «Palabra, misterio y revelación» «La escritura como misterio, en torno a *Los Perplejos* de Cynthia Rimsky y *Ciencias ocultas* de Mike Wilson». Conferencia Línea de Investigación Estados de la Ficción en Escrituras Latinoamericanas Contemporáneas. IECH Santiago de Chile.
- RIVERA GARZA, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.
- RIVERA GARZA, C. (2020). Escribir en migración: una des-sedimentación con Lina Meruane. *Latin American Literature Today*, 1(14). <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/05/writing-migration-desedimentation-lina-meruane-cristina-rivera-garza/>. Universidad de Oklahoma.
- SARACENI, G. (2008) *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Beatriz Viterbo.
- SALOMON GEBBARD, J. (2020) *Falso subalterno. Testimonio y ficción en la narrativa chilena de posdictadura*. Mago Editores.
- SEFAMI, J. (2021). «De ida y vuelta: Myriam Moscona entre el pasado búlgaro sefardí y el presente mexicano». *México Interdisciplinario* 19, 155-165. DOI: 10.23692/ <https://www.imex-revista.com/xix-myriam-moscona/>
- SONTAG, S. (2006): *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- SPERANZA, G. (2012): *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Anagrama.

**Citación bibliográfica:** SEVILLA-VALLEJO, Santiago. «La identidad híbrida a través de los mapas en *Escenario de guerra* (2000) de Andrea Jeftanovic». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 122-138, <https://doi.org/10.14198/AMESN.24888>

## La identidad híbrida a través de los mapas en *Escenario de guerra* (2000) de Andrea Jeftanovic

### Hybrid Identity through Mapping in Andrea Jeftanovic's *Escenario de guerra* (2000)

SANTIAGO SEVILLA-VALLEJO

*Universidad de Salamanca, España*

[santiagoosevilla@usal.es](mailto:santiagoosevilla@usal.es)

 <http://orcid.org/0000-0002-9017-4949>

Fecha de recepción: 27/03/2023

Fecha de evaluación: 27/04/2023

#### Resumen

*Escenario de guerra* es una novela que indaga en identidades colectivas e individuales desgarradas por una memoria difícil de hacer coherente. Tamara, la narradora, siente una fuerte identificación con su padre, el cual vive obsesionado por el tiempo en el que vivió en la violencia y en la carencia. Asimismo, es muy importante la forma con que la memoria de la dictadura chilena se traslada a los conflictos familiares que Tamara relata. Este trabajo estudia la construcción de la identidad narrativa de este personaje, sus conflictos psicológicos a partir de conceptos psicoanalíticos y sus relaciones familiares a partir del espíritu de familia definido por Bourdieu. Se defiende que *Escenario de guerra* presenta la identidad híbrida de Tamara, quien vive escindida en numerosos conflictos, internos y relacionales. En este sentido, se analizan el simbolismo de los mapas como rutas de escape de ambos problemas, por las que se desplaza tanto físicamente como se distancia psicológicamente, para luego poder regresar. *Escenario de guerra* permite un análisis tanto de la identidad individual como la colectiva a través de los mapas. Se obtiene un perfil de una mujer creadora que, a través de su capacidad para recrear los conflictos en mapas físicos y psicológicos, llega a una identidad híbrida.

© 2024 Santiago Sevilla-Vallejo



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

**Palabras clave:** identidad narrativa; mapa; análisis psicocrítico; espíritu de familia; performatividad.

### Abstract

The novel *Escenario de guerra* delves into collective and individual identities torn apart by a memory that is difficult to reconcile. The narrator, Tamara, shares a strong identification with her father, who is consumed by memories of a time marked by violence and deprivation. Additionally, the way the memory of the Chilean dictatorship is woven into the family conflicts that Tamara narrates is of great significance. This work examines the construction of Tamara's narrative identity, her psychological conflicts using psychoanalytic concepts, and her family relationships through the lens of Bourdieu's "spirit of family". The argument put forth is that *Escenario de guerra* presents Tamara's hybrid identity as she grapples with numerous internal and relational conflicts. In this context, the symbolism of maps as routes of escape from these problems is analyzed. Tamara physically traverses these routes while creating psychological distance, allowing her to later return. *Escenario de guerra* enables an analysis of both individual and collective identity through the use of maps. The novel portrays a creative woman who, by skilfully representing conflicts via maps, attains a hybrid identity.

**Keywords:** narrative identity; map; psychocritical analysis; family spirit; performativity.

### Introducción a algunas nociones sobre la identidad narrativa, los conflictos psicológicos y el espíritu de familia

El relato abre la exploración de posibilidades de lo humano. Sus personajes establecen un hilo conductor de los hechos y los dotan de un sentido propio: «Esta función mediadora que la identidad narrativa del personaje ejerce entre los polos de la mismidad y de la ipseidad es atestiguada esencialmente por las variaciones imaginativas a las que el relato somete a esa identidad. En realidad, el relato hace más que tolerar estas variaciones; las engendra y las busca» (Ricoeur, 1996, p. 147). Y, conforme a la teoría de Paul Ricoeur, «la trama se pone al servicio del personaje. Es entonces cuando se pone realmente a prueba la identidad de este último, que escapa al control de la trama y de su principio de orden. Se alcanza así el polo extremo de variación, en el que el personaje ha dejado de ser un carácter» (Ricoeur, 1996, p. 148). De modo que el relato literario refleja una verdadera identidad cuando la evolución del personaje no solo define un desarrollo coherente, sino que también produce rupturas en la estructura previa y, por ello, es un ejemplo de una libertad que se relaciona con otras y, al mismo tiempo, mantiene su albedrío. Esto lleva a concluir que la literatura es un «vasto laboratorio para experiencias de pensamiento donde esta unión se somete a innumerables variaciones imaginativas» (Ricoeur, 1996, p. 160). En este trabajo, se va a estudiar la identidad narrativa de una novela que hace explícita la construcción de la identidad de la narradora y protagonista.

La identidad narrativa nos ofrece una base acerca del valor que tiene para los sujetos el relato, que debemos completar con modelos concretos sobre experiencias. En este caso, vamos a partir de distintos autores psicoanalistas como referencias para el análisis de la psiquis del personaje. Resulta muy pertinente trabajar *Escenario de guerra* desde la teoría de los traumas freudiana no solo porque la misma novela hace referencia a ella, sino porque se explora una identidad constantemente conflictuada. Asimismo, se va a remitir a la teoría de Erik Erikson porque nos permite estudiar de qué forma la protagonista afronta los retos vitales que van desde la infancia a la primera madurez en lo que se relata en *Escenario de guerra*. La última referencia clásica será a los trabajos de Erich Fromm, porque, como se ha observado en estudios anteriores (Sevilla-Vallejo, 2018, 2020a, 2021), ahonda el papel de las relaciones del sujeto con los demás en la constitución de una psiquis sana y fuerte, capaz de amar, o de una psiquis débil y enfermiza, propia de los sujetos que solo esperan ser amados.

Como se desprende de lo anterior, aunque se pueden estudiar los rasgos del individuo, el trabajo acerca de la identidad narrativa debe siempre conectar al sujeto con otras personas. La mismidad de la que habla Ricoeur se refiere a aquello que podemos reidentificar en un individuo, es decir, que aparece en múltiples circunstancias (1996, p. 8). La identidad narrativa de un sujeto depende de su mismidad, pero es completada por la ipseidad, por la que el sujeto se forma en las experiencias que tiene con otras personas y con el mundo que le rodea. El individuo tiene la necesidad de ser más de lo que ha alcanzado en un determinado momento (mismidad), sueña con ser algo distinto (ipseidad). La identidad narrativa interviene en «la identidad personal, a modo de un término medio específico entre el polo del carácter, en el que idem e ipse tiende a coincidir, y el polo del mantenimiento de sí, donde la ipseidad se libera de la mismidad» (Ricoeur, 1996, p. 113). Como en el caso de *Escenario de guerra* una parte sustancial de las relaciones de la protagonista pasan por la familia, el espíritu de la familia de Pierre Bourdieu (1997) es particularmente útil para el análisis del texto. Este autor estudió el papel que tiene la familia para establecer las formas de pensar, sentir y actuar de sus miembros, en muchos casos a través de la coerción, aunque esta no sea plenamente consciente.

La novela de Andrea Jęftanovic simboliza el desarrollo de la identidad narrativa, los conflictos psicológicos y los conflictos propios del espíritu de la familia a través de las metáforas de los mapas, porque estos sirven de representación tanto de la protagonista como sujeto como de representación de sus relaciones con otras personas y con el espacio como metáfora<sup>1</sup>. La propuesta se va a estructurar en dos ejes que confluirán en un apartado final. El primero de los ejes propuestos

---

1. Se analizan los mapas y otros términos espaciales en el sentido dado por De Souza (2013), que observa el papel simbólico con el que los artistas remiten.

nos permitirá estudiar el proceso de identidad que se da en torno a las migraciones que experimenta Tamara a través de dos propuestas: a) Construcción de la identidad narrativa de Paul Ricoeur, que nos permitirá acercarnos a la naturaleza metanarrativa del texto y su importancia en la sensibilidad de la narradora y como recurso para entender el mismo proceso de la narración (Ricoeur, 2005; Sevilla-Vallejo, 2017b) Marco psicocrítico, compuesto por trabajos de Freud, que nos permiten comprender la relación entre los aspectos inconscientes y conscientes de Tamara, que también definen la relación con otros personajes (Freud, 1913); por los conceptos de la teoría evolutiva de Erik Erikson, que será aplicado para la comprensión del reto identitario al que se enfrenta la protagonista; y por referentes acerca del amor activo de Erich Fromm (2014), para interpretar los motivos por los que el afecto de la protagonista a veces aparece retenido y objetualizado, pero al final consigue una apertura propia del amor activo. El segundo eje se orienta al estudio del espíritu de familia en la novela. Los conflictos con sus familiares llevan a Tamara a emplear los mapas como vías de escape. El apartado final lo vamos a dirigir a la identidad híbrida de la protagonista como una explicación a la manera con que se transforma su identidad hasta llegar a ser una mujer creadora y modificar la misma narración y, en ese contexto, los mapas tienen un valor metafórico y creativo.

### **Análisis de la identidad narrativa y los conflictos psicológicos**

Andrea Jęftanovic es una joven autora que, en el terreno de la ficción, ha publicado tres colecciones de cuentos y dos novelas. Tanto *Geografías interiores* [2007] como *Escenario de guerra* [2000] son novelas que ponen el énfasis en la relación entre el espacio y las vivencias interiores que conforman las identidades. Por ahora, no son muchos ni muy sistemáticos los trabajos académicos publicados sobre esta autora, pero su presencia en medios y sus publicaciones académicas nos ofrecen algunas pautas para interpretar sus trabajos literarios.

*Escenario de guerra* se centra en la evolución de la identidad de un personaje, y hace hincapié en el papel de la identidad narrativa porque la personalidad de su personaje es expresamente elaborada a través de una determinada historia, que surge de la relación del individuo con otros individuos o con el mundo. Se suele entender que el sujeto se construye mediante la noción lingüística y cognitiva de “sí mismo”, que da lugar a la conciencia que tiene como entidad separada e independiente. El término sí mismo se puede descomponer en el “sí”, que sería equivalente al “se” reflexivo y nos indica el carácter de introspección desde el que surge la personalidad; y mismo, que tiene que ver con lo idéntico o reiterado en un sujeto, que da lugar a la entidad de la personalidad. Sin embargo, Paul Ricoeur en su libro *Sí mismo como otro* (1996), estudia cómo la identidad es una combinación entre lo que define al

sujeto, su mismidad, y la transformación continua que lleva a cabo, la ipseidad, que habitualmente tiene lugar al entrar en contacto con otras personas porque muestran formas alternativas de pensar, sentir y actuar. Como indican Kanno y Stuart, la «identidad es constantemente construida a través del discurso. En este sentido, podemos hablar de una “identidad discursiva” y de una “identidad en práctica” para referirnos al proceso lingüístico que forma nuestra personalidad» (2011, p. 238). En el caso de *Escenario de guerra*, se trata de una narración focalizada en el discurso de Tamara, pero con rasgos de teatralidad y marcas de las reacciones corporales de ella como directora de su historia que se aproxima, a modo de simulacro, a la puesta en práctica.

Del mismo modo, podemos ver que la historia de cada persona o personaje se define por sus reacciones y las de los otros con los que interactúa. En el plano intrapersonal, la identidad se construye en la relación entre dos facetas. La primera es la mismidad, que Ricoeur señala como aquello que podemos reidentificar en un individuo, es decir, que aparece en múltiples circunstancias (1996, p. 8). Cualquier narración se construye desde una determinada consciencia o yo. De manera que «el “yo” se convierte en el primero de los indicadores; indica a aquel que se designa a sí mismo en toda enunciación que contenga la palabra «yo», llevando tras él el «tú» del interlocutor. Los demás indicadores [...] se reagrupan en torno al sujeto de la enunciación» (Ricoeur, 1996, p. 24-25). Así, «El pronombre yo identifica al sujeto de forma completa y nunca como una referencia parcial porque [...] es función de la narración determinar el «quién de la acción»» (Ricoeur, 1996, p. 40). La definición del ¿quién? debe ir unida al ¿qué? y el ¿por qué? de sus acciones, que constituyen la intención» (Ricoeur, 1996, p. 51). En otras palabras, los acontecimientos adquieren un valor personal por el punto de vista y las interpretaciones que se le den. La narración establece «la dimensión temporal de la existencia humana» (Ricoeur, 1996, p. 107) que constituye la biografía de un personaje ficticio y de una persona real. Este trabajo analiza la estructura temporal en espirales por las que las obsesiones de Tamara se repiten, pero van produciendo un crecimiento; y, adicionalmente, se va a completar con el estudio de la dimensión espacial, porque en este caso los mapas tienen un papel esencial para explicar los conflictos y el desarrollo del personaje. En una narración, la historia y los personajes se organizan de un modo determinado para dar lugar a la estructura narrativa que llamamos relato. Esta es una organización que dota de sentido a los acontecimientos que tienen lugar en el tiempo:

Se puede decir que en toda historia narrada se encuentran dos clases de tiempo: por una parte, una sucesión discreta, abierta, y teóricamente indefinida de sucesos (es posible preguntar en todo momento: ¿y después? ¿Y después?); por otra parte, la historia narrada presenta otro aspecto temporal caracterizado por la integración, la culminación

y la clausura (clôture), gracias a la cual la historia recibe una configuración. En este sentido, diré que componer una historia es, desde el punto de vista temporal, obtener una configuración de una sucesión (Ricoeur, 2006, p. 11).

*Escenario de guerra* es una historia que destaca por el proceso por el que la desestructuración del tiempo y del espacio del que parte Tamara lucha, con avances y retrocesos, hace un sentido de identidad híbrida. En el marco definido anteriormente, se va a entender por identidad híbrida aquella en la que la mismidad del sujeto entra en contacto con varias ipseidades contradictorias que incorpora sin resolver el conflicto entre ellas. En este sentido, la obra de Jeftanovic es una novela que indaga en identidades colectivas e individuales desgarradas por una memoria difícil de hacer coherente. Tamara siente una fuerte identificación con su padre, el cual está obsesionado por el tiempo en el que vivió en la violencia y en la carencia. Adicionalmente, es muy importante la forma con que la complicada memoria de la dictadura chilena se traslada a los conflictos que se viven en la familia de Tamara. Pero, sobre todo, Tamara empatiza con la muralla que se interpone entre él y el mundo que le rodea y así lo expresa: «El pasado traumático de guerra se cruza con la historia privada, ‘mi propia guerra’» (37)<sup>2</sup>. La narración de Andrea Jeftanovic tiene una estructura teatral que permite que el personaje observe su propia situación. «Mediante el desdoblamiento de la subjetividad en narradora y personaje, se insiste desde el principio en la distancia entre el sujeto que recuerda y el sujeto recordado, desarmando con ello conceptos de unidad identitaria y poniendo en escena la subjetividad como performática» (Melgar, 2014, p. 190). Tamara se convierte en migrante y melancólica de cada uno de los cambios (Higuera, 2012, p. 36), en los que se repiten unos deseos frustrados, que podemos analizar como compulsión a la repetición en términos psicoanalíticos y, al mismo tiempo, se da la represión del eros, en el sentido de que el conflicto limita el afecto y el deseo. Este conflicto lleva a que Tamara esté siempre en movimiento, por lo que huye tanto en el espacio como en sus propios sentimientos de las realidades complejas a las que se enfrenta. Sin embargo, Tamara no es arrastrada por el derrotismo, porque es capaz de simbolizar sus problemas a través de la representación teatral. Ella desarrolla una identidad híbrida, que se construye tanto gracias a los hechos como a la elaboración ficcional.

Por último, se puede señalar que el ser humano se construye a través de las referencias de sus mapas que le hacen único. Su pensamiento racional, la complejidad de sus emociones, sus reflexiones sobre la moralidad y la trascendencia son algunos ámbitos que muestran cómo las características que le definen responden a una compleja elaboración psicológica. Las personas estamos en un constante proceso

---

2. Para simplificar el citado, las referencias a la novela se van a indicar solo con la página.

de construcción de nuestra identidad desde la cual posicionarnos en el mundo. Tal como señalan Eduardo Apodaka y Mikel Villarreal, «El individuo occidental es la subjetividad que poseemos más “acá” de esas acciones y relaciones, una agencia dotada de voluntad y expresión propias, de su «naturaleza» y de «sus principios inmanentes», que hacen “único” y “permanente en sí mismo” a cada ser humano» (2007, p. 104). La construcción de la identidad es un complejo proceso que va definiendo la forma de sentir, de pensar y de actuar de cada sujeto. La identidad se construye en torno a un ideal u objetivo por el cual el sujeto persigue llegar a un cierto modelo, pero en el caso de Tamara ese ideal no está claro por no conocer de partida unos referentes claros en torno al cual construirlo. Tamara destaca por ser un personaje que define quién es frente a unos obstáculos y la solución que encuentra en su sensibilidad artística, que, como se verá, ofrece una solución a la identidad.

Como se ha anunciado, se va a concretar el trabajo en identidad narrativa a partir de referentes psicocríticos para el estudio para conocer la psicología del Tamara y su relación con los mapas. En la teoría freudiana, la repetición de ciertas ideas, ansiedades o acciones aparentemente inexplicables viene dada por la represión del eros, es decir, por un trauma que fue ocultado y que impide la expresión libre del sujeto (Freud, 1991). Esto está perfectamente reflejado en *Escenario de guerra* en las representaciones espaciales, y muy a menudo a través de imágenes topográficas. «Arrastramos los pies en migraciones redondas, que después toman forma de espiral» (62). Aquí se observa cómo los mapas tienen una modalidad doble, tanto del espacio físico como en su sentido metafórico más propio de la psicología del personaje. Tanto los círculos como las espirales dan cuenta de aquello que se mueve siempre en torno a un centro, que, en este caso, se refiere a una especie de huida o búsqueda, que no acaba de dar una unidad ni a la mismidad, o aspectos repetidos de la forma de ser, ni a la ipseidad, a las relaciones con los otros y a los cambios que estos provoquen en una dirección. Así, los «escenarios de guerra» se dan fundamentalmente en las relaciones familiares, que, sin romperse, avanzan hacia una pérdida de vínculos: «El relato se desplaza por los territorios fragmentados y violentos de la historia íntima de una subjetividad protagonista que camina por el escenario de la unidad o, antes bien, “desunidad” familiar» (Melgar, 2014). Esto queda representado en la portada de la editorial Baladí, la cual escoge presentar a una niña sola arrastrando un juguete roto o desinflado, es decir, simboliza la presencia de un elemento infantil y que debiera ser causa de afectividad y disfrute, pero que se encuentra muy dañado para poder realizar esta función.



Imagen tomada de La casa del libro<sup>3</sup>.

Por otra parte, podemos observar los retos evolutivos asociados al recorrido vital de la narradora y protagonista. *Escenario de guerra* relata la infancia, adolescencia y primera adultez de la protagonista, pero, dados los problemas de identidad, podríamos entender que el relato es definido por los retos propios de la adolescencia. En la adolescencia, se produce un distanciamiento de las identificaciones familiares para construir una identidad propia. «Being firmly convinced that he is a person on his own, the child must now find out what kind of a person he may become. He is, of course, deeply and exclusively “identified” with his parents, who most of the time appear to him to be powerful and beautiful, although often quite unreasonable, disagreeable, and even dangerous» (Erikson, 1994, p. 115). Este proceso resulta conflictivo porque los padres ejercen una autoridad ambivalente, que debe ser reajustada y el adolescente puede sentirse desorientado sobre quién es él realmente. «They are sometimes morbidly, often curiously, preoccupied with what they appear to be in the eyes of others as compared with what they feel they are, and with the question of how to connect the roles and skills cultivated earlier with the ideal prototypes of the day» (Erikson, 1994, p. 128).

---

3. Fuente imagen: <https://www.casadellibro.com/libro-escenario-de-guerra/9788493766139/1699890>

Finalmente, resulta relevante mencionar la teoría de Fromm por la forma con que la novela manifiesta el aislamiento afectivo de la protagonista durante buena parte del texto. Fromm observó cómo ciertas carencias en el desarrollo psicológico a veces nos impiden salir de nosotros mismos. El ser humano se pliega sobre sí mismo cuando teme que la relación con el otro le amenaza y, paradójicamente, no se atreve a expresarse libremente por no perder la aceptación del grupo. Tamara sufre mucho al sentirse desplazada en su familia y, por ello, se aferra a un individualismo del que se enorgullece y, al mismo tiempo, le hace sufrir. De acuerdo con la teoría de Fromm, esta es una posición muy común en la sociedad actual. «The deepest problems of modern life flow from the attempt of the individual to maintain the independence and individuality of his existence against the sovereign powers of society, against the weight of the historical heritage and the external culture and technique of life. This antagonism represents the most modern form of the conflict which primitive man must carry on with nature for his own bodily existence» (1956, p.1). Según Erich Fromm, si la persona es capaz de armonizar sus dos grandes necesidades, podrá ir creciendo en su capacidad para amar. En ese caso, desarrollará la capacidad para el amor activo, que consiste en un afecto seguro que busca el bienestar del otro; mientras que, si esto fracasa, se da el amor pasivo, que es inseguro y posesivo. De acuerdo con lo dicho, durante la mayor parte de la novela, Tamara expresa un amor pasivo. Así cuando ella se relaciona con hombres, no es capaz del amor activo, sino que se produce una objetualización: «Este hombre más allá de los “a pesar de todo”, de los “no obstante” es una sustancia que necesito, pero que a la vez me llena de sobresaltos» (73). Es muy relevante la manera con que la narradora expresa sus dudas a través de conectores concesivos, como «a pesar de todo», y adversativos, «no obstante», que dan cuenta de las reticencias, de la falta de verdadero encuentro; y cómo se refiere al hombre como una «sustancia». Todos estos conectores indican que el encuentro amoroso se convierte en un ejercicio de consumo. Tanto el cuerpo masculino como el femenino son herramientas de una necesidad y pierden su vigor en el encuentro en lugar de enriquecerse humanamente en él. En ocasiones, incluso ella ejerce un papel propio de una mujer fatal: «Al llegar a casa abro las cortinas para dejar que la luz vele el negativo de la última víctima sobre mi cuerpo» (75). Aquí no solo se expresa el desapego de la narradora, sino que es muy buen ejemplo del sentido estético con el que Andrea Jęftanovic emplea los distintos medios para conseguir efectos poéticos. El negativo fotográfico se convierte en una poderosa metáfora de la guerra que se produce hasta en los encuentros amorosos de la narradora. Pero esa imagen solo oculta el fracaso de la verdadera expresión amorosa, por lo que «Tamara se convierte en migrante y melancólica de cada uno de los cambios» (Higuera, 2012, p. 36). El cambio de lugar y también de amores va asociado a la pérdida en una parte de la novela, aunque, como veremos, no abarca todo el texto.

### Análisis sobre el espíritu de familia

Pierre Bourdieu explica que la familia es, por una parte: «agente activo, dotado de voluntad, capaz de pensar, de sentir y actuar y fundada sobre un conjunto de presupuestos cognitivos y de prescripciones normativas concernientes a la manera correcta de vivir las relaciones domésticas: universo de donde están suspendidas las leyes ordinarias del mundo económico, la familia es el lugar de la confianza (*trusting*)» (1997, p. 2). Y, por otro lado, hay que tener presentes «las relaciones de coerción entre los miembros del grupo familiar funcionando como campo (y por tanto, de la historia que hay detrás de este estado de cosas), estructura que está siempre presente en las luchas al interior del campo doméstico» (1997, p. 7). La familia es un espacio donde se ponen en juego las identidades de sus componentes en un proceso de negociación. Según Domínguez, hay que pensar la familia «no como una institución social, ni como el lugar de constitución de una estructura psíquica, sino como el sitio donde se ponen en juego relatos y se negocian posiciones de poder discursivo e interpretativo» (En Fumis, 2012, p. 1297). En el caso de *Escenario de guerra*, la familia es esencial porque constituye el elenco de actores para el escenario que va a reflejar los conflictos del relato.

En *Escenario de guerra* son muy importantes las figuras paternas, que pueden ser interpretadas también conforme a la teoría psicoanalítica porque la obra da algunos indicios en este sentido. La narradora siente una gran admiración por su padre y empatiza con su traumática vida, marcada por la guerra y la escasez. Ella busca el afecto de su padre, pero este tiene también compulsiones que hacen difícil la relación y, cuando se separa de su madre, la relación se vuelve mucho más distante. Su padre proviene de los Balcanes, como también proviene la familia de Andrea Jeftanovic; y tanto la familia de Tamara como la de la autora acaban radicándose en Chile. En este trabajo, no se va a tratar tanto la cuestión histórica, sino como un cronotopo que despierta los conflictos familiares. El padre recuerda la guerra de la que escapó y, cuando su tierra de origen vuelve a estar en guerra, se reedita la sensación de desolación en él: «Son los mismos lugares que se incendian una y otra vez, cubriéndose del mismo polvo, pero de otros muertos» (39). La obra toma el título de *Escenario de guerra* no solo por la guerra como un conflicto militar, sino por todas las formas en las que se da la separación de los personajes de los lugares y seres que aman. Así, su padre está lejos de su tierra, que ama y siente destruida; pero después también va a estar lejos de su propia familia. Tras el divorcio, la narradora dice: «Ahora papá se ha convertido en un paseo de domingo» (42). La relación personal se transforma no solo en algo circunstancial, sino también en uno de muchos desplazamientos que provoca el distanciamiento de Tamara.

Por otro lado, la madre es el personaje que viene a limitar el acceso al padre, como ocurría en el complejo de Electra, pero, en este caso, la trama se complica. No se trata solo de que la madre impida el vínculo emocional con la hija, sino que

la misma madre denuncia el abandono de su esposo y, con ello, consigue que, tras el divorcio, la narradora no vuelva a ver a su padre. «Sabes que hace tiempo que tu papá no me toca. Que tu papá sale con otras mujeres, que tiene muchas amigas» (45). Esta cita recoge varias oraciones que emplean la oración subordinada de forma paralelística para incidir de forma acusadora en la culpa del padre. En este caso, la hija es expulsada de la relación con su padre porque este es expulsado prácticamente de la familia por su mala conducta. Sin embargo, la narradora es también expulsada por la madre: «Alcanzo a divisar a mamá, su sonrisa de bienvenida, su brazo que gira la llave. Su mundo es un triángulo perfecto, no un cuadrado irregular» (52). La madre es mucho más cariñosa con sus dos otros hermanos, porque Tamara le recuerda demasiado a su exmarido. Esta es descrita por su atractivo físico, y la dependencia de este para sentirse valiosa, que hace que también tenga al menos un amante. No obstante, *Escenario de guerra* es un relato que lleva a todos los personajes a la pérdida, a una forma de melancolía. La melancolía se refiere a la incapacidad que tienen para asir la vida que desearían. «La conciencia o la vaga sensación de ser incapaz de hacer algo, así como la carencia de una relación satisfactoria con el medio ambiente» provocan la melancolía (Bleuler, 2003, p. 220). En el caso de la madre, su vida va a ser transformada por otra forma de daño corporal: la enfermedad. Y este daño adquiere una importancia extraordinaria no solo para su vida, sino también para la narrativa de la misma y la relación con su hija. Así, cuando está lejos de su madre, dice: «Mamá me enviará el relato de sus enfermedades por correo» (56). De un modo parecido a la relación con su padre, se pierde el vínculo personal para quedar en una anécdota o forma estereotipada de relación.

*Escenario de guerra* presenta una situación que, al comienzo, no muestra bondad, ni comunidad y, por ello, establece distintas situaciones de conflicto o guerra que van a provocar la identidad híbrida de la protagonista. Por un lado, la madre se desfigura en una imagen análoga al pan duro o el zapato hervido, es decir, es alguien incapaz de ofrecer cariño o consuelo a los problemas de sus hijos. Y, por otro lado, y en reacción a lo anterior, los hermanos buscan la forma de sobrevivir en los escenarios de conflicto familiar en los que viven. Así, los niños gemelos, que son hermanos de Tamara, repiten actos crueles y dolorosos a modo de ejercicios espirituales para la sobrevivencia (Cánovas, 2011, p. 235) que distancian a la protagonista de ellos. Tamara se encuentra estrechamente relacionada con personas en las que no encuentra apoyo o incluso se encuentra discriminada. Andrea Jeftanovic ha publicado un artículo como investigadora en el que señala el estrecho vínculo entre los gemelos en una adaptación de una novela de Agatha Kristof (2008, p. 3). Tanto en su propia obra, como en el análisis de esta, hace hincapié en que se trata de una conexión única que no es comparable con otras, incluida la relación que tiene Tamara con los gemelos. En conjunto, Bourdieu concluye que la familia es un colectivo que ejerce un papel esencial en la conformación de la identidad de sus

miembros. «Indudablemente, es necesario dejar de considerar a la familia como un dato inmediato de la realidad social, para ver en ella un instrumento de construcción de esta realidad» (Bourdieu, 1997, p. 8). La familia puede no ser consciente de las dinámicas que genera y de qué manera produce mapas de referencia en sus miembros, pero los genera y, en este sentido, la familia de Tamara produce principalmente en ella una ruta de salida y unos mapas que están constantemente en movimiento. Es decir, ella no acaba de identificarse con ningún miembro ni ningún lugar y se encuentra por ello constantemente en movimiento, tanto físico como psicológico.

### La identidad híbrida a través de los mapas

La novela de Andrea Jeftanovic ofrece una valiosa propuesta híbrida que se realiza tanto desde el punto de vista del género literario como del modo en que se transmite la historia. Desde el comienzo, la historia es contada por una narradora que, al mismo tiempo, estructura los acontecimientos en escenas y de acuerdo con la oposición de personajes es propia de una obra dramática. Andrea Jeftanovic señaló en una entrevista (2020) que emplea la hibridez de géneros e incluso emplea distintos soportes para transmitir historias que, pese al fondo histórico o incluso autobiográfico, superan este para ofrecer una verdadera ficción acerca de los conflictos de la intimidad. En el caso de *Escenario de guerra*, se mueve entre la narración y el teatro para ir de la voz autorial a la puesta en escena del espíritu de la familia de Tamara. Asimismo, combina el texto escrito con la referencia al mapa como metáfora que conecta la intimidad de Tamara con los desencuentros familiares que tiene. La obra de Andrea Jeftanovic presenta una indagación tanto en la identidad narrativa como en el proceso de recuperar las dinámicas que han llevado al espíritu de su familia.

En este trabajo nos referiremos a la voz que dirige la ficción como narradora o dramaturga, en cualquier caso, como una voz en la que la autora delega el ejercicio de la creación en proceso. Cuando es pequeña, Tamara tiene problemas para hacer sus ejercicios de matemáticas porque los números que tiene manejar en ellos se mezclan con las cuentas que hace su padre de las provisiones que tienen en casa. De modo que las angustias de su padre tiñen todo su pensamiento. «No es que yo no sepa, sino que los ejercicios mezclados con mis recuerdos dan otros resultados» (15). La narradora presenta aquí la incertidumbre sobre su mismidad ricoeuriana, es decir, no sabe determinar qué es aquello que la define de manera habitual, lo cual, paradójicamente, va a llevar a la repetición de una serie de impresiones y experiencias o compulsión, en el sentido psicoanalítico. Tiene una conciencia herida, que ha reprimido muchas experiencias, que vuelven una y otra vez en un intento por configurar una imagen determinada. Esto llevaría a una identidad sincrética si no fuera capaz de comunicarse (Sevilla-Vallejo, 2020b), sin embargo, su capacidad creadora le ofrece una posibilidad de configurar su identidad, aunque sea de forma híbrida.

Es además muy revelador cómo su fragilidad identitaria se refleja también en su cuerpo: «Mi piel es tan blanca que me puedo mirar por dentro. Ilumino mi revés con una linterna. Un rayo de luz distingue las cicatrices que el tiempo ha borrado por fuera y las costuras que han quedado por dentro» (24). En esta cita se observa cómo la blancura está asociada a la falta de consistencia. Esta descripción recuerda a la mujer del protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez, que está caracterizada también por una carne tan traslúcida que deja al descubierto la debilidad del cuerpo. La literatura expresa de forma reiterada la fragilidad de personajes femeninos a través de imágenes asociadas a la fragilidad de sus cuerpos (Segato, 2014, p. 345). En cualquier caso, el cuerpo femenino es retratado como herido no tanto físicamente, sino en los recuerdos que compulsivamente regresan tanto en el día a día como en las sesiones de terapia a las que asiste el personaje. Estos conflictos hacen que sus relaciones sean también problemáticas. En el sentido frommiano, no es capaz de un amor entregado o activo, precisamente porque necesita defenderse de estas cicatrices psicológicas que lleva consigo: «Hay un ansia de soledad idéntica, quiero simultáneamente que me ame y no me ame, que me llame y me olvide» (28). Tamara al comienzo es incapaz de desarrollar una identidad narrativa integrada, porque se revelan a su consciencia aspectos agresivos que no sabe afrontar, por ello no sabe tampoco afrontar los retos evolutivos que afronta y, como se ha comentado, cae en un amor pasivo.

Sin embargo, en el tramo final de la obra, Tamara potencia su capacidad creativa para resolver simbólicamente su problema. El carácter metanarrativo de *Escenario de guerra* ofrece diversas marcas para la interpretación. Así, la narradora indica lo siguiente: «El pasado traumático de guerra se cruza con la historia privada, “mi propia guerra”» (70). Por ello, se puede ver cómo los traumas que pesan sobre sus padres, tanto por circunstancias sociopolíticas como por sus limitaciones personales, caen sobre ella y, de este modo, la familia es un escenario que refleja un complejo crisol de asuntos no resueltos y, principalmente, la imposibilidad de encontrar una vida donde se exprese el eros, el verdadero deseo, que la narradora desconoce, hasta que, a través de la performatividad con la que recrea las escenas es capaz de dar un sentido nuevo a lo vivido y esto da lugar a una identidad híbrida, que definiríamos como aquella identidad lograda, si bien ha de mantenerse en una compleja situación entre la mismidad e ipseidad propias de la identidad narrativa de Paul Ricoeur, no ha cumplido por completo los retos evolutivos de Erik Erikson, es capaz de amor activo, aunque con limitaciones, según la teoría de Erich Fromm, y permite comprender las dinámicas coercitivas del espíritu de familia, aunque también provoque dolor.

Si bien es cierto que *Escenario de guerra* presenta numerosas situaciones de pérdida que harían pensar en que el tono de la obra es melancólico, quizá no sea justo afirmar esto sin matices. La melancolía en el sentido pleno solo podría darse si nos referimos a una obra en la que la narradora no encuentre alternativas y simplemente

se limite a mostrar la decadencia familiar. *Escenario de guerra* tiene un aspecto estructural que cuestiona esta visión. Como se ha mencionado, la narradora organiza la narración a través de escenas que indican la desunidad familiar, no obstante, en el final de la obra, se observa que la protagonista está empezando a vislumbrar quién es ella y quiénes son sus seres cercanos, con sus éxitos y sus fracasos. Por ello, aunque las rutas que transita Tamara parecen caóticas, y así lo vive ella, van conformando un mapa en el que su identidad se dibuja. Es muy importante observar que la movilidad, física y psicológica, con la que trabaja el personaje lleva a una identidad híbrida. Es decir, constituye una mismidad en los términos ricoeurianos, pero abierta a los cambios propios de la ipseidad e incluso a incorporar realidades en principio contradictorias entre sí. Este último término daría que llegue a ser no solo una identidad lograda, sino híbrida en su capacidad de integrar aspectos que en un primer momento no parecen posibles.

El empleo de la metanarración permite a la narradora una capacidad de reflexión desde la cual tomar postura y poder así configurar una identidad parcialmente lograda. El hecho de que Tamara tome conciencia de su carácter de narradora (o directora) de la historia que está contando (o poniendo en escena) permite que supere su mismidad, que salga de lo reiterado en su identidad; para establecer una ipseidad a través del destinatario de su relato (o representación). No es una solución definitiva, porque la ficción es un simulacro de comunicación hasta que no entre en contacto realmente con otros personajes, pero permite un espacio de reflexión que le permite salir de la limitación espacial en la que se encuentra al comienzo del texto. Es decir, la narradora lleva a cabo una performatividad en el sentido de un ensayo o relectura de sus experiencias, y esto le permite una empatía dramática, es decir, comprender las motivaciones de las otras personas. Se produce un distanciamiento que permite el autoconocimiento y el vínculo con los otros. Esto no resuelve los conflictos por completo, pero la narradora es capaz de entender que tanto sus padres como su novio están buscando lo mismo que ella: «Cada uno ensaya a solas para el día de la representación, donde armaremos por primera vez la obra completa» (87). Esto es muy valioso porque, dentro de un marco psicoanalítico, podríamos decir que *Escenario de guerra* presenta un fantaseo, la visión imaginaria que produce la narradora (Freud, 1992), pero va más allá de ser una mera sustitución o compensación de la realidad, porque permite que ella encuentre una nueva postura frente a lo sucedido

En su búsqueda de libertad, interviene uno de los personajes más importantes Franz, que no solo es su novio, sino también su compañero de viajes. En un primer momento, los novios que tiene llevan lejos a la protagonista de su familia y con Franz va a empezar un viaje, pero que la va a llevar de vuelta a visitar a sus hermanos y a recuperar el diálogo con su familia. En la relación con él es donde más abundan las referencias cartográficas que hacen del viaje una búsqueda identitaria y hacen

explícito el mapa como una forma de representar la búsqueda de pertenencia a un contexto por parte del personaje. «El cuerpo de Franz es un mapa tan familiar, doblado en los mismos sitios, pero un mapa que nunca se despliega del todo. Me animo a cruzar la frontera» (89). En su relación con Franz ella sale de sí misma, de su pasividad y de la objetualización, para realmente exponerse a volver a sufrir, pero también a amar. Y es ahí donde ella empieza a ver quién es realmente «Me estoy acercando al origen, a las brumas de un comienzo que es el principio de un fin» (325). Todas las metáforas visuales, sean de otros soportes, sean de mapas o de elementos atmosféricos, resaltan por su estética y expresan una búsqueda identitaria que, como en la vida misma, aún con mucho esfuerzo, sigue siendo borrosa. Sin embargo, la esperanza está puesta precisamente en la capacidad para reflexionar y así se pregunta: «Quién seré después de que caiga el telón y la palabra fin se escriba» (92). La narradora percibe que está elaborando su propia historia y estará haciéndolo hasta su último día. Del mismo modo, se da cuenta de que no puede vivir sola, sino que necesita a los demás y los demás la necesitan precisamente para escribir juntos su historia: «Los personajes se escriben unos a otros» (95). La misma creación le ofrece un espacio de diálogo que le permite crecer (Sevilla-Vallejo, 2022).

## Conclusiones

En este trabajo, se ha analizado con toda la profundidad posible el camino recorrido por Tamara, tanto en su desarrollo psicológico como en sus relaciones familiares. Para ello, se ha empleado el modelo de identidad narrativa, ya que Tamara emplea el relato primero para expresar su confusión y luego para llegar a una explicación de sus experiencias. Asimismo, se ha observado el progreso que lleva a cabo el personaje, al poder afrontar los conflictos y traumas a través de la narración, al encontrar también una forma de dar sentido a su infancia, adolescencia y comienzos de la adultez, y al ser capaz de abandonar una postura objetualizadora de las relaciones para abrirse a un encuentro de amor activo. También se ha observado el cambio en el espíritu de familia, por el que al comienzo ella apenas tiene recuerdos positivos de su familia, para después empezar a comprender los motivos por los que surgieron y surgen determinadas dinámicas entre sus miembros.

*Escenario de guerra* presenta una serie de rutas que conforman los mapas desde los que los personajes se desencuentran durante la mayor parte del texto. Tamara sería el ejemplo que ocupa el centro de una escapada porque no encuentra su lugar, pero los personajes que la rodean tienen trayectorias similares. La narradora lleva a la escena los conflictos de los orígenes de su familia, de las incertidumbres políticas y de los desencuentros con personajes que marcan su vida como un camino de guerra y heridas. Se observa en la obra una pérdida constante que hace muy compleja la formación de su propia identidad y que tampoco permite la expresión de sus verdaderos deseos. Por ello, Andrea Jęftanovic expresa con distintas metáforas y con

la metanarración el choque entre la narradora y otros personajes y la dificultad de un verdadero encuentro entre ellos. Sin embargo, el mismo carácter metatextual y específicamente performático de la obra permite la conciencia dramática, que dan lugar sino a una superación del dolor, al menos al reencuentro y al comienzo del sentido de la propia experiencia. Este trabajo ha observado la progresión espacial y temporal de este personaje, a priori atrapado en mapas opresivos y en espacios concéntricos, pero que, a través de su capacidad creadora, los supera. *Escenario de guerra* no ofrece una progresión idílica, sino que muchos de los lugares y tiempos quedan marcados con dolor, pero Tamara es capaz de superar su mismidad para abrirse a un diálogo con su propia creación y de este modo relativiza sus problemas y las dinámicas familiares que le hacen sufrir. Por lo que quizá el relato no ofrece una identidad plenamente lograda, como tampoco suele suceder, sino con recuerdos amables y recuerdos frustrantes, características que mueven al orgullo y a la vergüenza y expectativas de futuro mixtas que hacen que el cierre del sentido esté asociado a una identidad híbrida.

### Referencias bibliográficas

- APODAKA, E. y Villarreal, M. (2007). El sujeto individual moderno. De los Escenario de su construcción a los de su desmontaje. En A. Gurrutxaga Abad (Coord.), *Retratos del presente: la sociedad del siglo XXI* (pp. 103-140). Universidad del País Vasco.
- BLEULER, E. (2003). *Demencia precoz. El grupo de las esquizofrenias*. Paidós.
- BOURDIEU, P. (1997). «Espíritu de familia». Comps. M. Neufeld, M. Grimberg, S. Tiscornia y S. Wallace. *Antropología social y política. Hegemonía y poder: el mundo en movimiento*. Eudeb.
- CÁNOVAS, R. (2013). Andrea Jefranovic. Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea. *Aisthesis*, (53), 223-227. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812013000100013>
- DE SOUZA, M. D. (2013). Geografía, literatura e música: o simbolismo geográfico na arte. *Revista de geografia (UFPE)*, 30(1), 103-147.
- ERIKSON, E. H. (1994) *Identity, Youth and Crisis*. Norton.
- FREUD, S. (1913). «Múltiple interés del psicoanálisis». [Librodot.com](http://librodot.com).
- FREUD, S. (1991). «La fijación al trauma, lo inconsciente». Obras completas XVI. Amorrurtu ediciones, pp. 250-261.
- FREUD, S. (1992). «El creador literario y el fantaseo». Obras completas IX. Amorrurtu ediciones, pp. 123-136.
- FROMM, E. (1956). *The Art of Loving*. Harper & Ron.
- FROMM, E. (2014). *El miedo a la libertad*. Paidós.
- FUMIS, D. (2012). Ficciones de familia: el cuerpo de la infancia. Notas sobre El palomo cojo de Eduardo Mendicutti. *V Congreso Internacional de Letras* (2012). <http://2012.cil.filo.uba.ar/sites/2012.cil.filo.uba.ar/files/0169%20FUMIS,%20DANIELA.pdf>.
- HIGUERA PASTENE, P. E. (2012). *Memoria en Escenario de guerra de Andrea Jefranovic*. Informe para Optar al Título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica, mención Literatura Universidad de Chile.

- JEFTANOVIC, A. (2008). Gemelos de La Troppa: el juego infantil como estrategia de sobrevivencia. *Gestos*, 23(45), 81-98.
- JEFTANOVIC, A. (2011). *Escenario de guerra*. Ediciones Lanzallamas.
- JEFTANOVIC, A. (2020). Conversaciones con escritores (II): Andrea Jeftanovic. <https://www.youtube.com/watch?v=w5VIaZUViIU>
- KANNO, Y. y STUART, C. (2011). Learning to Become a Second Language Teacher: Identities-in-Practice', *Modern Language Journal*, 95(2), 236-252. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4781.2011.01178.x>
- MELGAR PERNÍAS, Y. (2014). Memoria, representación y escritura en Escenario de guerra, de Andrea Jeftanovic. *Bulletin of Hispanic Studies (1475-3839)*, 91(2). <https://doi.org/10.3828/bhs.2014.12>
- MOTOS, T. (2009). El teatro en la educación secundaria: fundamentos y retos. *Revista Creatividad y Sociedad*, 14, 1-35.
- RICOEUR, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI.
- RICOEUR, P. (2006). La vida: un relato en busca de narrador. *Ágora: papeles de filosofía*, 25(2), 9-22.
- RICOEUR, P. (2005). *Caminos de reconocimiento*. Trotta.
- SEGATO, R. L. (2014). Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. *Sociedade e Estado*, 29, 341-371. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922014000200003>
- SEVILLA-VALLEJO, S. (2017). *Cómo escribir ficciones según Gonzalo Torrente Ballester*. Editorial Académica Española.
- SEVILLA-VALLEJO, S. (2018). Lo real, lo imaginario y lo simbólico en la creación literaria. Federico Bravo (ed.). *Aproximaciones psicoanalíticas al lenguaje literario* (pp. 81-102). Córdoba (Argentina): Editorial Universitaria de Villa María.
- SEVILLA-VALLEJO, S. (2020a). Comparative Eriksonian Psychocritical Analysis of Miss Cora by Julio Cortázar, and The Lame Pigeon by Eduardo Mendicutti. *International Journal of Comparative Literature and Translation Studies* 8(1), 1-9.
- SEVILLA-VALLEJO, S. (2020b). Identidades sincréticas en la novela Entre dos oscuridades de Carmen Kurtz. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 2(2), 161-176. <https://doi.org/10.3828/bchs.2020.10>
- SEVILLA-VALLEJO, S. (2021). La búsqueda de la identidad dinámica y del sentido frommiano en La Fundación de Antonio Buero Vallejo. *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en Literatura, Lingüística y Traducción*. Salud Adelaida Flores Borjabad, Rosario Pérez Cabaña (coord.) (pp. 271-290). Dykinson.
- SEVILLA-VALLEJO, S. (2022). La personalidad, la creatividad y la crisis en las protagonistas de ENC o el sueño del pez luciérnaga de Izara Batres. *Senderos que se bifurcan. Alteridad y género en el mundo literario hispánico* (pp. 301-320). Sílex.

**Citación bibliográfica:** NOHE, Hanna. «Casas en la ruta y la narración como hogar: sentido de pertenencia transnacional en *El árbol de la gitana* (1997) de Alicia Dujovne Ortiz». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 139-152, <https://doi.org/10.14198/AMESN.24684>

## Casas en la ruta y la narración como hogar: sentido de pertenencia transnacional en *El árbol de la gitana* (1997) de Alicia Dujovne Ortiz

### Houses along the Route and Narration as Home: transnational Sense of Belonging in *El árbol de la gitana* (1997) by Alicia Dujovne Ortiz

HANNA NOHE

*Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn,  
Alemania*

[hnohe@uni-bonn.de](mailto:hnohe@uni-bonn.de)

 <https://orcid.org/0000-0002-8580-9903>

Fecha de recepción: 08/03/2023

Fecha de evaluación: 29/05/2023

#### Resumen

El presente artículo se enfoca en la ambivalencia que obtiene la casa en cuanto hogar en *El árbol de la gitana* (1997) de Alicia Dujovne Ortiz como motor de la búsqueda de un sentido de pertenencia, por tanto del desplazamiento y, en fin, de la narración, que conduce a las rutas que la protagonista emprende para acercarse a sus raíces. Basándose en el concepto de la casa según Gaston Bachelard y el de la topografía transnacional según Federico Besserer, el análisis subraya la importancia que representa la ausencia de casas de infancia para los desplazamientos y los cuentos de la protagonista. Se pondrá en evidencia cómo el motivo de la casa como lugar anhelado, pero irrealizable, está inherentemente vinculado a la actividad de escribir como necesidad existencial, actividad que se convierte en una reconstrucción transnacional de la historia familiar. Se demostrará, además, cómo

© 2024 Hanna Nohe



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

el árbol al revés sirve de metáfora de la topografía transnacional familiar y por ende del sentido de pertenencia que la propia narradora reconstruye.

**Palabras clave:** espacio; narración; metáfora; migración; transnacional.

### Abstract

This article focuses on the ambivalence that the house obtains as a home in *El árbol de la gitana* (1997) by Alicia Dujovne Ortiz, as the driving force behind the search for a sense of belonging, and thus, displacement, ultimately leading to the narrative that guides the paths undertaken by the protagonist to get closer to her roots. Drawing upon Gaston Bachelard's concept of the house and Federico Besserer's notion of transnational topography, the analysis underscores the significance of the absence of childhood homes in the protagonist's movements and narration. It shows how the motif of the house, as a longed-for yet unattainable place, is inherently linked to the act of writing as an existential necessity, an activity that becomes a transnational reconstruction of family history. Furthermore, it will demonstrate how the upside-down tree serves as a metaphor for the transnational family topography and, consequently, the sense of belonging that the narrator herself constructs.

**Keywords:** space; narration; metaphor; migration; transnational.

### Introducción

Alicia Dujovne Ortiz puede ser considerada una escritora con un sentido de pertenencia transnacional por excelencia. Aparte de sus raíces judaicas y cristianas y el trasfondo migratorio tanto de su madre –de padres españoles y cristianos– como de su padre –de origen ruso y judío–, ella misma se ha trasladado a París, manteniendo contactos con Argentina y, ante todo, escribiendo sobre temas argentinos, ya sean estos personajes –*María Elena Walsh* (1982), *Maradona soy yo* (1993) y *Eva Perón: la biografía* (1995)– o temas sociales –verbigracia, los cartoneros en *¿Quién mató a Diego Duarte?* (2011)–, y publicando en editoriales con sede en dicho país: Alfaguara, Aguilar y Emecé. En la entrevista a Eduardo Ramos-Izquierdo y Federica Rocco la autora confirma el vínculo que mantiene con su país natal, Argentina, explicando que eligió «Francia [...] porque es la meca de los escritores argentinos» (Ramos Izquierdo/Rocco, 2017, p. 52). Esta presencia –física y literaria– en varios países y religiones apunta hacia un sentido de pertenencia transnacional.

Su libro *El árbol de la gitana* (1997)<sup>1</sup> relata las rutas investigadoras e imaginarias que la protagonista emprende para acercarse a sus raíces, pues su exilio da lugar a una búsqueda existencial que se traduce en un desplazamiento continuo. Es cierto que *Las perlas rojas* (2005) retoma el aspecto autoficcional de los desplazamientos

1. La obra fue publicada en francés ya en 1991, gracias a la gestión de Héctor Bianciotti, quien propuso la novela a Gallimard (Pfeiffer/Dujovne Ortiz, p. 36). Para el análisis presente, sin embargo, se recurrirá a la versión publicada posteriormente, pues es la original, en español.

personales relacionados con las migraciones familiares, pero lo junta al relato de las convulsiones políticas que atraviesa Argentina en la segunda mitad del siglo XX, mientras que *El árbol de la gitana* se centra en la búsqueda del sentido de pertenencia llevado a cabo por la protagonista. Por tanto, para el análisis presente, se ha seleccionado *El árbol de la gitana*, pues dicho texto corresponde de manera más pertinente al tema de este volumen: el sentido de pertenencia y las rutas hacia las raíces.

El movimiento geográfico de la protagonista, trazado en *El árbol de la gitana*, la desestabiliza y la conduce a una búsqueda de identidad personal. La subsiguiente ausencia de raíces estables es el punto de partida del relato, llevado a cabo en dos niveles temporales (el pasado y el presente) y narrativos (la protagonista y la Gitana) que constituyen el libro. En otra ocasión (Nohe, 2021) se analizó cómo el desplazamiento de la protagonista representa su búsqueda personal de manera gráfica y metafórica, ya que sus movimientos se asemejan a la forma de una estrella que en la literatura del movimiento según Ottmar Ette simboliza precisamente la búsqueda (Ette, 2001).

El artículo presente, por el contrario, se enfocará en la ambivalencia de la casa como motor de la búsqueda de un sentido de pertenencia y por ende del desplazamiento y de la narración. Ciertamente, el motivo de la morada ha sido tematizado en trabajos anteriores (Bachmann, 2002 y Mennell, 1999). Sin embargo, Susanna Bachmann lo presenta ante todo como uno de varios elementos característicos de la novela, como lo es también, verbigracia, el «enredo de narradoras» (Bachmann, 2002, p. 74). Dicha autora subraya ante todo la ausencia de la casa –los «múltiples intentos frustrados en su búsqueda [de la protagonista] de un domicilio fijo en Francia» (Bachmann, 2002, p. 79)– y menos su función constructiva en la búsqueda del sentido de pertenencia y en las rutas hacia las raíces. D. Jan Mennell a su vez se refiere a las reflexiones de Gaston Bachelard que se emplearán igualmente para el análisis presente (Mennell, 1999, p. 3). Pero Mennell lleva a cabo una lectura particularmente en clave judía: su objetivo es destacar los elementos que aluden a «la noción de la diáspora judía» (Mennell, 1999, p. 8). Asimismo, Leonardo Senkman hace hincapié en lo judío como «[ú]nica certeza en medio de tantas incógnitas durante su exilio parisino» (Senkman, 2000, p. 287) y por tanto como sentido de pertenencia. Sin excluir tal interpretación –efectivamente, aparecen parientes judíos y el final apunta igualmente hacia tal lectura–, se evalúa como importante el hecho de que, en la vida descrita de la protagonista, lo judío no se halla en el centro discursivo y por tanto no parece representar su sentido de pertenencia principal.

Por ende, en las páginas siguientes se pondrá en evidencia cómo el motivo de la casa en cuanto sentido de pertenencia anhelado, pero irrealizable, está inherentemente vinculado a la actividad de escribir y narrar como necesidad existencial en las rutas hacia las raíces, actividad que se convierte en una reconstrucción transnacional. El concepto de la casa según Bachelard y el de la topografía transnacional

según Federico Besserer servirán como base teórica que se explicará en un primer apartado. En una segunda sección se presentará la importancia que representa la ausencia de casas de infancia. A continuación se destacará la relación que dichas moradas ausentes mantienen con los desplazamientos y los cuentos. Por último, se mostrará cómo la propia narradora aparece como constructora de topografías transnacionales. Mientras que el término casa se empleará con respecto al edificio material y concreto, con el hogar se hará referencia al sentido de pertenencia de manera más abstracta.

### **La casa según Gaston Bachelard y la topografía transnacional según Federico Besserer**

La casa como hogar puede ser considerada el lugar simbólico del sentido de pertenencia. Así, en *Poética del espacio* (2000 [1965]), Gaston Bachelard la emplea como metáfora del subconsciente y les atribuye funciones diferentes a sus partes integrales. Presenta la morada como emblema del espacio psicológico, pues suele ser el primer lugar que conocemos: «Cuando se sueña en la casa natal, en la profundidad extrema del ensueño, se participa de este calor primero, de esta materia bien templada del paraíso material. En este ambiente viven los seres protectores. [...] [Q]ueríamos señalar la plenitud primera del ser de la casa» (Bachelard, 2000, p. 30). Por ende, no solo la casa en general, sino en concreto la de la infancia suele ser el patrón del lugar con el que asociamos sensaciones positivas. Dicha vivienda de la infancia le sirve a Bachelard a llevar a cabo un topoanálisis, pues afirma que cada zona de la casa refleja emociones diferentes, desde el «sótano y guardilla, [hasta] rincones y corredores» (Bachelard, 2000, p. 31).

Para el examen presente resultarán particularmente esclarecedores el sótano y el tejado. Bachelard define la casa «imaginada como un ser vertical» (Bachelard, 2000, p. 38) y prosigue: «La verticalidad es asegurada por la polaridad del sótano y de la guardilla» (Bachelard, 2000, p. 38). Ambas extremidades son irracionales, pero en sentido contrario: mientras que el tejado «protege al hombre [...]. Se 'comprende' la inclinación del tejado. [...] Hacia el tejado todos los pensamientos son claros» (Bachelard, 2000, p. 38), el sótano, por el contrario, «es ante todo el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo» (Bachelard, 2000, p. 38).

Además, Bachelard distingue entre el adentro y el afuera que «constituyen una dialéctica [...] del *sí* y del *no* que lo decide todo [...], de lo positivo y de lo negativo. [...] El filósofo piensa con lo de dentro y lo de fuera el ser y el no ser [...], [l]o abierto y lo cerrado» (Bachelard, 2000, p. 185). En el análisis se podrá apreciar cómo dichas oposiciones, entre abajo y arriba, adentro y afuera, permiten interpretar las casas representadas a nivel literario de manera similarmente existencial, vinculadas

a la migración. Dicho esto, algunos aspectos, como las connotaciones del adentro y del afuera, cambiarán de signo.

Para vincular tal interpretación del hogar con la escritura del desplazamiento en *El árbol de la gitana*, son útiles los conceptos que el antropólogo Federico Besserer presenta en *Topografías transnacionales* (2004) entorno a la relación mental de espacios en un contexto transnacional. Advirtiendo el objetivo de «no reificar (o ‘cosificar’) los conceptos [...] (como ‘comunidad’, ‘ámbito de vida’, ‘dimensión’ o ‘dominio’)» (Besserer, 2004, p. 17), Besserer propone herramientas analíticas y metodológicas para estudiar las comunidades transnacionales. Comprende transnacional como «aquellas [comunidades] que son divididas por una frontera nacional, o como comunidades que se consolidan más allá del momento en que el estado nación es predominante históricamente» (Besserer, 2004, p. 15). Distingue tres niveles de organizar los lugares: toponimia, topología y topografía. Emplea *toponimia* como denotación de lugares en la geografía mental de los sujetos, la *topología* como interpretación propia y la *topografía* como la reorganización de dichos lugares por el investigador para la representación gráfica (Besserer, 2004, pp. 21-22). En el trabajo presente el concepto de la topografía se manifestará como particularmente adecuado. La topografía transnacional en términos de Besserer sería, pues, la reorganización de espacios, superando fronteras y comunidades nacionales. En el análisis se podrá apreciar cómo dicho proceso tiene lugar en *El árbol de la gitana* a través de la narración.

### Ausencia de casas de infancia

El relato comienza con la descripción de dos casas ideales cuya característica común es la ausencia: la del padre y la de la madre de la protagonista. Bachmann las interpreta a nivel nacional como las «casas ‘perdidas’ de la patria» (Bachmann, 2002, p. 82). La paterna se caracteriza por la imposibilidad de ser realizada:

*Fata Morgana.* Éste fue el nombre de la casa que mi padre siempre quiso tener, casa de dibujo infantil con el alero a dos aguas, la chimenea cuadrículada para imitar los ladrillitos, el zigzag del sendero que llega hasta la puerta y el tirabuzón de humo que asciende celeste hasta chocarse con la nube. Pero como sabía que del inmobiliario afán, lo único real sería el humo, ya nomás de antemano a su vivienda la llamaba *espejismo*.

Era hijo de *inmigrantes* y pechaba hacia la casa del *sueño*. (*AG*<sup>2</sup>, p. 15, el subrayado es nuestro)

Dos motivos destacan en este pasaje: lo irreal y el desplazamiento. La morada descrita corresponde al emblema de los dibujos infantiles, tal como lo constata la propia narradora. Dicho prototipo a su vez equivale a la vivienda típica del norte de Europa

---

2. De aquí en adelante, las siglas *AG* se emplearán para hacer referencia a *El árbol de la gitana*.

y simboliza estabilidad, propiedad y un pequeño universo seguro, correspondiendo así a las reflexiones de Bachelard. Sin embargo, en el caso de la casa paterna, tal estabilidad y prosperidad aparecen como irrealizables, debido a la situación de inmigrantes de su familia, ya que la llegada en un nuevo país implica una ausencia de bienes y por ende una falta tanto de estabilidad como de seguridad económica. La escasez de estabilidad respecto a la casa, unida al movimiento físico son dos aspectos que recurren a lo largo del relato y que caracterizan igualmente a la protagonista. Bachmann señala, sin embargo, que «existe asimismo un gesto de realización del espejismo paterno» (Bachmann, 2002, p. 83), pues para la protagonista el escribir equivale al construir una casa, de modo que «[c]ada página que [...] escribe significa un ladrillo más» (Bachmann, 2002, p. 84). Esta función existencial de la escritura será el enfoque del apartado próximo. La casa de la madre, por el contrario, aparece como estable y amplia:

Mi madre, en cambio, más argentina, tiraba para atrás, hacia la del *recuerdo*: el balcón enrejado, el umbral de *mármol* [...], la aldaba de *bronce* en la puerta maciza *que se abre* hacia el zaguán de mayólicas [...], *que se abre* hacia el vestíbulo con su mampara de *crystal*, *que se abre* hacia la sala con sus consolas de patitas *doradas*, su *piano* y sus jarrones finamente cuarteados, *que se abre* hacia la *tira de piezas*, una por cada señorita soltera, *que* cada tanto *se abre* a un *patio* con jazmines *traídos del Paraguay* por un *bisabuelo marino y genovés*; y más piezas y *patios que* finalmente *se abren* a las rosas, la parra, la magnolia, la *memoria* del fondo. (AG, p. 15, el subrayado es nuestro)

La amplitud de la morada es resaltada por la estructura paratáctica de relativas, introducidas por el pronombre «que». De esta manera se ilustra que una parte de la casa conlleva a otra en un aparente sinfín. Bachmann, al igual que Mennell (Mennell, 1999, p. 8), basándose en el mismo fragmento, resaltan el hecho de que la narradora va adentrándose cada vez más en «la memoria hasta llegar a los recuerdos más profundos» (Bachmann, 2002, p. 83) y por tanto Bachmann enfatiza el interior, pero no de la casa, sino del recuerdo. Mennell, además, hace hincapié en las puertas como umbral según Bachelard, para interpretarlas como frontera entre el adentro y el afuera, que según él aquí corresponden a la oposición entre el ser –judío– y el otro (Mennell, 1999, p. 8). No obstante, la familia de la madre no está vinculada al judaísmo y no se le menciona tampoco en el apartado citado. Por el contrario, a nivel espacial de la casa, la repetición del verbo «abrir», en combinación con los numerosos patios, subraya ante todo la apertura y la impresión de inmensidad. Asimismo, destacan los elementos lujosos: mármol, bronce y oro son materiales de construcción que implican riqueza, al igual que el piano y el ya mencionado tamaño de la casa. En esta solidez, grandeza y lujo, la casa de la madre parece oponerse a la del padre de la protagonista.

Aun así, la morada materna se asemeja a la paterna en dos aspectos fundamentales: la ausencia en el presente y el elemento del desplazamiento. El hecho de

comenzar con tal ausencia paradójicamente señala la importancia de dichas casas para la protagonista, o, en términos de Mennell, «la escritora logra poner en primer plano un motivo central que sirve como marco referencial [...] a los eventos y hechos que constituyen la trama narrativa principal» (Mennell, 1999, p. 3). Es más, las casas inexistentes no solo establecen un marco interpretativo, sino que estimulan la propia acción de narrar, tanto con respecto a los edificios inexistentes como a las historias de los antepasados de la protagonista. Efectivamente, el fragmento es enmarcado por el campo semántico del recuerdo, que implica la ausencia material. Asimismo, la mención del bisabuelo marino y genovés que trae plantas de sus viajes introduce un componente móvil que enfatiza la apertura de la casa, literalmente hacia el mundo. De esta manera ambas moradas ideales de los padres contienen los factores que determinarán el futuro de la protagonista: la inestabilidad del hogar y el subsiguiente desplazamiento.

Además, estas casas ideales provienen de la infancia: una en cuanto dibujo, la otra en cuanto recuerdo, lo cual nos lleva hacia Bachelard, pues este observa que la primera vivienda suele ser connotada de manera positiva. Ahora bien, el hecho de que ambos domicilios sean inexistentes a nivel material en el presente parece representar una premonición para la protagonista: «Mi herencia consistió en esas dos casas ausentes y se enriqueció luego con un departamentito perdido» (AG, p. 15). Como si la ausencia de casas de la infancia por parte de los padres conllevara un destino, la pérdida de la casa de su propia infancia parece confirmar tal inestabilidad: «Aunque no fuese ni Fata Morgana ni caserón de la nostalgia, la pieza misma que contuvo lanas y ropero *ya no está donde estuvo*» (AG, p. 18, el subrayado es nuestro). La ausencia de un lugar fijo parece reflejarse en Francia por su continuo desplazamiento (Bachmann, 2002, p. 79). Sin embargo, aunque la casa de la infancia de la protagonista ya no esté presente de manera material, su recuerdo persiste de manera positiva, confirmando así las observaciones de Bachelard. La narradora la describe del modo siguiente:

Era una pieza *oscura* que daba a un *patiecito* donde ni la memoria parecía caber. Sin embargo cabía. [...] Un *departamentito sombrío*, de tres habitaciones, para mi padre, mi madre y yo, al que nos fuimos a vivir en 1945, cuando mi padre salió de la cárcel.

[...] Al *clarear* la aurora, me iba al *patio* del lavadero, del otro lado de la casa, a dejarme embobar por el *alba*. [...]

El otro *patio* [...] era de *geranios* monstruosos. [...] Hacia los siete, ocho años de edad, ahí metida en el *hueco* del *patiecito* mínimo, disfrazada de odalisca con dos cortinas, [...] yo me *inventé* recursos para ganar la *luz* que los geranios, francamente, jamás se imaginaron. (AG, pp. 18-19, el subrayado es nuestro)

La casa de la infancia de la protagonista une las dos casas paternas: es pequeña como la del padre, pero los patios y la apertura obtienen una importancia primordial, como en la de la madre. Es más, la oscuridad («pieza oscura»), subrayada gracias

a la repetición semántica del adjetivo «sombrió» y la estrechez del espacio («una pieza», «departamentito»), reforzada incluso por la pequeñez del patio («donde ni la memoria parecía caber»), conducen a una escapada mental. En este aspecto la casa se opone a las reflexiones de Bachelard: mientras que el filósofo le atribuye inseguridad a lo exterior, aquí lo abierto del patio implica libertad mental, pues «ganar la luz» puede ser interpretado igualmente a nivel metafórico. Efectivamente, cuando, más adelante, la protagonista se pregunta, «¿[p]ara qué quiero casa? Para albergar al viento?» (AG, p. 111), parece haber aceptado la ausencia de una morada fija e incluso interrogar su utilidad.

Aun así, la narradora confirma que la ausencia de raíces materiales conlleva consecuencias fuertes: «¿Podía pesar tanto tener bienes raíces en el recuerdo o el futuro? Los acontecimientos se encargarían de demostrar que sí: hasta a un clavel del aire le molesta el trasplante» (AG, p. 16). En efecto, el resultado es el continuo movimiento en búsqueda de un lugar estable, vinculado a la actividad de construir y relatar historias.

### Casas, viajes y cuentos

Ambos motivos, el de la morada y el del desplazamiento, están a su vez vinculados al asunto de la narración, no solo a nivel estructural, sino también de manera temática. Con respecto a la estructura, se relatan los viajes de los antepasados en alternancia con los cambios de casa de la protagonista (Nohe, 2021, p. 329). Por otra parte, la protagonista representa la actividad de contar historias como algo primordial para sobrevivir. La metáfora de la narración como hogar, tomada como título parcial del artículo presente, se halla igualmente en el propio texto, cuando la narradora confirma que «mi alero a dos aguas es un libro» (AG, p. 24). Mennell entiende dicho libro como referencia al pueblo judío, ya que los judíos tienden «a considerarse ‘la gente del libro’» (Mennell, 1999, p. 10). Sin embargo, en el extracto concreto no se halla alusión alguna a tal interpretación colectiva. Asimismo, la necesidad existencial del narrar es mencionada precisamente en relación con su primer apartamento ya presentado:

Confieso que el recurso que me inventé en la maceta para llegar más allá del mero geranio fue *relatarme cuentos* de antepasados *viajeros*. Aunque también confieso que *viajé*. La cortina verde y el velo transparente se convirtieron en un disfraz de Sheherezade, la que *narra* para detener [...] la cimitarra del alba. Amén de ese disfraz, tuve también un traje de *gitana* con volados floridos. Y una *gitana* lo último que está buscando en el mundo es una *casa*. (AG, p. 21, el subrayado es nuestro)

Ya de niña emplea los relatos como estrategia para ver más allá. Es más, la comparación con el personaje Sheherezade de *Las mil y una noches* indica la urgencia del narrar para sobrevivir. Se trata precisamente de cuentos sobre sus parientes

que se han desplazado, tal como lo son los episodios reunidos en el libro mismo. Igualmente el personaje de la gitana aparece en dicho momento de su niñez, con lo cual ya se alude a la errancia que caracterizará el modo de ser de la protagonista, una vez en Francia. En efecto, tanto la dedicación con la que relata como el interés y esfuerzo por las aventuras de los antecedentes reaparecen cuando cuenta sus primeros tiempos en la capital francesa una vez adulta: «yo *andaba* en el [...] empeño de pegar fragmentos de *historias*» (AG, p. 59). El verbo «andar» aquí es empleado de manera modal, pero semánticamente insinúa igualmente la errancia de la protagonista en busca de la compleción de los relatos, que se expresa de manera tanto mental como física.

La importancia esencial de reconstruir las historias de los antepasados, pero también del personaje de la Gitana para relatarlas, aparece de manera especialmente nítida en el episodio en el que la protagonista aún se halla en el apartamento en París:

Había metido retazos de historias en el armario de cocina. Me rodeaban fragmentos de otras historias que *chirriaban* al *entrar* en la *mía*. [...] El ventarrón que *soplaba* por los corredores de las torres, *alborotando* por la grúa, parecía haberse embolsado en el estante inferior, donde *dormía* la carpeta marrón de los antepasados atada con un piolín peludo. [...]

Pero nada podía hacer. *Sola y desabrigada*, no. [...] Sin mi fantástica abuela de pollerones protectores, no. (AG, p. 60, el subrayado es nuestro)

En este extracto, el contraste entre la quietud y el movimiento, la tranquilidad y el ruido simboliza la agonía a la que la protagonista se enfrenta, ya que no se trata de contar relatos cualesquiera, sino los que determinan la esencia de la propia narradora. Así, por una parte, hallamos la quietud de los papeles con los fragmentos de textos, personificados por el verbo «dormir», lo cual insinúa la fuerza que contienen si se les despierta. Por otra, el dolor interior de la protagonista al establecer los vínculos entre las biografías de sus antecedentes y la suya se expresa por el ruido, redoblado y aumentado por el exterior de las obras que la rodean. Por ende, no bastan las historias, sino que es necesario un ser protector para narrarlas, encarnado por la gitana. Y es en tal instante que el personaje aparece<sup>3</sup>. Mennell indica, además, que la valija de cuentos es «lo único que ha guardado en todos sus cambios de país y de domicilio» (Mennell, 1999, p. 9).

Pero no solo el escribir compensa la errancia, sino que incluso la requiere. Tal centralidad de la escritura aparece cuando la narradora se muda a la primera casa fuera de París y compara sus vocaciones:

3. A nivel narrativo, cada uno de estos desafíos emocionales y personales provoca la llegada del personaje de la Gitana y otro episodio de un antepasado en desplazamiento. Así, al final de la descripción del reto en la bodega y de una visita de su hija (86-89), aparece la Gitana para relatarle la próxima parte de desplazamientos familiares.

Frustrada la repentina vocación de cantante decidí regresar a la vocación verdadera [la escritura], y Laure me prestó su casa de campo para la inspiración. [...] [L]legué a un pueblecito encantador de l'Île de France, cerrado como un puño, igual que Meudon.

Pero detrás de las fachadas había un fondo campesino. [...] De todos modos eran casas desconfiadas y me costó intimar: apenas metí la llave en la cerradura, la de Laure me gruñó mostrando los dientes. [...]

[D]ecidí visitar la *bodega*.

Era un sótano con hadas, ogros y un rayito de sol espeluznado que caminaba de puntillas por lo oscuro. (AG, pp. 86-87, el subrayado es nuestro)

Aquí el desplazamiento es motivado por el fin de escribir. La narradora evoca la sensación inquietante que le transmite la casa, sensación subrayada por la exploración del sótano. La descripción recuerda a la observación de Bachelard de que lo inferior indica lo oculto, lo no deseado, aunque en este caso no se trata de la casa infantil de la protagonista, sino de la de una amiga. Aun así, el terror que ya percibe en las habitaciones se refuerza en la oscuridad, donde siente la presencia de seres con poderes sobrenaturales. Lo subterráneo alberga los temores profundos. No obstante, en lugar de enfrentarlos la narradora decide abandonar el edificio.

De este modo, la errancia del personaje también puede ser interpretada como huida de sus propios fantasmas. De manera semejante a la casa de la infancia marcada por la oscuridad, el exterior representa seguridad, pues no confronta a la protagonista con sus angustias sumergidas. Al regresar a su apartamento en París, «se precipitó la demolición del barrio de Gaité. [...] Entonces empezó la ronda de castillos» (AG, p. 107). Así, pues, comienzan los desplazamientos de la narradora, los cuales tienen lugar entre 1977 y 1987, período que corresponde al narrado, como señala Federica Rocco (Rocco, 2010, p. 240). Continúa la búsqueda de una casa, igualmente en el sentido metafórico como «búsqueda fructífera de sí mismas [sic]» (Glickman, 2000, p. 381) o como lugar de acogida según Bachelard, casa que Nora Glickman halla en el propio camino del desplazamiento (Glickman, 2000, p. 387). Mennell apunta el simbolismo espacial de dichos castillos, pues se hallan al margen de la ciudad y, por tanto, de la sociedad (Mennell, 1999, p. 8), exclusión que Rocco atribuye a la migración en general y al exilio en específico (Rocco, 2010, p. 244). El término del exilio será retomado en el próximo apartado.

Por ende, las historias representan tal importancia existencial porque explican los desplazamientos de la protagonista, ya que comprenden ante todo movimientos transnacionales, lo cual conduce al último tema: las topografías.

### Una narradora que construye una topografía transnacional: el árbol al revés

Besserer distingue, tal como se indicó en el apartado teórico, la *toponimia* como denotación geográfica de lugares, la *topología* como interpretación propia y la *topografía* como la reorganización de los lugares por el/la investigador/a para la

representación gráfica (Besserer, 2004, pp. 21-22). En *El árbol de la gitana* la protagonista misma aparece como constructora de una topografía transnacional, pues trata de identificar las diferentes rutas de sus familiares para comprender su propio movimiento, o, como lo expresa Senkman, «se complace en trazar una cartografía de los lugares del pasado de su genealogía» (Senkman, 2000, p. 285):

Por la tarde, frente a un café y la carpeta marrón:

–Miradas en el *mapa*, las *líneas* que *dibujan* los viajeros de mis antepasados *parecen tulipanes* caídos, porque ninguna *flor* se cae con tanta decisión [...]. Se diría que cada *rama* de antepasados rusos, españoles o genoveses ha caído hacia el *Sur* de cabeza, como de una zambullida. [...]

–Mirados en el mapa, pues, los Ortiz, los Oderigo, los Dujovne y algunos más se zambulleron de cabeza. Lo que me llama poderosamente la atención es el lugar de llegada: *Entre Ríos*. Todos, tarde o temprano, fueron a dar a Entre Ríos, un puntito rodeado por el Paraná, el Uruguay, el Volga, el Guadalquivir... Pero acaso lo más sorprendente sea el motivo de sus viajes. ¿Por qué *viajaron*?

[...]

–Unos por *perseguidos*, otros para *perseguir*. Quizás *por ser el resultado de unos y otros me haya quedado el balanceo*. (AG, pp. 109-110, el subrayado es nuestro)

Los términos «mapa», «líneas» y «dibujan» señalan la actividad organizadora y cartográfica que la protagonista adopta frente a las migraciones de sus antecedentes. El verbo «parecer», a su vez, indica el acto de interpretar en términos de Besserer. La comparación con plantas, ya sean flores o árboles, alude a lo orgánico, lo cíclico, pero también a la dimensión de transmisión de una generación a otra. Aparte de trazar las rutas, de Rusia, España e Italia a Argentina, la narradora identifica el lugar que las une. Por tanto, la descripción fantástica de Entre Ríos como rodeado por el Paraná, el Uruguay, el Volga y el Guadalquivir simboliza la topografía personal del pasado genealógico de la protagonista.

A la vez destacan los verbos que implican movimiento: «viajaron», «perseguidos» y «persiguieron». Aunque los dos últimos se oponen en su sentido causal, tienen en común la urgencia existencial del desplazamiento, urgencia que los vincula a la protagonista:

*Exiliada*, sí, pero *de nacimiento*, porque soy *argentina*. [...] Eso es, Katalin, ahora preguntame qué bicho me picó con los *antepasados*. [...] Es por el *árbol*. [...] Katalin, tanto *ir* y *venir* va dibujando un árbol que parece crecer hacia lo alto. Y en esta vida sí [...]. Pero ¿y en la otra? Porque suponete, Katalin, que esta vida se reflejara en la otra igual que en un lago. Entonces, el reflejo del árbol de nuestras idas y venidas tendría *las ramas en la tierra* y *las raíces en el cielo*. (AG, p. 152, el subrayado es nuestro)

La narradora parte de la historia familiar y le añade el término del exilio. Lo relaciona con el movimiento anterior, otorgándole una cualidad de esencia: siendo de Argentina, esto es, como hija de migrantes, es exiliada de nacimiento, y por tanto

el desplazamiento le es precisamente innato. Así, tal como lo constata igualmente Glickman (Glickman, 2000, p. 388), el exilio se vuelve la «misión» (AG, p. 221) de «juntar las chispas dispersas por el mundo» (AG, p. 221). Esta tarea confirma la imagen de investigadora según el concepto de Besserer, en búsqueda de establecer el mapa transnacional de la familia.

La topografía establecida obtiene un fuerte significado metafórico, representado por el árbol. Mientras que dicha forma, empleada igualmente en el título de la obra *–El árbol de la gitana–*, suele asociarse a la representación genealógica, la cual se adecua asimismo al contenido del texto que reconstruye las relaciones familiares, aquí obtiene un significado adjunto: la genealogía familiar en movimiento, con el que se relaciona a través de los verbos del desplazarse («ir y venir»). Sin embargo, tal circulación invierte la imagen tradicional del árbol como radicado y constante<sup>4</sup>. Efectivamente, la última parte de la cita, «las ramas en la tierra y las raíces en el cielo» –que dio lugar al título del trabajo de Laura Bak Cely (Bak Cely, 2010)– señala la inversión del orden convencional: en lugar de estar establecidos en un lugar fijo, cual un árbol con las raíces en la tierra, la genealogía de la narradora está marcada por continuos desplazamientos, como si las raíces estuvieran en el aire.

Ahora bien, mientras que el punto de encuentro de los antecedentes resulta ser Entre Ríos en Argentina, la protagonista sigue en busca del lugar común para los parientes del presente:

Dónde se junta mi familia, dónde. Salgo a la calle en Tel Aviv y me doy de narices con mi prima Dalila. [...]

Un hombre se acerca a preguntarme:

–¿Vos naciste en Colonia Carmel? Yo, de chiquito, fui alumno de tu abuelo. (AG, p. 291)

Israel parece revelarse como nuevo lugar de encuentro. En cuanto «Tierra prometida y anhelada de los judíos» (Mennell, 1999, p. 10), el elemento hebreo caracteriza una parte de la historia familiar. Asimismo, con Israel se regresa hacia el Este y se añade un ulterior desdoblamiento lineal y geográfico, no solo de Sur a Norte como inversión que la protagonista lleva al cabo de los desplazamientos de sus antecedentes de Norte a Sur, p. ej. Pedro de la Vera que en 1480 parte de España hacia Gran Canaria (AG, pp. 35-36 y AG, p. 100), al igual que la migración de Sebastián de Vera y Mujica y Manrique desde España a Entre Ríos en 1507 (AG, p. 102), sino igualmente de los que se fueron de Este a Oeste, tal como Samuel Dujovne y Sara Brun, que se desplazan de Kamenev-Podolski en Moldavia a Entre Ríos (AG, pp. 188-190).

4. De hecho, el árbol como metáfora del estar establecidos, con una residencia fija, aparece más adelante, cuando Osvaldo, un amigo argentino, exiliado en Nueva York, monta un árbol de navidad (AG, p. 221).

## Conclusión

Este artículo se propuso como objetivo analizar la función de la casa en *El árbol de la gitana* de Alicia Dujovne Ortiz en cuanto simboliza un sentido de pertenencia anhelado, pero irrealizable, y la actividad de la protagonista de escribir y narrar como verdadero hogar. Para ello, se ha procedido en tres pasos: tras presentar los conceptos de la casa según Gaston Bachelard y la topografía transnacional siguiendo Federico Besserer, en un primer lugar se ha puesto en evidencia la ausencia de casas físicas de la infancia como indicador de la falta de un sentido de pertenencia material y concreto. A continuación, se ha enfatizado cómo dicha carencia incita a la protagonista a ir – literalmente – en busca de un hogar, lo cual se traduce en continuos desplazamientos entre casas de diferente medida, con el resultado de que el verdadero sentido de pertenencia se desvela siendo la actividad de escribir y relatar cuentos. Finalmente, se ha destacado la actividad literaria de la narradora de reconstruir una topografía transnacional, lo cual tiene lugar en los capítulos pares, que representan un árbol genealógico al revés, ya que las raíces y por tanto el sentido de pertenencia familiar se halla precisamente en los desplazamientos internacionales.

Por ende, se ha analizado el motivo de la casa ausente como motor narrativo, vinculado a la búsqueda de un sentido de pertenencia y por tanto al desplazamiento, característica central que une los dos niveles del relato de *El árbol de la gitana*: los cambios de morada de la protagonista y las migraciones de sus antepasados. Así los primeros representan, de manera metafórica, las rutas del personaje principal hacia sus raíces. Gracias a las categorías de Bachelard, se ha podido confirmar la importancia de las casas de la infancia, cuya ausencia material tanto por parte de los padres como de la propia narradora incitan a una búsqueda que se traduce en los continuos desplazamientos de la protagonista. Asimismo, se ha observado una inversión de la connotación que obtiene el afuera con respecto a las reflexiones de Bachelard: mientras que Bachelard le atribuye un significado negativo –el no– al exterior, en *El árbol de la gitana* obtiene ante todo la apertura hacia el mundo. Tal, no por último en vistas de la ausencia de casas en cuanto hogar, en *El árbol de la gitana* es el afuera y, en extensión, el desplazamiento, que encarna el sentido de pertenencia, pues le permite a la protagonista desplazarse físicamente y, por ende, dirigirse mentalmente –a través de la escritura y la imaginación– por las rutas hacia sus raíces.

En efecto, se ha podido establecer la interconexión de los tres ejes centrales del análisis: la ausencia de casas de la infancia como lugar que aporta un sentido de pertenencia conlleva una búsqueda existencial de la protagonista. Dicha búsqueda está vinculada a un continuo movimiento y a la reconstrucción de los cuentos de sus antepasados, en cuyos desplazamientos, cual raíces, espera encontrar una respuesta a su propia situación. Así, el acto de narrar aparece como proceso doloroso, pero a la vez creativo que resulta existencial y constructivo para la narradora. Convierte a la protagonista en investigadora que establece una topografía transnacional en

términos de Besserer con respecto a su historia familiar. La metáfora del árbol al revés representa rutas y redes transnacionales que vinculan el pasado con el presente de la protagonista y, por tanto, las rutas hacia sus raíces.

### Referencias bibliográficas

- BACHELARD, G. (2000 [1965]). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- BACHMANN, S. (2002). *Topografías del doble lugar. El exilio literario visto por nueve autoras del Cono Sur*. Libros Pórtico.
- BAK CELY, L. (2010). *Las ramas en la tierra y las raíces en el cielo. Los pliegues en El árbol de la gitana de Alicia Dujovne Ortiz*. Trabajo de Pregrado. Universidad de Bogotá. <https://core.ac.uk/download/pdf/71420075.pdf>
- BESSERER, F. (2004). *Topografías transnacionales. Hacia una geografía de la vida transnacional*. Plaza y Valdés.
- DUJOVNE ORTIZ, A. (1997). *El árbol de la gitana*. Alfaguara.
- ETTE, O. (2001). *Literatur in Bewegung: Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Velbrück.
- GLICKMAN, N. (2000). Andando se hacen los caminos de Alicia Dujovne Ortiz. *Revista Iberoamericana*, 66, no. 191, 381-392. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5776/5922> <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2000.5776>
- MENNELL, D. J. (1999). Entre el patio añorado y el patio anhelado: Una judía argentina errante en *El árbol de la gitana* de Alicia Dujovne Ortiz. *Lucero*, 10.1, 3-11. <https://escholarship.org/content/qt6bc2303t/qt6bc2303t.pdf>
- NOHE, H. (2021). Reconstruyendo una identidad migrante: vectorización y narración intercalada en *El árbol de la gitana* (1997) de Alicia Dujovne Ortiz. *Chasqui*, 50.1, 327-337. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/reconstruyendo-una-identidad-migrante/docview/2555182428/se-2>
- PFEIFFER, E.; DUJOVNE ORTIZ, A. (2014). Entrevistas: Alicia Dujovne Ortiz. *Hispanérica*, 43 (128), 35-53.
- RAMOS-IZQUIERDO, E.; ROCCO, F. (2017). Entrevistas: Escribir hoy desde París: Laura Alcoba, Alicia Dujovne Ortiz y Luisa Futoransky. *Hispanérica*, 46 (137), 49-62.
- ROCCO, F. (2010). Exilio, migraciones y diásporas en *El árbol de la gitana* de Alicia Dujovne Ortiz. En S. Serafin e I. Bajini (Eds.). *Más allá del umbral: autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura* (pp. 235-256). Renacimiento.
- SENKMAN, L. (2000). La nación imaginaria de los escritores judíos latinoamericanos. *Revista Iberoamericana*, 66, no. 191, 279-298. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/5769/5915> <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2000.5769>

**Citación bibliográfica:** BAK, Laura. «Autocartografías de Alicia Dujovne Ortiz: la narrativa detrás de las fronteras en *Las perlas rojas* (2005) y *Camarada Carlos* (2007)». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 153-169, <https://doi.org/10.14198/AMESN.24664>

## Autocartografías de Alicia Dujovne Ortiz: la narrativa detrás de las fronteras en *Las perlas rojas* (2005) y *Camarada Carlos* (2007)

### Alicia Dujovne Ortiz's Autocartographies: the Narrative behind Borders in *Las perlas rojas* (2005) and *Camarada Carlos* (2007)

Laura Bak

Universidad de Utrecht, Países Bajos

[l.bakcely@uu.nl](mailto:l.bakcely@uu.nl)

[laurabak26@gmail.com](mailto:laurabak26@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-0087-4467>

Fecha de recepción: 23/02/2023

Fecha de evaluación: 25/04/2023

#### Resumen

Dentro de las literaturas producidas por las segundas y terceras generaciones migrantes hay presencia de textos de carácter autobiográfico. En estas escrituras el *yo* no se construye a partir de la narración de la vida sino a partir de la reconstrucción de los territorios abandonados por sus antepasados. Estos lugares han desaparecido de la cartografía geopolítica actual dado que ha habido movimientos de fronteras, algunos poblados y ciudades han cambiado de nación o se les ha dado otro nombre. Como consecuencia, regresar y encontrar estos territorios resulta muchas veces imposible. El subgénero de *autocartografía* nos permite estudiar estas obras mediante el análisis de cómo se da cuenta de estos espacios y cómo se resignifican las fronteras geopolíticas. Hemos analizado *Las perlas rojas* (2005) y *Camarada Carlos* (2007) de Alicia Dujovne Ortiz a partir de dos interrogantes ¿Cómo reconstruye en su narrativa los espacios perdidos de sus abuelos paternos? ¿Cómo resignifica las fronteras y qué cartografía resulta? El estudio se realiza en diálogo con los principios de la *geocrítica* propuestos por Bertrand Westphal (Francia, 1962) y el concepto de *plasticidad*

© 2024 Laura Bak



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0):  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

de Catherine Malabou (Francia, 1959). Hemos encontrado que Dujovne compone una cartografía de múltiples niveles. Es un mapa de los lugares plausibles (Westphal), esto es, nos ofrece no una única versión sino una composición de los territorios en medio de los diálogos con diversas experiencias de dichos lugares. Esta cartografía es un exponente de la plasticidad donde espacio, narradora y su representación dan y reciben forma mutuamente. Construir la cartografía de un lugar como resultado de conversaciones entre su presente y las historias de sus habitantes y migrantes implica pues un mapa figurado por la experiencia que también da forma a quien escribe.

**Palabras clave:** Frontera; Cartografía; Autobiografía; Migrante; Espacio

### Abstract

Within the literatures produced by second and third generation migrants, there are texts of an autobiographical nature. In these writings, the self is not constructed on the basis of the narration of life but on the basis of the reconstruction of the territories abandoned by their ancestors. These places have disappeared from the current geopolitical cartography since there have been border movements, some towns and cities have changed nation or have been given another name. As a result, returning to and finding these territories is often impossible. The sub-genre of autocartography allows us to study these works by analysing how these spaces are accounted for and how geopolitical borders are re-signified. Two questions have been used to analyse Alicia Dujovne Ortiz's *Las perlas rojas* (2005) and *Camarada Carlos* (2007). How does she reconstruct in her narrative the lost spaces of her paternal grandparents? How does she re-signify borders and what kind of cartography is the result? The study is carried out in dialogue with the principles of geocriticism proposed by Bertrand Westphal (France, 1962) and Catherine Malabou's (France, 1959) concept of plasticity. Here we have found that Dujovne composes a multi-layered cartography. It is a map of plausible places (Westphal), that is, she offers us not a single version but a composition of territories in the midst of dialogues with diverse experiences of those places. This cartography is an exponent of the plasticity where space, narrator and her representation mutually give and receive shape. Constructing the cartography of a place as a result of conversations between its present and the stories of its inhabitants and migrants thus implies a map shaped by the experience that also shapes the writer.

**Keywords:** Border; Cartography; Autobiography; Migrant; Space

### Contexto de la problemática

Debido a disputas territoriales, conflictos, negociaciones diplomáticas y factores políticos y sociales las fronteras no han dejado de cambiar. El trazado y la gestión de las fronteras ha sido y sigue siendo determinante en la vida y el desplazamiento de millones de personas. En el siglo XX, Europa vivió la desintegración de los imperios, la reconfiguración de las fronteras en Europa Central y del Este, el desmembramiento de Yugoslavia, la caída del Muro de Berlín y con ello los cambios de las fronteras de Europa Central. La descolonización condujo a la independencia

de numerosas colonias europeas en África y Asia, lo que resultó en la formación de nuevos estados consecuentemente en cambios en las fronteras geopolíticas. Millares de personas emigraron y se establecieron en nuevas naciones. El retorno definitivo o provisional resulta, en muchos casos, “imposible”, el lugar de origen ya no está donde estuvo.

Descendientes de migrantes emprenden viajes de “regreso” a las tierras de origen de sus familias que son «viajes al centro de su propio yo» (Houvenaghel 2019, p. 7). Estos retornos son odiseas de gran envergadura no por ser grandes desplazamientos sino porque numerosas fronteras obstaculizan los recorridos. El desplazamiento está colmado de dificultades dado que, en la mayoría de los casos, los autores regresan como extranjeros. Obtener visas y permisos de desplazamiento se hace necesario. Existen, además, dudas sobre la precisión en la locación, el nombre de los lugares y el Estado al que actualmente pertenecen.

A la hora de estudiar a las segundas y terceras generaciones migrantes se presume que hay, al menos, dos décadas de distancia con el último tránsito. En el contexto geopolítico, numerosos cambios suceden en ese lapso de tiempo. Esas alteraciones conllevan a la confusión y a la falta de certezas. Pero la frontera no es únicamente una barrera física, es también una limitante en la comunicación de estas historias: el mutismo y los idiomas extranjeros implican la pérdida de grandes trozos de información. Cuando estas nuevas generaciones, extranjeras en los territorios de sus padres y abuelos, optan por aventurarse a “regresar” se enfrentan a la dificultad de conseguirlo. Los diálogos familiares suelen aportar algunos datos, historias, nombres, anécdotas que esbozan una idea de la cartografía<sup>1</sup> que se contrasta con los mapas actuales.

Dentro de la inmensa producción literaria de autores hijos y nietos de migrantes, se ha notado que, en América Latina, a partir de la década de 1980, un grupo significativo de autoras ha escrito textos de carácter autobiográfico. Su mirada y su escritura se ha enfocado en la búsqueda de las tierras abandonadas por sus antepasados. Entre las muchas variables que comparten, la pérdida de un lugar de enunciación, de un lugar seguro y habitable impulsa al tránsito. La travesía emprendida implica el encuentro con estas tierras presentes en su imaginario, pero difíciles de localizar con precisión. ¿Cómo se reconstruyen estos espacios en su narrativa? ¿Qué tipo de resignificación de las fronteras se da en estos textos y qué cartografía resulta de ello?

---

1. La cartografía en el presente estudio se utiliza como metáfora mas no como práctica.

### Raíces de los textos autocartográficos

La búsqueda de los territorios perdidos requiere de investigaciones exhaustivas. Implica cuestionamientos sobre la veracidad de las historias, las fuentes consultables, la financiación de los viajes y la comunicación con los nuevos interlocutores. Esta indagación y sus esfuerzos tienen efectos sobre quien se desplaza. En este campo surgen los textos autocartográficos<sup>2</sup>. Estos textos no se centran en la narración de la vida de su autor, puesto que, en la mayoría de los casos, esa vida dialoga y reconstruye otras vidas. La restauración de los territorios, el contraste de su imaginario con su actualidad y su historia dan espacio a que aparezca el *yo* autorial. Es decir, es una construcción del *yo* mediante la reconstrucción de los espacios. Ese *yo* es el eje entre el mundo que fue y el que es. El *yo* une los terrenos de la migración como un migrante. Así, los textos autocartográficos crean «una apertura hacia otro espacio diferente, [...], un universo abierto, un mundo sin límites» (Houvenaghel 2015 p. 98).

Dentro del corpus de autoras descendientes de migrantes judíos provenientes de Europa central y oriental, el regreso a lugares que han desaparecido de la cartografía geopolítica actual es un motivo que predomina. Andrea Jeftanovic (Chile, 1970), Cynthia Rimsky (Chile, 1962), Ruth Behar (Cuba, 1956) Alicia Dujovne Ortiz (Argentina, 1940) son ejemplo quienes escriben sobre sí mismas mientras buscan los territorios perdidos por sus antepasados. El objeto de estudio no se limita a autoras latinoamericanas que retornan a la Europa y el Medio Oriente. Autoras de origen yugoslavo, por ejemplo, vuelven a una nación que ya no existe cuyo territorio se ha dividido en siete; los casos también se extienden a África y Asia.

Estos textos autobiográficos están centrados en la reconstrucción de esos espacios<sup>3</sup> al igual que de los tránsitos propios y de sus familias. El regreso surge como una cuestión existencial que determina la manera de concebir los espacios y su relación con ellos. A sus travesías se interponen dificultades como la imposibilidad de alcanzar el “destino original”, esto es, la tierra de sus antepasados o de llegar a un destino errado como consecuencia de la confusión de los nombres de los sitios. Ellas viven la experiencia de descubrirse en su recorrido, de mirar el mundo desde varias aristas, de tener que confrontar su versión del mundo con aquellas que se forjaron a lo largo de los años.

2. El concepto “autocartografía” que aquí presento para denominar un subgénero de la autobiografía es producto de mi investigación «Mapping Transnational Selves Across Borders: Autocartographies by Latin American Women Authors (1990-2020)» desarrollado en el Instituto ICON de la Universidad de Utrecht, con Helena Houvenaghel.

3. Para la propuesta de las “autocartografías”, el “espacio” se concibe a partir de la Geocrítica. Amplio y multidimensional, el “espacio” no se considera como un simple contenedor vacío o un escenario neutro donde ocurren los fenómenos sociales, sino que se entiende como un constructo social y político que está intrínsecamente relacionado con las relaciones de poder, la identidad y la forma en que se configuran y se experimentan las interacciones humanas.

Para quienes nacen en la migración, la frontera resulta una construcción obsoleta para pensar y reconstruir el territorio. La representación del espacio para los migrantes exige trazarlo con otras líneas que permitan el movimiento, los tránsitos, la coexistencia, el cuestionamiento sobre su historia. Es aquí donde la autocartografía asoma como un medio para generar mapas alternativos. Es un diálogo entre el presente y el pasado de los territorios. Es la experiencia del migrante que intenta retornar sabiendo o descubriendo que es otro y que llegará a otras tierras donde encontrará las huellas oscuras de los suyos.

La “autocartografía” consta de cinco grandes rasgos. (1) El *yo* autorial se construye a través del espacio; (2) en el texto se asume una postura que refleja una rebelión en contra las fronteras; (3) las fronteras se resignifican; (4) hay presencia de diálogos intergeneracionales, (5) los textos son escritos *in medias res*, reflejando continuidad y multiplicidad desde donde se escriben. No es imperativo que una obra, autocartográfica cumpla con los cinco criterios. Así, en los textos autocartográficos de una actriz de la segunda generación del exilio español, María Casarès, «identity construction is conceived in spatial terms» (Houvenaghel, 2023, p. 5) y se reconocen la mayoría de los rasgos aquí citados, salvo la rebelión en contra de las fronteras.

Este artículo se enfoca en el tercer eje con el objetivo de entender la resignificación de las fronteras a través de la lectura de *Las perlas rojas* (2005) y *Camarada Carlos* (2007) de Alicia Dujovne (Argentina, 1940). El estudio se realizará en diálogo con los principios de la *geocrítica* propuestos por Bertrand Westphal (Francia, 1962) y el concepto de *plasticidad* de Catherine Malabou (Francia, 1959).

Una vez se empacan las casas y se abandonan los hogares, el mundo como era, deja de existir. De ello quedan recuerdos, fotografías; escombros rescatados de los naufragios de esas vidas. Los migrantes cargan con ese equipaje físico e imaginario. Las travesías y las condiciones de supervivencia obligan a ir dejando el peso en el camino. El tiempo tiene también sus efectos, con la edad y las distancias, las certezas, los nombres se borran. Décadas después, las nuevas generaciones, extranjeras en esos hogares que quedaron atrás, emprenden sus travesías de búsqueda. Se tropiezan con múltiples verdades, esto es, con las versiones de lo que sobrevivió. Esas verdades narran otras historias diferentes a la que se representa en la cartografía geopolítica del presente.

Aun si las historias todavía existen y las generaciones más jóvenes han escuchado y aprendido sobre los lugares previos a la migración, el mundo sobre el que han escuchado hablar se ha transformado. Ocupados por nuevos habitantes, trazados con otras fronteras, los lugares se han convertido en otros. En los viajes que emprenden, el mundo que descubren poco o nada tiene que ver con el de sus padres y abuelos. Las autocartografías, en esta medida, son textos que se esfuerzan por dar cuenta del mundo detrás de las fronteras, las geopolíticas y todas las demás que separan a los nuevos migrantes con las tierras de sus antepasados. Se trata de textos en los que el

mundo se reconstruye entre diálogos que unen el pasado y el presente, las memorias, las expectativas, la experiencia del “reencuentro” y de los regresos expectantes.

### Detrás de las fronteras. Espacialidades alternativas

El concepto “autocartografía” se ha articulado mediante dos definiciones de “frontera”. Michel Foucher (2021) desde la perspectiva geopolítica y diplomática explica que una frontera «[e]s un límite geográfico –línea o espacio– cuyo trazado refleja las relaciones entre dos grupos humanos: relación de fuerzas militar o diplomática, pero también tradiciones o relación de buenos vecinos. Es, en cierta forma, la historia escrita en la geografía o ‘los tiempos inscritos en los espacios’» (p. 13). Kapka Kassabova (2019) lo hace a partir de una experiencia humana fundamental para el presente estudio: la migración y el movimiento entre naciones:

las fronteras están allá donde el tejido es más fino [...] es el lugar donde el poder adquiere de repente un cuerpo, por no decir un rostro humano, y una ideología [...] es el centralismo [es otra ideología] en la práctica: la creencia de que el centro de poder puede emitir órdenes a distancia con impunidad y sacrificar la periferia; lo que queda fuera del punto de vista dominante, queda fuera de la memoria. Y las zonas fronterizas siempre son la periferia, siempre quedan fuera del punto de vista dominante. (p.11, 13)

El mundo se recorre a partir de las representaciones que se han hecho de él. Es evidente que ha habido una que ha cobrado protagonismo, la del mundo occidental. Sin embargo, hay una pluralidad de mundos y de sus representaciones. «Estos giros, a través de espacios y lugares del pasado y del presente, postulan la existencia, no solo del único mundo “real” o de infinitos mundos posibles, sino de un mundo plausible, de una nueva concepción del mundo como plausible» (Tally, 2013, p. xiv)<sup>4</sup>. Estas “espacialidades alternativas” invitan a pensar en el modo en que se ha imaginado el mundo. La autocartografía está ligada a estas propuestas dado que supone el hecho de que no existe un mundo único y verdadero. Para Bertrand Westphal el término “El Mundo” está descentrado. Toda dislocación, los inmigrantes y desplazados lo saben muy bien, abre espacios, y, en consecuencia, los resignifica, anulando la posibilidad de una verdad única.

El giro que se evidencia en las autocartografías conversa con los planteamientos de Westphal en *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte* (2011). La focalización sobre la vida del autor se desplaza. El espacio se recorre, se busca, se cuestiona. El *yo* autorial es más amplio, no se limita a la primera persona, sino que en él se yuxtaponen los caminos, las migraciones, en otras palabras, es un compendio de experiencias de

4. La traducción es mía. «These twists and turns, through spaces and places of the past and present, postulate the existence of, not just the one ‘real’ world or infinite possible worlds, but a plausible world, a new conception of the world as plausible» (Tally, 2013, p. xiv).

los lugares. Estas búsquedas implican, en muchos casos, a recurrir a la ficción y se sustentan sobre relatos de los familiares; relatos alterados por las emociones, por los traumas y nostalgias.

Así pues, y de acuerdo con la propuesta de Westphal, la “autocartografía” observa el mundo no desde la frontera sino desde los espacios y las versiones de quienes se fueron y de quienes vuelven a ellos. Como críticos, las autocartografías nos permiten ver la manera en que las generaciones migrantes se relacionan con los espacios, cómo se transmite esa memoria y qué sucede en el proceso de búsqueda de esos lugares que, en la historia familiar, son originarios.

Para Westphal la literatura ofrece «una suerte de mapa narrativo con el que orientarse [...] cuando [el mundo exterior] resulta incierto» (Martín Santamaría, 2021, p. 2). En las autocartografías, contar la historia del “retorno” genera un mapa donde el espacio del que se pretende dar cuenta no puede obedecer a las fronteras. Estas son, precisamente, uno de los factores que impiden el regreso. Las fronteras en algunos casos dificultan la posibilidad de encontrar los lugares y, en otros, son el mismo motivo por el que las familias tuvieron que recurrir a la migración.

Dar cuenta de estos espacios es, también, dar cuenta de numerosos desplazamientos. Tránsitos que, además, sucedieron en épocas diferentes. El espacio es central, pero ¿qué lo determina? ¿qué elementos se pueden usar para representarlo y comunicarlo? La “autocartografía” es, en este orden, una posibilidad de generar una suerte de mapa de dos caras. Es un dibujo que, simultáneamente, es el mapa político actual, porque en él se mueven los autores y, en el otro, es donde se representa la inversión de esos recorridos. No se puede dejar de lado que los autores viven en la actualidad y que en ella hay obstáculos a los que se deben sobreponer. Esta es la cuestión de la “autocartografía”: comprender los espacios a partir de las múltiples versiones con las que han podido conocer y recorrer el mundo décadas después de que fue abandonado.

«[L]a literatura y la cartografía se igualan en un punto: a base de distorsionar la realidad representada, ambas sirven como referencias para orientarse en un mundo cuyos límites (geográficos, pero también políticos, económicos o culturales) no siempre son claros» (2021, p. 3). Es por este motivo por el que la “autocartografía” se la puede entender a través de los planteamientos del geocriticismo de Westphal, porque pone al lugar en el centro. Inquieta en la manera en que se ha hablado de él, cómo se dio a conocer en las familias, cómo se ha pensado desde la migración. La autocartografía, sin embargo, tiene un mediador, alguien en quien confluye el pasado y el presente. «Para comprender el mundo que nos rodea no basta con observar sus cambios, es necesario apropiarse de él por medio de representaciones que nos permitan imaginarlo» (2021, p. 3). De la mano de los escritores, quien lee una autocartografía, presencia el proceso de reapropiación de un espacio.

## Relación plástica con los espacios

Basarse en *¿Qué hacer con nuestro cerebro?* (2007), *Que faire de notre cerveau?* (2004 y 2011) de Catherine Malabou en la estructuración teórica de la autocartografía supone dos actitudes fundamentales: una mirada interdisciplinar y la capacidad de adaptación. La plasticidad, explicada por la filósofa francesa es la capacidad que tiene nuestro cerebro de cambiarse a sí mismo; esto es, la capacidad biológica del cerebro de dar, recibir y explotar la forma. «*La plasticidad del cerebro es la imagen real del mundo porque la plasticidad es la forma de nuestro mundo*» (Malabou, 2007, p. 46). Esto propone que tanto nosotros como nuestras culturas estamos constituidos por la capacidad formativa de la plasticidad. Malabou tiene una comprensión dinámica de la forma como expresión, tanto material como conceptual. La “autocartografía” comprende igualmente los espacios como entidades dinámicas que están constantemente tomando y dando forma.

En diálogo con el cuestionamiento de un mundo representado y trazado por fronteras, Malabou nos brinda un axioma fundamental. «[H]ablar de *plasticidad* del cerebro lleva a considerar no solamente un creador y un receptor de forma, sino también un factor de desobediencia a toda forma constituida, una negación a ser reducido a un modelo» (2007, p. 12). En la “autocartografía” los autores no se limitan al nuevo modelo del mundo. Su actitud de búsqueda, el modo en que recorren los territorios es una rebelión a ese modelo único que presenta la geopolítica en sus mapas. Decidir regresar es ya un acto de desobediencia.

Si existe un modelo del mundo, dividido y organizado por fronteras, la experiencia de los migrantes hace imperativo que se vuelva a pensar. La lectura de los textos de los migrantes y de quienes transitan mundo, evidencia que la tierra es espacio de conexiones, un tejido de hilos que se entrecruzan, se superponen, se pierden y vuelven a aparecer. Por lo tanto, se hacen necesarios mapas en los que aparezca la convulsión de la vida humana. «La plasticidad el cerebro [del mundo y sus representaciones] corresponde[n] a la posibilidad de una *conformación por la memoria*, a la capacidad de formar una historia» (2007, p. 13). En *¿Qué hacer con nuestro cerebro?* la filósofa explicita que cada uno tiene «la capacidad [...] de recibir y de crear su propia forma individual [que] no depende de ninguna forma preestablecida; [y que] el modelo o el estándar originarios son, en cierto modo, progresivamente borrados» (2007, p. 13). En consecuencia, todos los modelos que conocemos, de alguna manera han participado en la borradura de otro modelo y, eventualmente, también serán reemplazados.

La cartografía geopolítica tiene un carácter plástico. Tiene la capacidad de perturbar las vidas de millares de seres humanos y está sujeta a lo que sucede globalmente. El problema, como se puede suponer, radica en que leemos los mapas actuales como la verdadera forma de los territorios, como el único trazado posible. Buscar las raíces de los migrantes en los mapas supone hacerlo sobre un discurso que

se ha superpuesto a otros. Aquí la autocartografía se presenta como un mapa plástico. Un mapa que representa la manera en que los movimientos modifican la idea del espacio, se traza en medio del desplazamiento y las dificultades que se presentan. Los espacios están mediados, divididos, contruidos, habitados por decenas de líneas; por obstáculos, puentes, redes y rutas que tienen más efecto que las mismas fronteras. Todas esas variables, todos esos accidentes, las historias, las huellas, las ausencias afectan a los seres humanos y constituyen lo que se transmite en sus relatos. «Lo que está en juego es toda la *identidad* del individuo, el pasado, el medio, los encuentros, las prácticas, en una palabra, la aptitud que tiene nuestro cerebro, *todo cerebro*, de adaptarse, de integrar las modificaciones, de recibir impresiones y crear de nuevo a partir de esta recepción» (2007, p. 14).

### Alicia Dujovne Ortiz: una cartógrafa de las dudas

Alicia Dujovne Ortiz nació en Argentina en 1940. Hija y nieta de migrantes, es escritora, traductora y periodista. Dentro de su vasta obra ha publicado cuatro textos carácter autobiográfico: *El árbol de la gitana* (1997), *Las perlas rojas* (2005), *Camarada Carlos* (2007) y *Andanzas*<sup>5</sup>. Atravesadas por la experiencia del exilio y la migración en primera y tercera persona, la autora exiliada en Francia como consecuencia de la dictadura de Jorge Rafael Videla (1976-1981), recorre las tierras donde tiene raíces<sup>6</sup> en busca de los lugares que aparecieron siempre en las historias que le contaba su madre<sup>7</sup>.

La obra de Dujovne resuena cuando se estudia la “autocartografía”. Como autora migrante, ha explorado los diversos lugares desde donde se puede escribir. Ha perseguido los pasos de su padre, los de sus abuelos y cuando los pasos de sus antepasados se han hecho difusos o cuando los pasos han sido inciertos, inexistentes o han estado en otros lugares ha hecho de su escritura el mapa y con ella ha dado lugar a la historia de generaciones atando el pasado y el presente con el futuro. El judaísmo que hereda de su familia paterna ha influenciado la manera de leer las grietas en las historias. Más allá de eso, el humor con el que se aproxima y cuenta las dificultades muchas veces absurdas a los que se enfrentan los migrantes es profundamente judío.

Su obra literaria compuesta por biografías, autoficciones y novelas dialoga con las preguntas por las migraciones, los tránsitos y la memoria, temas a los que la crítica

---

5. *Andanzas*, publicada por Equidistancias (2022) es una trilogía autobiográfica donde aparece la tercera y quizá última parte de sus autobiografías.

6. Además, ha publicado crónicas de lugares cercanos a ella, ciudades y países en los que ha vivido como *Buenos Aires* (1984), *Bogotá* (1994), *Argentine* (2005). También publicó un ensayo sobre el exilio, la migración y el suicidio titulado *Al que se va* (2003).

7. Dujovne aclara en sus autocartografías y en sus entrevistas que las historias, incluso las que corresponden a la familia de su padre, las escuchó en la voz de su madre. Su padre, con el tiempo se refugió o se le hizo necesario elegir el mutismo respecto a su historia y a la de sus progenitores.

ha prestado su atención. Su obra ensayística también se enfoca en los mismos temas, la autora con frecuencia vuelve a los lugares donde su memoria, su imaginación y su identidad están enraizadas. Ha sido estudiada en relación con el movimiento, y la oscilación de estar entre dos o más lugares. Kaplan (1986) analizó las poéticas del desplazamiento en la construcción de *Buenos Aires* (1993) ciudad natal de la autora, un libro publicado en francés. Nohe (2021) ha revisado la manera en que Dujovne trata el desplazamiento en su escritura. Dentro del número dedicado a la literatura judía latinoamericana de la *Revista Iberoamericana* (2000) Nora Glickman realizó un estudio sobre la búsqueda que viene tras la migración que, en el caso de Dujovne, es una pesquisa que explora no solo el pasado de la autora sino el de su familia. La ascendencia judía de Dujovne marca su concepción sobre su exilio, desde este eje ha sido estudiada por Mennel (1999) quien enfocó su mirada en la construcción del hogar tras el desplazamiento y por Ran (2009) quien exploró la construcción de la identidad de Dujovne como exiliada y judía. La lectura a partir de la “autocartografía” es un diálogo entre dos textos de Dujovne y *Las perlas rojas* (2005) y *Camarada Carlos* (2007) dos obras que no han sido el centro de estudio de la crítica, pues *El árbol de la gitana* (1997), su primera autobiografía, es el que más ha llamado la atención de los teóricos. Dujovne ha recibido importantes distinciones como la beca Guggenheim, la Memorial Foundation y la Mission Stendhal del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia.

La familia de Alicia Ortiz, madre de la autora, salió de España, de un pequeño pueblo cantábrico que lleva el nombre de San Pedro del Romeral. Los Ortiz de la Torre llegaron a la Argentina en el siglo XVIII. Convertidos en estancieros, unas generaciones más tarde, el bisabuelo de la autora desheredó a sus hijos. Los terrenos se perdieron. Dujovne se construye como migrante, en ese acto, hace una pesquisa de las pérdidas que componen el imaginario de su familia. Explica que su lado materno vivió otras pérdidas. Cuenta que la Guerra del Paraguay (1864-1870) terminó con la flotilla fluvial de su tatarabuelo genovés. En el inicio de *Camarada Carlos* (2007) una obra en la que, tras ganarse una beca viaja a Rusia en busca de respuestas sobre la vida de su padre y el origen de su familia. La narradora aclara que siempre ha tenido dudas respecto a sus orígenes. «[Su madre] descendía de estancieros entrerrianos y de marinos genoveses, antepasados relumbrantes acerca de quienes por un instante también dud[ó], hasta que una somera investigación [la] convenció de que el mito apenas si mentía» (Dujovne, 2007, p. 14).

Sus abuelos paternos, en cambio, provenían de un lugar que, durante muchos años, no se pudo ubicar en el mapa. La incertidumbre brotaba de las grietas y los duelos del exilio. En la obra de Dujovne hay una imagen recurrente, un gesto de su padre al hablar del lugar de origen de su familia. En vez de señalar un lugar preciso, él movía la mano como si dijera “más o menos” mientras decía “Rusia”. Este gesto pone en escena la problemática que nos ocupa. A finales del siglo XIX y en la primera

década del siglo XX, lo que actualmente se conoce como Rusia no era todavía la Unión Soviética sino el Imperio Ruso. Fueron casi dos siglos de la Rusia Imperial (1721-1917); luego, con la Revolución, apareció la Unión Soviética (1922-1991), y tras la disolución de la URSS, cerca de quince naciones reaparecieron en la cartografía de lo que corresponde a aproximadamente un tercio de su territorio. Así pues, en tres generaciones, el mapa de un mismo territorio cambió varias veces. A dichas alteraciones vienen subordinadas otras, como el cambio de idioma, asignación de otros nombres y la violencia que, generalmente, es el motivo principal para emigrar.

El gesto de Carlos Dujovne es muestra de que no hay un único mundo y que los migrantes lo saben muy bien. Él opta por un nombre para designar todo un territorio. El gesto deja en claro que el territorio no es Rusia pero que en algún momento hizo parte de *una* Rusia. En el caso de Dujovne y de su padre, *esa* Rusia no es la de las fronteras geopolíticas y ciertamente no es la de 2007.

Sara y Samuel Dujovne, sus abuelos, eran originarios de un pequeño poblado cuyo nombre y locación resultó por décadas incierto. En las primeras páginas de *Camarada Carlos* (2007), Dujovne comparte la exigua información que conocía respecto de la historia de su familia paterna y la actitud que tiene al respecto.

Yo no me limitaba a saber que mi padre había nacido en las colonias judías creadas por el Barón de Hirsch en la provincia de Entre Ríos [...] Ni que mis abuelos paternos habían emigrado de Rusia a fines del siglo XIX para huir de los progroms [...] Ni que mi abuelo Samuel, maestro de escuela, se había suicidado antes de mi nacimiento porque la Argentina le resultaba peor que Rusia [...] Ni que a los quince años, en 1918, mi padre había formado parte del grupo fundador del PC argentino [...] Ni que en 1923 se había ido a Rusia para Participar Activamente en la Revolución (las mayúsculas se agitanaban en la voz de mi madre) [...] Ni que en 1928 fue enviado a Montevideo para ocuparse clandestinamente del Buró Sudamericano de la Internacional Sindical Roja. (Dujovne, 2007, p. 13)

Para efectos de un análisis puntual, se revisará la reconstrucción del imaginario de los territorios de origen de los abuelos paternos de Dujovne en *Las perlas rojas* (2005) y *Camarada Carlos* (2007). En 1977 la narradora viajó a París donde ha residido desde entonces. Esta pérdida de su lugar y la extranjería son un elemento constitutivo de su obra. La búsqueda de un lugar propio, la construcción de un concepto que le sirva para denominar lo que para ella es un hogar, está ligada y —en muchos aspectos determinada— por este territorio esquivo en la memoria y en la cartografía.

En los textos de Dujovne se encuentran con imágenes reiterativas, el mencionado gesto de su padre figurando ese “más o menos”.

Su evocación del pueblo natal se prestaba a dudas. Siempre decía: Estaba situado en Entre Ríos o en el norte de Santa Fe, moviendo la mano con el mismo gesto de “más o menos” que utilizaba para definir el origen de sus padres: Besarabia, Moldavia, Ucrania, Rumania. Siempre me irritó la indeterminación: “¿Pero qué era? ¿Entre Ríos, Santa Fe,

Moldavia, Besarabia?”, y siempre recibí la respuesta que hablaba de identidad incierta. (Dujovne, 2007, p. 24)

La incertidumbre llevará a Dujovne, años más tarde, a emprender una travesía inmensa en búsqueda de ese lugar imposible de situar. Esos caminos, el viaje a Rusia, las profundas investigaciones, ponen en evidencia la plasticidad de la imaginación y de la historia de los lugares que busca.

*En Camarada Carlos* (2007) enfatiza que a *la verdad* paterna la rodea la duda. Su progenitor además al trasladarse a la Unión Soviética entró a formar parte del partido comunista y se convirtió en agente secreto. Cargo que llevaba consigo un requerimiento fundamental: el secreto, que se tradujo en mutismo. Dujovne sabe poco. Lo que sabe, se lo debe a su madre quien asumió el papel de narradora en la familia. Alicia Dujovne recibió una beca de la embajada de Francia para recorrer Rusia y así reconstruir la vida de su padre. Viajó con una lista de *lugares plausibles* que debía buscar. No fue una travesía con destinos determinados, sino de la búsqueda de sitios cuyo nombre desconocía, de nombres equivocados, una lista de preguntas.

Como “autocartografía” resaltan ciertos rasgos. La biografía del padre es narrada en la primera persona de una hija que opta por “volver”. Una hija que sabe poco, que recorre el territorio de una nación que ya no existe como en la época en que su padre residió en ella. Ella es una mujer migrante cuyo hogar aparece más en la literatura que en la tierra. «¿Por qué cabo agarrarla? La historia, digo. ¿Por los libros que he escrito, libros que han sido mi verdadero hogar y que abiertos sirven de alero a dos aguas para protegerme de lluvias y de vientos?» (Dujovne, 2005, p. 135). La literatura aquí tiene el carácter plástico de convertirse en el hogar de la narradora, el mapa, el mundo mismo en el que puede, de alguna manera, encontrarse.

El yo narrador le permite a Dujovne yuxtaponer las cartografías. Le admite dudar de los lugares al igual que posibilita que las incertidumbres, como las certezas, coexistan. Lo anterior expresa la plasticidad de las certezas y de las historias. Estas toman la forma no solo del momento histórico sino de la situación de cada miembro de la familia. La incertidumbre también toma la forma de cada quien. «Entonces Carlos le cuenta [a su padre]. Que se ha hecho comunista, y que algún día no lejano se irá a Moscú. La única salida está en rehacer el camino. Ellos se han equivocado al venir, él piensa repararlo volviendo» (Dujovne, 2007, p. 30).

El primer exilio es el de Sara y Samuel quienes, al final del siglo XIX, abandonan un lugar que parece haber llevado el nombre de Kurilovich. Atraviesan medio continente para tomar un barco que los lleva hasta el otro lado del Atlántico. Continúan la travesía para arribar al vasto territorio de la pampa y construir una nueva vida en Colonia Carmel. Tienen dos hijos. Uno de ellos, nuestro protagonista, opta por el camino del comunismo que lo llevará no solo a Moscú, sino de nuevo a Sudamérica, por Uruguay, Bolivia hasta retornar a la Argentina donde verá morir sus ideales. Años después, su hija escritora, exiliada en Francia, escribe las siguientes palabras:

Ochenta y dos años después, el 15 de septiembre de 2005, zarpo del aeropuerto de París, donde vivo desde 1978, rumbo a Moldavia o Besarabia. He invertido a mi vez el viaje de mis abuelos y perpetuado la tendencia a cambiar de tierra. Las razones para partir también se reproducen. 1978 no es una fecha casual en la Argentina: tiempos de dictadura militar, tiempos de exilio. Ahora me dispongo a consultar los archivos moscovitas de la calle Bólchaia Dmitrovka para encontrar las huellas del camarada Carlos. Pero antes necesito pasar por Kishinev, la ciudad cuyo nombre me suena a cuento. (Dujovne, 2007, 33)

Las verdades de Dujovne han cambiado de forma. El exilio las moldeó de nuevo. Los elementos que le sirven a Dujovne para construir su cartografía son lo esquivo y lo ausente marcan la cartografía de la familia. Aquello que le resulta más huidizo son los hogares. «[C]ontar la historia enumerando las casas se me hace más verídico [...] Desde mi alejamiento de la Argentina, la gitana que soy no ha dejado un instante de rastrear vivienda. Muchas otras historias se podrían contar. Ninguna como esa» (Dujovne, 2005, pp. 135-136). El mapa del mundo que construye la narradora tiene la interesante cualidad de señalar lo que no es, lo que no está. Un mapa de personajes errantes, de lugares desaparecidos porque los abandonaron sus habitantes. Por eso el mapa, es un mapa de hogares que no existen. Otro mapa probable podría ser el de los hogares posibles, los que no fueron, los que se perdieron y los que habrían podido ser.

La historia de su familia paterna está enraizada al mismo territorio que no es muy grande. La ausencia de un “mapa total” conduce a la pregunta si el territorio no es también plástico, si no está íntimamente ligado a quienes lo transitan y lo habitan, Esa relación vital con los lugares aparece en las historias de migrantes y viajeros. La “autocartografía” expone la presencia de ese yo que hace el esfuerzo de unir, momentáneamente, las experiencias y los imaginarios de un lugar. El texto continúa:

[L]os únicos que [...] han nombrado [a Cisinau] en este mundo han sido mi padre y algunos otros judíos argentinos, hijos y nietos de judíos de Kishinev [...] Para todos ellos Besarabia y su capital eran sitios inciertos. Sabrosos pero inciertos (a menudo que su sabor proviniera de dicha incertidumbre). Sitios más de canción o de lengua, que de tierra. En 1925, Carlos, establecido en Moscú, visitó el pueblo natal de Sara y Samuel: Kurilovich. Eso, no le impedía, al hablar de Kurilovich, y de Kishinev, y de Besarabia, y de Moldavia, y de Rumania, y de Ucrania, seguir balanceando la mano en el aire con un planeo de hoja al caer. “Es que a veces era Rusia y, a veces, Rumania, nena –se disculpaba–. Pero la capital es Kishinev” (Dujovne, 2007, p. 33).

Kurilovich, Kishinev, Rusia, Rumania o Ucrania aquí se convierten en lo que Westphal denomina lugares plausibles. Son lugares que responden y se erigen dudosos como consecuencia de la migración. El hecho de que existan en la duda no los hace menos reales, habla de otra experiencia del lugar. Quien pierde su casa se relaciona de una manera distinta con el territorio. Hablar de un lugar que se ha

perdido, dar cuenta de él, implica herramientas narrativas, ficciones, aliteraciones, metáforas, analogías, todas ellas para intentar reconstruir algo que ya no existe y si existe que no es de ellos. La palabra retoma su papel artificioso, crea mundos, permite rescatarlos.

En el viaje de Dujovne “para ver si aquellos lugares existen”, todas las versiones se superponen. Nada es como se lo imagina, pero no por eso los lugares de las historias dejan de ser ciertos. Aparecen y desaparecen y, en la medida en que la narradora viaja, un nuevo mapa se suma a la cartografía familiar.

[M]e siento en un terreno desconocido. No hay recuerdos que esperen. Ni Sara ni Samuel parecerían andar por esos andurriales. Si alguna vez pensé transitar por una ciudad en cuyas piedras se escondiera la música klejmer, de tal modo que al caminar se alzarán violines que estremecieran la sangre y resonaran en la médula, acá no es. He llegado a un sitio que no es. (Dujovne, 2007, p. 34)

La narradora busca y no llega. Antes de salir de París un judío emigrado le advierte: «Besarabia no es un territorio sino un estado de ánimo» (2007, p. 34), una idea, un recuerdo, una nostalgia, podríamos preguntarnos. Su travesía continúa, mientras ella recorre el territorio recompone la historia, ejercicio que genera otras dudas. «Hasta [1812], y desde la Edad Media, Besarabia formaba parte del principado rumano de Moldavia cuya capital era Iashi. Kishinev no siempre fue la capital. Antes de la llegada de los rusos era un simple pueblito» (2007, p. 36). Descartar y equivocarse son pues ejes fundamentales en el trazo de estas cartografías. Hay que viajar y llegar a los lugares para permitirles inscribirse en la cartografía. El lugar real da forma al mapa, da forma a la memoria y la voz de quien lo narra.

Kurilovich continúa invisible. Al cabo de una semana comienzo a darme cuenta de que me he equivocado [...] Hasta que alguien me dice: [...] –Pero, claro, vos lo buscás en el mapa de Moldavia y en realidad está en Ucrania, al lado de Moguilev-Podolski [...] –¿Entonces no eran de Besarabia mis abuelos? [...] –Sí. Besarabia llegaba hasta el sur de la actual Ucrania, y además era un estado de... [...] Un estado de ánimo que repercute en la memoria, cuyos designios son inescrutables. (2007, p. 39)

En términos de plasticidad, la historia y la idea del lugar se construyen a partir de diversas fuentes. Por un lado, aparecen las ya mencionadas narraciones y silencios familiares. Ambas tienen una fuerza vital en la formación del imaginario. Este condiciona la identidad del intérprete, el mismo quien se aventura al viaje. Como esas voces y sus versiones no son suficientes, la pesquisa se lleva a cabo en las bibliotecas, en los archivos. Esto demuestra que el deseo de conocer y de entender son un motor fundamental en la reconstrucción cartográfica de las migraciones. El olvido, sin embargo, tiene también un papel determinante en la manera en que los individuos modulan y dan forma a la historia. En algunos casos, el olvido es una herramienta necesaria para la supervivencia porque abre espacio y hace necesaria la interpretación.

El mapa de una familia de migrantes es plástico. De acuerdo con Malabou la plasticidad es la capacidad de formar una historia, una posibilidad de conformación por la memoria. En consecuencia, el territorio que se construye es producto de quienes lo piensan, lo imaginan, lo recuerdan, ese territorio se modifica y su imaginario también afecta a quienes lo piensan. El desenvolvimiento de esta interacción culmina en la “desobediencia” de las fronteras. No pensar el mundo a partir de ellas. Así, la literatura, como sostiene Westphal, ofrece otro mapa, otro mundo posible.

La duda y la incertidumbre son elementos fundacionales en una cartografía que no se escribe a partir de las fronteras geopolíticas sino a partir de las redes y las rutas. Redes, porque se trata de un ejercicio en el que la narradora teje, conversa, anuda. Es una cartografía donde las coordenadas dejan de ser el eje que determina un territorio y las personas regadas en el mundo ofrecen otra cosa: abren espacio. Este espacio no es necesariamente para volver y quedarse a vivir allí. Es un espacio que permite confrontar lo que se sabe y lo que no. Permite dudar de sí mismo, de su lugar en el mundo, de las cosas que le definen como la noción de identidad. Le permiten al escritor ser enlace, puente y túnel. Los tipos de movimientos requeridos para estos desplazamientos son muchos. Algunas veces se pueden atravesar, pero otras veces toca saltar sobre ellos. En la “autocartografía” los narradores se ven en la necesidad de transitar el mundo de múltiples maneras, también en el tiempo. La manera de hacer esto es removiendo las historias, preguntando, ejerciendo asiduas tareas de indagación.

Puesto que se trata de una escritura de generaciones que han nacido en la migración. El concepto del regreso está siempre presente. No es un regreso propio, sin embargo, el movimiento es fundamental para quien lo realiza. Dujovne nos ofrece una premisa particular al respecto. «Una vez alisado el tiempo comprenderemos que la vida del inmigrante está cortada en dos, antes y después de la partida. Dos personas, vos y yo. Dos direcciones, ida y vuelta. Aunque acaso la vida de todo el mundo, viajeros y sedentarios avance hasta tocar un punto y, a partir de ahí, el resto sea solo regreso» (Dujovne, 2005, p. 203). Esas idas y regresos nos dan forma, pero con ellas también se le va dando forma al mundo y es ese el mapa del que trata de dar cuenta la autocartografía.

### **La narrativa detrás de las fronteras: conclusión**

La lectura de *Las perlas rojas* y *Camarada Carlos* como textos autocartográficos evidencia la manera en que Dujovne construye una cartografía alternativa que no concibe los espacios delimitados por las fronteras. La escritura de la autora argentina construye un espacio de interconexiones. Más aún, en estas dos obras da cuenta de los lugares plausibles. Construye los espacios a partir de sus múltiples versiones. Las autocartografías de Dujovne construyen una cartografía migratoria, una cartografía que cambia constantemente puesto que se trata de las experiencias humanas de los

espacios. Nos recuerda que los espacios son puntos de encuentro no solo de personas en el presente, sino es un punto de encuentro con el pasado, con lo que fue y con lo que no pudo ser. Todas estas experiencias están compiladas en los espacios que los seres humanos llevan en su memoria y en su imaginación. Estos al ser cartografiados desobedecen a las fronteras, se deslizan entre ellas. Una cartografía de doble cara como la de Dujovne, explicita que, en términos de tránsitos y movimientos transnacionales no se puede desconocer que el mundo en el que vivimos está sujeto a las legislaciones migratorias y que, por lo tanto, las fronteras son inevitables. La autocartografía propone entonces habitar los espacios, recorrerlos, escribir sobre ellos yendo más allá de lo que las fronteras ofrecen. Recuerda que esas líneas fronterizas son trazos artificiales y limitantes que poco puede comunicar sobre las vidas de los seres humanos que han pasado sobre ellos.

En *Las perlas rojas* y *Camarada Carlos* Dujovne superpone la experiencia de tres generaciones sobre el territorio originario de su familia paterna. Sara y Samuel huyeron de su tierra a finales del siglo XIX. Durante años los judíos que vivieron en esos territorios donde tuvieron que resistir linchamientos y ataques. Deciden escapar y optan por arriesgarse a viajar a Argentina donde el Barón Hirsch había comprado territorios inmensos en la Pampa para ofrecer una segunda oportunidad a los judíos de esa zona. La autocartografía de Dujovne presenta el recuerdo de esos lugares de los que tuvieron que escapar y luego la nostalgia con la que lo recordaba su abuelo y el desdén de su abuela al rememorarlo. En *Camarada Carlos*, Dujovne a sus sesenta obtuvo una beca para viajar a Rusia. Lejos en el tiempo de las dos experiencias, su experiencia de Rusia en 2005 no elimina las de sus antepasados, por el contrario, nos ofrece una experiencia donde esas tres versiones coexisten. En esta travesía Dujovne debe atravesar fronteras, busca y no encuentra el pueblo por el nombre que había escuchado en su casa. Esto evidencia que las fronteras resultan insuficientes y no conducen a su destino, sin embargo, sí marca la dificultad de su itinerario.

Mientras Dujovne narra su experiencia en Rusia, sus desplazamientos y encuentros con varios personajes, también narra la vida de su padre. En la década de 1920 Carlos viajó a la Unión Soviética donde estudió y se convirtió en miembro del Partido Comunista. La narradora descubre verdades que se mantuvieron detrás del silencio y los secretos. Aprende de los lugares en los que vivió su padre y con ello la experiencia de esa nación mítica y desaparecida que fue la Unión Soviética. Se encuentra con otras fronteras, las de las leyes, el idioma, la cultura y el tiempo. Todos factores que delimitan los territorios que condicionan la experiencia del lugar. Las tres experiencias terminan siendo más o menos Rusia, ninguna es una única Rusia, ninguna es definitiva, todas plausibles.

La autocartografía es plástica como escritura. Por un lado, al ser la narración intergeneracional de un lugar, una historia de migrantes es muestra de que los lugares reciben la forma de las experiencias humanas. Dibujados, narrados, pensados,

imaginados y olvidados, los lugares también nos dan forma a nosotros. Nos hacen partícipes de su historia en la medida en que nos apropiamos de ellos. Dujovne descubre lo que habría podido ser de su familia de haberse quedado. Entiende, al estar en esos espacios, los motivos que impulsaron el exilio de sus abuelos y, al hacerlo, entiende mejor el suyo. Entender la historia de esa *más o menos Rusia* figura el tono de la narrativa de Dujovne, es decir, figura al sujeto que narra mientras construye su cartografía.

Resignificar las fronteras en una autocartografía no es desentenderse de ellas. Es comprenderlas como una narrativa. Es también trabajar con esas y las demás fronteras, explicitar cómo la radicalización de las fronteras tiene consecuencias inmensurables en los individuos. Es también adoptarlas como parte de una narrativa y crear sobre ellas otros espacios, los espacios habitados, abandonados y recordados. Esta resignificación de las particiones es la que hace posibles los regresos a las tierras de los antepasados.

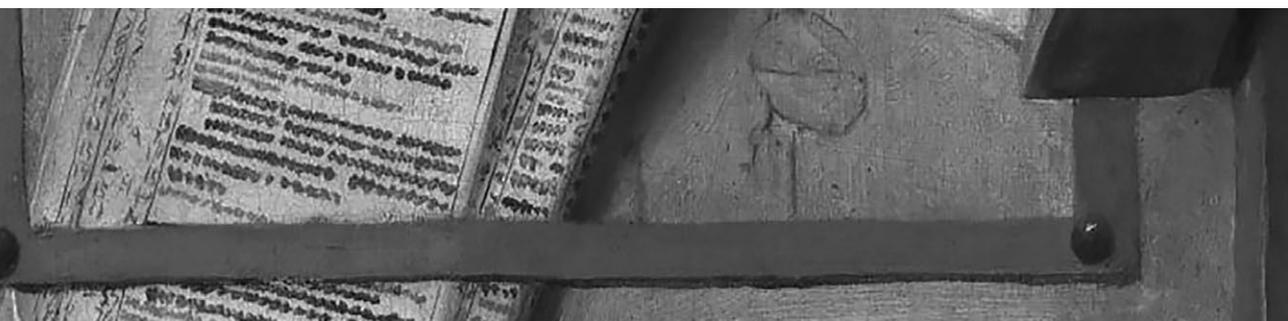
### Referencias bibliográficas

- DUJOVNE, A. (1997) *El árbol de la gitana*. Alfaguara.
- DUJOVNE, A. (2005) *Las perlas rojas*. Alfaguara.
- DUJOVNE, A. (2007). *Camarada Carlos*. Aguilar.
- FOUCHER, M. (2021). *El atlas de las fronteras*. Cátedra.
- HOUVENAGHEL, E.H. (2019) «Hacia el centro de una descendiente de refugiados españoles en Francia: María Casarès.» 80 ans après «La Retirada» (1939-2019). *L'exil républicain espagnol en France: théâtre, culture et engagement, Hypothèses*. <https://univ-avignon.hal.science/hal-03563135/document>
- HOUVENAGHEL, E.H. (2015) «Cruzando fronteras: Espacio e identidad en el ensayo de Angelina Muñiz Huberman» In Houvenaghel E.H. (coord. y ed.) (2015), *Escribir en Nepantla: la prosa sin fronteras de Angelina Muñiz Huberman, hija del exilio republicano*. Special Issue *Anales de Literatura Hispanoamericana* (44), 87-100. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/51508> [https://doi.org/10.5209/rev\\_ALHI.2015.v44.51508](https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2015.v44.51508)
- HOUVENAGHEL, E.H. (2023). «A Place for Us: Spatial Proximities in the Correspondence between María Casarès and Albert Camus (1944-1959)» *Romance Quarterly*, 70, 1, 1-23. <https://doi.org/10.1080/08831157.2023.2188133>
- KAPLAN, C. (1986). «The Poetics of Displacement in Alicia Dujovne Ortiz's 'Buenos Aires.'» *Discourse*, 8, 84-102. <http://www.jstor.org/stable/44000273>
- KASSABOVA, K. (2019) *Frontera*. Armaenia.
- MALABOU, C. (2007) *¿Qué hacer con nuestro cerebro?* Tiempo al tiempo. Arena Libros.
- MARTÍN SANTAMARÍA, E. (2021). «Apuntes para una aproximación geocrítica en América Latina», *Humanística. Revista de estudios literarios*, año 2, (no. 2), p. 1-17.
- MERUANE, L. (2013) *Volverse palestina*. Random House.
- WESTPHAL, B. (2013). *The Plausible World. A Geocritical Approach to Space, Place, and Maps*. Palgrave. Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137364593>



Reseñas

Reviews



## Álvarez, N. (2023). *Radiografías de la monstruosidad insólita hispánica (1980-2022)*. Iberomaericana/ Vervuet

### Autor:

Juan Álvarez Iglesias

Universidad de León, España

[jalvai00@estudiantes.unileon.es](mailto:jalvai00@estudiantes.unileon.es)

 <https://orcid.org/0009-0002-7115-304X>

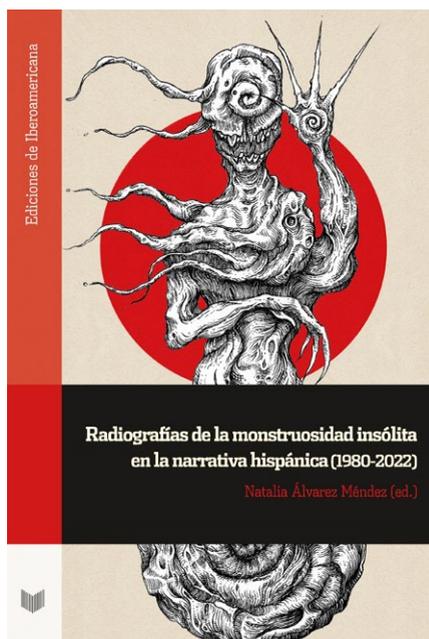
### Citación:

ÁLVAZ IGLESIAS, Juan. «Álvarez, N. (2023). *Radiografías de la monstruosidad insólita hispánica (1980-2022)*. Iberomaericana/ Vervuet». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 171-174, <https://doi.org/10.14198/AMESN.250840>

### Resumen:

Reseña de Juan Álvarez. «Álvarez, N. (2023). *Radiografías de la monstruosidad insólita hispánica (1980-2022)*. Iberomaericana/ Vervuet». 393 pp. ISBN: 978-84-9192-356-5.

**Palabras clave:** monstruosidad, fantástico, insólito, ficción especulativa



El volumen se abre con una introducción de Natalia Álvarez Méndez, coordinadora del monográfico, en el que se detallan las diferentes secciones del libro y se explica cómo se articulan los capítulos; de manera que, a un pórtico filosófico, firmado por Rafael Ángel Herra, le sigue una contextualización teórico-crítica, con aportaciones de Miguel Carrera Garrido y de Natalia Álvarez Méndez. A continuación, dos secciones: por un lado, las radiografías geográficas, en las que cada capítulo se aproxima a una nacionalidad y a uno o varios monstruos que se asocian con la actualísima literatura, por parte de Jesús Diamantino Valdés (en la literatura de Chile), de Ana Abello Verano (en la de España), Cecilia Eudave (en la de México), Elton Honores

(en la de Perú), Claudio Paolini (en la de Uruguay) y Carmen Rodríguez Campo (antologías fantásticas en el ámbito hispánico); de otro lado, la monstruosidad relacionada con el género y el cuerpo, cuyos capítulos están a cargo de Anna Boccuti (la literatura hispanoamericana escrita por mujeres), Macarena Cortés Correa (zombis y cíborgs en la ficción andina), Rosa María Díez Cobo (los hogares insólitos), Sergio Fernández Martínez (la corporeidad y la monstruosidad) y Benito García-Valero y Francesco Fasano (el monstruo *queer*). Es necesario poner de relieve que los estudios se centran preferentemente en la narrativa breve, especialmente en el cuento, aunque también habrá presencia de novelas cortas.

Cabe señalar la reflexión filosófica de Rafael Ángel Herra que subraya cómo el monstruo se constituye como un ser no sustancial, de ahí que su significación sea tan dependiente del contexto, y como una categoría abierta e inestable que siempre recibirá nuevas tipologías que reflejen la alteridad, el miedo y el mal. Por su parte, del capítulo de Miguel Carrera Garrido, además de una valiosa lección sobre la diferencia entre lo fantástico, lo maravilloso y la ciencia ficción, se puede destacar la categorización de los medios de expresión y representación en los que el género y el canal afectan a la percepción de los monstruos. Asimismo, podríamos concluir que es el contexto genérico y semiótico (modo de figuración, lenguaje, código, signos usados) el que va a dar un sentido claro a la monstruosidad. En este sentido, de la aportación de Natalia Álvarez Méndez se puede concluir que, en la Posmodernidad, producto de la pérdida de la certeza y del aumento de las amenazas, como especie sumamos a los miedos tradicionales y heredados otros nuevos que están más allá del dominio de la razón. Por ello, el monstruo, artefacto cultural que explica la realidad intersubjetiva y la personal, tiene su supervivencia garantizada en nuestro mundo líquido e inestable.

Ya inmersos en las radiografías geográficas, esta sección se abre con un detallado estudio de Jesús Diamantino Valdés, en el que se conoce cómo el terror fantástico de Chile refleja las claves de su historia e identidad nacional por medio de esta expresión, la insólita, que se erige como una narrativa marginal con un desarrollo de la monstruosidad muy influida por los cambios histórico-sociales de las últimas décadas que generaron en cada caso unos discursos nacionales e identitarios. De esta manera, la narrativa chilena de signo monstruoso delata la ansiedad, la desintegración y la inestabilidad del sujeto del capitalismo tardío, de sus instituciones religiosas y políticas, convirtiéndose en una prueba del fracaso del discurso hegemónico. En España, según nos presenta Ana Abello Verano, un yo fracturado se manifiesta en el tema del doble, en el que conviven las formas clásicas (hostilidad del doble que suplanta la personalidad e incluso al propio sujeto) con otras nuevas en las que el *Doppelgänger* se transforma en una alternativa que plantea múltiples realidades desechadas por el sujeto original. Asimismo, Abello Verano destaca su capacidad para combinarse con otros recursos fantásticos, lo que le ha permitido mantenerse

con plena vigencia gracias a la metaforización del yo fracturado contemporáneo. Siguiendo el recorrido geográfico, Cecilia Eudave repasa la figura del fantasma a lo largo de la historia de la narrativa mexicana para simbolizar un pasado que no acaba de resolverse, cuestionando la historia oficial; para poner en duda el orden patriarcal; para generar inquietud y un sentimiento siniestro/ominoso y para reflexionar sobre la memoria íntima o colectiva; y para recordar la violencia y su identidad indígena. Elton Honores nos lleva a Perú para mostrarnos que la cultura audiovisual ha tenido en la última narrativa una influencia determinante, lo que se manifiesta en la intertextualidad entre los medios audiovisuales y la literatura; además, se plantea una narrativa de marcado carácter político que se implica en la historia nacional. El monstruo se representa de manera aséptica o seminmaculada, dada la imposibilidad de competencia con lo audiovisual, la influencia de la fantasía y el cine de serie B, el pudor para representar lo corporal o lo políticamente correcto o el desinterés de los autores por explorar esa dimensión de la monstruosidad. Para concluir estas cartografías, Claudio Paolini examina la narrativa breve uruguaya para concluir que es utilizado como herramienta crítica frente al discurso hegemónico. Así, cibernets, robots, clones y zombies, desde su marginalidad, se oponen al autoritarismo, al colonialismo y la hiperglobalización, así como a la degradación medioambiental y al consumismo desmedido. El monstruo es un ente problematizador de los conflictos histórico-sociales, económicos y ecológicos, deviniendo en ser que se resiste y que denuncia. Carmen Rodríguez Campo pone una coda a esta parte del volumen analizando tres antologías de cuento fantástico, siguiendo una clasificación triádica (monstruos universales clásicos, monstruos universales actualizados y aquellas otras encarnaciones de la monstruosidad), confirma que la pervivencia del monstruo es gracias a su ductilidad para asumirse en un marco sociocultural y para problematizar la realidad contemporánea.

Por último, se presenta la sección final, titulada «Monstruosidad, género y cuerpo», que se abre con el capítulo de Anna Boccuti, quien parte de la idea de que el monstruo supone una crisis tanto en acto como en potencia, de manera que, en la obra de Dávila y Dueñas, de Ocampo, Valenzuela y Ojeda se asume la monstruosidad como herramienta de lucha contra las dicotomías que construyen implícitamente el carácter monstruoso. La vuelta de la bruja se explica por el marcado feminismo de las autoras con el que se pretende la crítica al actual sistema y, sobre todo en Mónica Ojeda, el advenimiento de un nuevo orden mediante la desestabilización del discurso patriarcal. Macarena Cortés Correa, por su parte, nos desvela el replanteamiento del orden epistemológico que nos propone la ficción andina actual: los cibernets luchan por la vida en espacios hostiles muy próximos al ciberpunk, donde el Estado o las corporaciones son los verdaderos monstruos, pues son los que mantienen el poder por merced de la necropolítica y el capitalismo *gore* a los que se oponen los seres subversivos por su corporeidad intermedia

(bio-tecnológica). En este sentido, frente a las lecturas dialécticas del zombi, surge una nueva modalidad, los cuerpos *ch'ixi*, que no dejan de ser acumulaciones culturales que se constituyen inasumibles por ocupar un *in between space* que conjuga lo universal y lo regional, como se aprecia en Ojeda.

Rosa María Díez Cobo nos adentra en los espacios transdomésticos, haciendo una arqueología teórico-crítica de la casa encantada desde su fortuna académica hasta su plasmación literaria para concluir que su autonomía y ominosidad suponen una puesta en cuestión de la normatividad y lo preestablecido. En la más novísima narrativa su presencia como monstruo no es constante, pero tiende a relacionarse con el protagonismo femenino, aunque quizás suponga más interesante el replanteamiento de su análisis no ya como un ente descontextualizado, sino como un espacio que se relaciona con otros, ampliando su potencial crítico y sus posibilidades hermenéuticas. Será Sergio Fernández Martínez quien plantee la relación entre el cuerpo y la monstruosidad, proponiendo una tipología (cuerpo hórrido, cuerpo *freak*, cuerpo metamorfoseado, cuerpo artificial y cuerpo invisible) apoyada en un corpus notablemente nutrido, aunque reconoce que faltaría explorar otras categorías (cuerpo poseído, cuerpo vampírico...). Todas ellas comparten un deseo de subversión, de transgresión que supone una mirada crítica que se convierte en una radiografía socio-política de cada país. El monográfico se cierra con el capítulo del monstruo *queer*, analizado por Benito García-Valero y Francesco Fasano, quienes proponen que esta categoría de lo *queer* es desestabilizante e inestable, por lo que se confunde con el propio concepto de monstruosidad. La monstruosidad *queer*, pues, es una forma de denuncia y problematización de corporeidades, sexualidades e identidades marginales, así como de la enfermedad, con especial incidencia del SIDA.

En conclusión, estas *Radiografías de la monstruosidad insólita hispánica (1980-2022)* se erigen como un alto inexcusable de cualquier estudioso o curioso de lo insólito y, en especial, del monstruo. Su recorrido diacrónico y sincrónico, diatópico y sintópico, es completo y profundo y abre el camino a una mejora del conocimiento en las tipologías de la monstruosidad.

## Cano, B., Pascua, M. y Pastor, S. (2022). *Sujetos precarios en las literaturas hispánicas contemporáneas*. Peter Lang

### Autora:

Víctor Lorenzo García  
Universidad de Granada, España  
victorlg@ugr.es  
 <https://orcid.org/0000-0002-5446-8712>

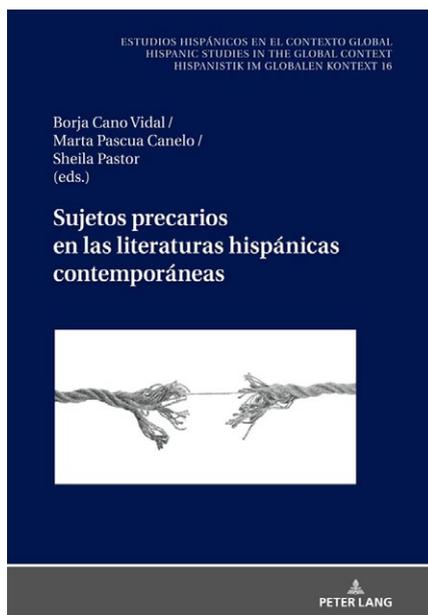
### Citación:

LORENZO GARCÍA, Víctor. «Cano, B., Pascua, M. y Pastor, S. (eds.) (2022). *Sujetos precarios en las literaturas hispánicas contemporáneas*. Peter Lang». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 175-179, <https://doi.org/10.14198/AMESN.24235>

### Resumen:

Reseña de Víctor Lorenzo García. «Cano, B., Pascua, M. y Pastor, S. (2022). *Sujetos precarios en las literaturas hispánicas contemporáneas*. Peter Lang». 202 pp. ISBN 9783631844632.

**Palabras clave:** precariedad, literaturas hispánicas, siglo XXI



El volumen número 16 de la colección hispánica de Peter Lang, titulado *Sujetos precarios en las literaturas hispánicas contemporáneas* (2022), se sitúa como una referencia teórica y crítica esencial para pensar las escrituras actuales en español. Este conjunto de doce artículos se estructura con base en el concepto de «radicales precarios» (a partir del radicante de Bourriaud). Gemelo del volumen *Formas precarias en las literaturas hispánicas del siglo XXI* (2022), que ocupa el número 19 de la citada colección, su división en cuatro secciones («Monstruos», «Resistencias íntimas»,

«Memorias» y «Precariedades») informa de la variedad de naturalezas que presenta lo precario en un contexto tan inestable como el que vivimos.

El prólogo del volumen, a cargo de Francisca Noguerol, señala el giro ético que precisamos como denuncia del pensamiento neoliberal y la importancia de reconquistar lo común en nuestros días. Como recorrido sintético por las cuatro partes que componen el libro, Noguerol traza un mapa teórico sobre el monstruo, se detiene en la lentitud, la espera y el ocio como formas de resistencia íntima, pone de relieve al niño como figura capital de la memoria, y reflexiona sobre la precariedad como definición de nuestro presente tanto a nivel ontológico como socioeconómico. Finalmente, su conclusión es metacrítica: refiere la necesidad de los académicos a renunciar a juicios taxativos.

En el primer artículo del conjunto, titulado «Lo fantástico inapropiado/able: una propuesta más allá del feminismo», de Teresa López-Pellisa, la precariedad aparece sintetizada en el concepto «otros inapropiados/ables», que, al no encajar en el modelo hegemónico, se ven condenados al desplazamiento y a la errancia. El trabajo bebe de un sinfín de feminismos y expone las características de la fantasía «inapropiada/able», enfatizando en la figura del fantasma y del monstruo, encauzadas en la del *revenant* que aparece ejemplificada en la narrativa de Mariana Enriquez. A partir de los conceptos de «bio/necropolítica», López-Pellisa recorre cuatro cuentos hispánicos de esta forma de lo fantástico donde el «otro inapropiado/able» reclama un espacio de visibilidad, al tiempo que explicita las fallas y discriminaciones del sistema dominante.

La primera sección la completa el segundo trabajo del libro, que lleva por título «¿Más allá de la novela negra? Subversiones, mixturas e hibridaciones zombi-policíacas». Firmado por Bernat Garí Barceló, versa sobre la novela «negrótica»: un híbrido genérico dominado por detectives zombificados y criminales/víctimas vampirizados. En este, el autor se pregunta por los cambios positivos que ha significado la inclusión del zombi, el mutante o el vampiro en la novela negra hispánica. El más visible es la crítica anticapitalista a partir de la zombificación de la realidad. En definitiva, la precariedad de nuestro mundo queda puesta en evidencia a través de un género que, en opinión de Garí Barceló, encuentra en la proliferación de etiquetas que lo nombren un obstáculo a la hora de definir lo fundamental: las monstruosidades derivadas de la Modernidad capitalista.

«Formas materiales y espacios de espera en la obra de Sergio Chejfec» abre la sección «Resistencias íntimas». El estudio que plantea Jorge Olivera de la obra de Chejfec (1956-2022) está atravesado por la lentitud y la espera, ambos conceptos precarios y marginales, por cuanto que el contexto actual aboga por la satisfacción inmediata. En segundo término, Olivera recalca en la importancia de la materialidad en la obra del argentino. En ella, no se representa simplemente la realidad, sino que se adopta una mirada documental que enlentece el relato con la reflexión sobre

lo percibido. Por último, se abordan las formas que adquiere dicha materialidad, como el recurso a la focalización en un objeto a través de la mirada de un personaje determinado.

En «Por un humanismo digital: respuestas a la saturación tecnológica desde la literatura», Monika Dabrowska indaga en las posibilidades de resistencia a las imposiciones de lo digital a partir de obras de cuatro narradores hispánicos, como son Boulosa, Carrión, Fresán y Neuman. Las precariedades de lo humano por culpa del impacto que lo cibernético ha supuesto en la sociedad actual son revisadas en ficciones que, desde el pensamiento crítico, alertan sobre los riesgos que implica la extensión de la tecnología. La autora se detiene en estos autores radicantes que juzgan críticamente la deshumanización que representa lo virtual y que abrazan el regreso a lo físico. El artículo de Dabrowska termina subrayando el papel de las humanidades para una humanidad que cada vez se siente más lejana, hipermediatizada por lo digital.

El artículo «La errancia, la frontera, el ‘radicante’: la figura del Cid en la narrativa española actual (2000-2019)» cierra la segunda sección de la obra colectiva. Como una de las figuras que inauguran la literatura española, Rodrigo Díaz vuelve a poblar las páginas de un extenso corpus novelístico que Raquel Crespo-Vila analiza desde la comparación que se ha hecho entre la Edad Media y la Posmodernidad. Según la autora, «siempre situado en los márgenes, el Cid ilustra, tanto la delgada línea que divide la historia de la leyenda, como la porosa e inestable esencia de la frontera geográfica y cultural» (96-97). Por tanto, se define por su naturaleza nómada e intersticial. Crespo-Vila finaliza su estudio destacando cómo estas novelas han contribuido a (re)armar una figura cidiana mucho más cercana tanto a la realidad medieval como a la de nuestros días.

La tercera parte, titulada «Memorias», es introducida por «Obra en construcción. La niñez y la infancia en la narrativa reciente de Agustín Fernández Mallo», en el que Daniela Fumis expone el concepto de lo infantil como momento intersticial dentro de la ficción teórica del autor coruñés. Como representante de una producción que no teme nuevas formas de lo textual, Fernández Mallo se ve interpelado por la condición problemática que supone la infancia. Esta, en cuanto que época precaria (por la endeble reconstrucción del pasado), se revela como instrumento para la «docuficción» malleana a través del fragmento. De este modo, lo incompleto del retazo se relaciona con la incompletud de la experiencia infantil, según Fumis. En suma, la infancia le sirve a Fernández Mallo como dispositivo donde unir memoria, afectos, fantasía y ficción.

Seguidamente, se encuentra «Una forma de belleza: duelo y memoria en *Ordesa* de Manuel Vilas». Lo discontinuo e indeterminado del duelo en la última obra de Vilas es trabajado en este artículo de Ruben Venzon. En este sentido, la fragmentariedad y la dislocación temporal cobran relevancia en *Ordesa* (2018), al mismo

tiempo que la oralidad le gana terreno a la escritura, en pos de comunicar una experiencia tan perturbadora como la muerte. En segundo t́rmino, Venzon apunta al mestizaje de *Ordesa*, por sus juegos autoficcionales, su dif́cil adscripci3n genérica y su inclusi3n de poemas. En tercer lugar, se explica c3mo la novela no est́ pensada solamente para representar por medio de la escritura, sino tambi3n para mostrar por medio de la imagen. En conclusi3n, el caos generado por la p3rdida conduce a una narraci3n dominada por la mezcla entre lenguajes y por una belleza doliente.

Lucía Capalbi clausura la tercera secci3n del libro con un trabajo titulado «La estructura fragmentaria del recuerdo: historia y memoria en la trilogía de Laura Alcoba». En este, analiza c3mo se cimenta la tríada de la autora argentina a partir de la memoria y el olvido. La primera de las novelas, *La casa de los conejos* (2008), da cuenta del encierro y persecuci3n de militantes comunistas por parte de la dictadura argentina. Se incide en los conceptos de «memoria colectiva» y «memoria oficial» y en sus choques con las memorias individuales. De la segunda novela, *El azul de las abejas* (2018), Capalbi indica la relevancia del lenguaje en la censura del trauma. Por otra parte, la tercera obra, *La danza de la araña* (2018), es calificada como la liberaci3n del relato. En resumen, se destaca el olvido reparador al que puede contribuir la literatura desde la memoria.

Bajo el título «C3mo resistir desde la literatura: trabajo precario, tiempo y subversi3n en *La mano invisible*, de Isaac Rosa, y *El entusiasmo*, de Remedios Zafra», dentro de la secci3n titulada «Precariedades», Claudio Moyano Arellano aborda las dificultades compartidas por las que atraviesan dos conjuntos de trabajadores que, a primera vista, se han juzgado opuestos: obreros e intelectuales. Despu3s de cancelar esta dicotomía, se presentan las dos obras en relaci3n con el contexto actual de autoexplotaci3n laboral, de nuevas clases sociales como el «precariado» y de desidentificaci3n. Se incide en la temporalidad que enferma a los empleados, en la alienaci3n y en la solidaridad entre precarios. Finalmente, Moyano Arellano concluye remarcando la ruptura de los textos, tanto en lo formal como en lo pragmático, ya que subrayan la necesidad de conciencia en los lectores para poder cambiar la realidad.

Joaquín Juan Penalva firma «Cinco libros para una poética: la poesía de Pablo Garća Casado», art́culo sobre los cinco poemarios del poeta cordob3s (1972) que describe en detalle la 3tica y la est3tica de un autor que, aunque no se revele como exc3ntrico, se muestra preocupado por lo perverso dentro de lo cotidiano (como puede ser la pornografía, en el caso de *La c3mara te quiere* [2019]). Su poesía narrativa y polif3nica, hasta *Dinero* (2007), refleja intimidades dif́ciles de ver, dentro de una lnea posmoderna. Se concede un espacio relevante al análisis de su 3ltimo poemario, que apunta, sobre todo, a la hipocresía y a la falta de valores en la sociedad contemporánea. El art́culo termina enfatizando la miseria humana que, en

diferentes grados y naturalezas, se visibiliza en los diferentes poemarios de Pablo García Casado.

Le sigue «Ética y poética en la escritura de Vicente Luis Mora», de María Belén Bernardi. La condición de lo precario en su escritura pasa por el concepto de expansión: del espacio nacional, de la identidad autorial y de la lectura. Según Bernardi, en lo que se refiere al primero, Mora puede definirse como un autor «transespañol», por cuanto que sus creaciones son «glocales». Sobre la identidad autorial, Bernardi apunta a que Internet ha significado toda una revolución, en la medida en que el anonimato, los hipervínculos y la globalización de la red de redes han convertido al autor en radicante. En tercer término, la expansión receptiva de sus textos se traduce no solamente en la amalgama de diferentes géneros, sino también en la fusión entre el mundo físico y el digital. Bernardi finaliza considerando la ética de su escritura: de escucha activa y abierta al lector.

La última contribución lleva la firma de Elena Ritondale y se titula «Rafa Saavedra: realismo ácido y ruptura», sobre el rupturista escritor tijuaneño (1967-2013). Contraria a clasificarlo dentro del «realismo sucio», la autora juzga mejor para su poética el término «realismo ácido». Así, la escritura de Saavedra está atravesada por diferentes haces de fractura, demostrando la relevancia de la frontera en su narrativa. Por otro lado, el realismo ácido se manifiesta en el reflejo del mundo de la noche y en la cosificación de cuerpos entregados al éxtasis. Seguidamente, Ritondale se pregunta por el sentido de la ruptura en su obra: desde un nihilismo aparente, se llega a vislumbrar un cierto compromiso social. En conclusión, su narrativa retrata la precariedad del contexto mexicano en que se inserta, sin renunciar a la ironía ácida ni a la repetición obsesiva.

Como cierre, se puede afirmar que, indudablemente, este volumen «precario» editado por Borja Cano, Marta Pascua y Sheila Pastor, no adolece de ninguna precariedad teórica ni crítica, porque aglutina a una selección de trabajos sólidos y certeros sobre los distintos sujetos precarios que habitan en nuestro presente. A modo de repaso, se citan *cuerpos* marginales como monstruos, fantasmas, zombis, niños, víctimas de dictaduras, jóvenes vendidas a la pornografía, trabajadores (auto) explotados o sujetos radicantes posmodernos; además de *formas* marginales, como la lentitud y la espera, resistencias a la invasión tecnológica, recuerdos borrosos, expansiones diversas o fronteras tensionadas. Precisamente, la tensión de la fotografía que le sirve de portada, una cuerda a punto de romperse apunta al espíritu global del volumen: resistir, pese a todo.

## Medina, P. (2022). *Estos ensayos no tienen principio ni fin. Textos para perder la orilla sobre la obra de Jorge Eduardo Eielson*. Ediciones MYL

### Autor:

Carlos Rubens López Pari  
University of North Carolina at Chapel Hill,  
Estados Unidos  
[crlopez@email.unc.edu](mailto:crlopez@email.unc.edu)  
 <https://orcid.org/0000-0001-7758-6271>

### Citación:

LÓPEZ PARI, Carlos Rubens. «Medina, P. (2022). *Estos ensayos no tienen principio ni fin. Textos para perder la orilla sobre la obra de Jorge Eduardo Eielson*. Ediciones MYL. 1». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 180-183, <https://doi.org/10.14198/AMESN.23698>

### Resumen:

Reseña de Carlos Rubens López Pari. «Medina, P. (2022). *Estos ensayos no tienen principio ni fin. Textos para perder la orilla sobre la obra de Jorge Eduardo Eielson*. Ediciones MYL. 1». 167 pp. ISBN: 978-612-5013-23-1.

**Palabras clave:** ensayos, poesía peruana, Jorge Eduardo Eielson



Crítica literaria, docente y, sobre todo, «humanista digital», Pamela Medina ofrece en este libro una refrescante y renovada relectura de uno de los artistas de mayor relevancia del contexto peruano y europeo de la segunda mitad del siglo XX. La ensayista dialoga principalmente con la obra poética, novelística, plástica y performática de Jorge Eielson (1924-2006). Para ello, la investigadora peruana recurre

© 2024 Carlos Rubens López Pari



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0):  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

a su sensibilidad interdisciplinaria, a los años de estudio de la obra de Eielson y, de manera especial, a los recursos digitales para ofrecernos un conjunto de cinco «ensayos multimodales y transmediales» (21).

Los lectores de esta obra no se enfrentarán únicamente a un convencional libro de ensayos. Este volumen hace de su objeto de análisis una metodología que inspira a la ensayista a reflexionar sobre la forma más justa, o acaso poética, de compartir una acercamiento personal, íntimo y sumamente informado sobre los temas centrales de la producción de Eielson, como son el lenguaje, los recursos poéticos de raigambre matemática o el camino que va de la duda ante la función referencial del lenguaje y el tránsito de la manipulación de prendas de vestir al anudamiento de telas, por nombrar solo algunos de los senderos recorridos por Medina. Además de ello, la ensayista reflexiona sobre los límites y alcances del lenguaje de la crítica literaria y del arte para llevarlos a los nuevos territorios de lo multimodal y lo transmedial.

El libro está organizado en seis secciones. En la presentación, titulada «Expandir la lectura, expandir la literatura», la autora declara la apropiación de la actitud creativa de Eielson como metodología de análisis: «saltar de una orilla a otra» (18). Asimismo, sobre la base de nociones como las de «escrituras nómades» (Belén Gache) y de «literatura expandida» (Claudia Kozak), Medina dialoga con la noción de «literatura tridimensional» de Eielson, entendida esta como expansión y cuestionamiento del signo e interrelación de diversas semióticas. Uno de los aportes de Medina a los estudios críticos sobre Eielson es la idea según la cual la actitud creadora del artista peruano desplaza la palabra hacia escenarios físicos, visuales, virtuales, conceptuales y plásticos.

El primer apartado, «Ensayo para experimentar o el poema como sudoku», es una recreación de la experiencia lectora de la ensayista sobre el poemario *Tema y variaciones* (1950), con énfasis en los poemas con una clara presencia de operaciones matemáticas. El carácter lúdico de Medina le permite subvertir una afirmación de Mario Montalbetti y afirmar que el poema puede considerarse un ejercicio matemático de desciframiento y resolución. En el siguiente capítulo, «Ensayo para seguir hablando sobre 'Poesía en forma de pájaro'», la autora se interna en lo que denomina la reactualización del drama, concretamente en la simultaneidad del decir y del ser de la palabra. La ensayista concluye que el poeta peruano plantea una paradoja que niega el lenguaje de la representación, es decir, un deshacer del artificio. Medina se apoya en las nociones de Pierre Garnier para resaltar el tránsito, en los poemas de Eielson, de una lengua alegórica a una lengua material carente de función representativa.

El tercer texto del conjunto, «Ensayo para volver a leer la novelística de Eielson», se centra en las dos novelas del artista peruano y en los «problemas de comunicación y expresión» de los personajes eielsonianos; para ello, se aproxima a las novelas desde las coordenadas del amor y de la escritura del diario. En «Ensayo para contemplar

lo que cubre el cuerpo» se aborda la tela como elemento transversal que enfatiza la multimodalidad de Eielson, resaltando en su argumentación la condición de tópico poético y elemento plástico constituyente. Medina conceptualiza las vestimentas en la poesía escrita de Eielson como «disparador poético y plástico» (116). Luego de recorrer la presencia y función de la ropa en los poemarios de 1950 y las novelas, la conclusión es planteada en términos sencillos, pero no por ello carente de fuerza: «La ropa sería así un elemento plástico y polivalente» (127). Por último, «Ensayo sobre el acto de prescindir» ofrece un análisis de los ensayos escritos por Eielson y su producción plástica para indagar en la reiteración de los flujos de lo material e inmaterial.

A lo largo de este libro, los lectores identificarán el carácter lúdico y el tono de homenaje a Eielson. Estos se observan en el cuidado de la diagramación, en la inclusión de códigos QR y en la invitación a intervenir sobre el soporte físico mismo del libro, ya sea a través de cortes o del uso de los procedimientos poéticos analizados. Así como Eielson buscó cuestionar su objeto de producción, la estudiosa apela a las posibilidades gráfico-visuales del formato libro para enfatizar la dimensión divulgativa y lúdica del mismo. Cuando estas parecen restringir sus posibilidades expresivas, recurre a las posibilidades de lo digital, incorporando para ello códigos QR que denomina «Esto no es un QR que accede al juego». La cuidada edición que refleja la actitud de homenaje que la autora tributa a la obra de Eielson hace de este libro una especie de *rara avis* en el campo de los ensayos humanísticos. Otro de los méritos de la investigación de Medina radica en la difusión para el público peruano de reproducción de la obra pictórica de Eielson solo accesible a través de los catálogos de las galerías y archivos europeos. Es el caso del ensamblaje *Las prendas impuras* (1962) u *Ofelia* (1963).

Este artefacto verbal está dirigido tanto a los asiduos lectores y observadores de la obra de Eielson como a quienes se interrogan por las opciones y posibilidades de la escritura de ensayos dentro de las disciplinas de la literatura y de la historia del arte. El conocimiento de la obra de Eielson ayudará sin duda a un mayor disfrute de las sugerentes hipótesis y conclusiones de Medina, pero es necesario también una apertura de mente para abandonar brevemente la orilla del libro físico, y sumergirse en la orilla del lenguaje binario y los ejemplos de poesía electrónica con la que ella invita a interactuar. Asimismo, este conjunto de ensayos plantea repensar las posibilidades discursivas y divulgativas de un género cuyo sentido final es el de dar forma a un conjunto de ideas.

Medina declara que la escritura es «un ejercicio nómada» (23), que su obra es un tributo a la dilución de fronteras entre palabra e imagen, y entre soportes físicos y digitales. De modo especial, manifiesta que al no tratarse de una «lectura definitiva» el sentido manifestado en el título cobra mayor relieve: no hay principio ni fin, tan solo identidad, presencia. En este sentido, la autora ofrece a sus lectores una

propuesta coherente y honesta con su aspiración de lograr que forma y contenido trasciendan la expresión de ideas. Medina aplica con bastante acierto la estrategia de Marshall McLuhan para dejar en claro su intención: producir un libro híbrido cuya forma aluda al objeto de estudio. La autora demuestra así ser consciente de su rol como productora de sentido y cuestiona las formas y el lenguaje que tiene a su disposición para el abordaje de su objeto.

## Montenegro, C. (2021). *Hombres sin mujer*. Edición, introducción y notas de Ángel Esteban. Renacimiento

### Autor:

Gonzalo Jiménez Varas  
Universidad Politécnica de Madrid / Universidad Internacional de La Rioja, España  
[gonzalojimenezvaras@gmail.com](mailto:gonzalojimenezvaras@gmail.com)  
 <https://orcid.org/0000-0003-2710-3029>

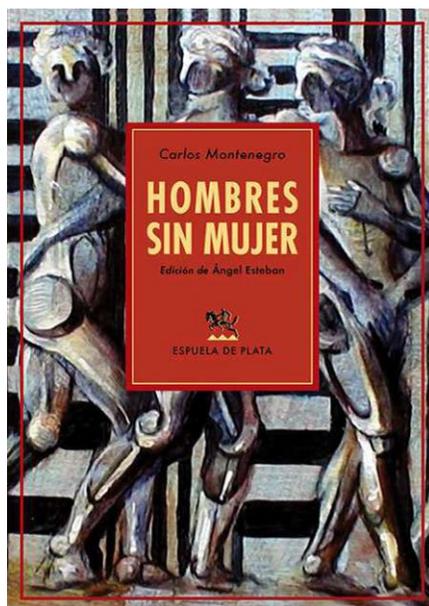
### Citación:

JIMÉNEZ VARAS, Gonzalo. «Montenegro, C. (2021). *Hombres sin mujer*. Edición, introducción y notas de Ángel Esteban. Renacimiento». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 184-187, <https://doi.org/10.14198/AMESN.25181>

### Resumen:

Reseña de Gonzalo Jiménez Varas. «Montenegro, C. (2021). *Hombres sin mujer*. Edición, introducción y notas de Ángel Esteban. Renacimiento». 412 pp. ISBN: 9788418153310.

**Palabras clave:** Carlos Montenegro, novela, edición crítica, Cuba, homosexualidad, cárcel



La edición crítica de *Hombres sin mujer* del narrador cubano Carlos Montenegro (1900-1981), que se publica ahora en la colección Espuela de Plata de la editorial Renacimiento editada por Ángel Esteban, presenta un profundo estudio introductorio y un extenso aparato de anotaciones filológicas a la altura de la complejidad de la novela. No es esta una edición crítica trivial: la constante aparición de americanismos y, más concretamente, de lenguaje carcelario cubano de principios de siglo XX, es un reto mayúsculo que pone en jaque la legibilidad de la obra por un

© 2024 Gonzalo Jiménez Varas



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

lector del siglo XXI no especializado en el léxico. Para resolverlo, Esteban hace un amplio uso de las anotaciones durante toda la novela. La aparición de estas es más exhaustiva en el primer tercio de la obra, con objeto de resolver las constantes dudas de vocabulario que asaltan al lector y dificultan la comprensión del texto, siendo más ligera a medida que se avanza en la novela, acostumbrado ya el lector al léxico, facilitando la lectura de la novela.

El otro reto con el que *a priori* se encuentra la edición es la contextualización de la principal tesis de la obra: los hombres sin mujer se «degeneran» y comienzan a tener tendencias homosexuales que no habían manifestado fuera del presidio. Es notable el esfuerzo que realiza el crítico en la introducción de la novela y en las notas para explicar el contexto sociohistórico y personal que lleva al autor a tratar el tema de la homosexualidad desde esa perspectiva y a través de la historia narrada en el texto.

La edición encuentra un equilibrio notable entre la erudición y la fluidez de lectura, ayudado por la amenidad de las anotaciones y la mencionada adaptación de estas a la progresiva comprensión del texto por parte del lector. El estudio introductorio, muy completo y profundo, contiene suficiente material histórico, social y filológico para saciar a los lectores más curiosos y a los investigadores más aplicados. Ángel Esteban, catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Granada, ha publicado numerosos ensayos sobre la narrativa cubana y su relación con el tratamiento de la diversidad sexual, incluyendo la reciente edición de *Máscaras* de Leonardo Padura en Cátedra (2022), junto a Yannelys Aparicio, catedrática de la Universidad Internacional de La Rioja y experta en literatura cubana contemporánea.

Carlos Montenegro nació en la localidad de Pobra do Caramiñal (A Coruña) en 1900, desde la que emigra a Cuba con sus padres en 1907. Ese viaje se inscribe en el abundante flujo migratorio de gallegos a la Isla en la época, dada la profunda crisis económica en Galicia y la necesidad de mano de obra en las plantaciones cubanas. Tras cursar estudios en la localidad de Guanabacoa, en 1914 parte durante un tiempo hacia Argentina con su familia por dificultades económicas. A su vuelta en Cuba y tras la muerte de su madre, Carlos se enrola como marinero con afán de aportar algún sustento económico a la familia. Durante cuatro años viaja por todo el continente americano y realiza un amplio espectro de trabajos: desde minero en Vermont hasta leñador cerca del lago Ontario. En México se ve implicado en un delito de tráfico de armas por el que es encarcelado, pero logra escapar. De vuelta en La Habana, el 15 de noviembre de 1919 mata a un hombre en circunstancias no del todo clarificadas, puesto que existen varias versiones contradictorias. Poco después es detenido y condenado a 15 años de prisión. En la prisión del Castillo del Príncipe comienza su condena y también su interés por la escritura, espoleada por el escritor José Zacarías Tallet, personal civil de la cárcel. Montenegro comienza a

escribir relatos de asombrosa calidad para un novel que Tallet ayuda a publicar en revistas como *Social*. Gracias a tales textos gana cierta fama fuera del presidio entre los círculos literarios, hasta el punto de que escritores de renombre como Enrique José Valona, Francisco Ayala o Ramón Gómez de la Serna piden su liberación. En 1929 Montenegro se casa con Emma Pérez Téllez, a la que conoce a través de correspondencia postal en el presidio. Ella es su principal valedora y consigue dar un impulso definitivo al indulto para Montenegro, siendo excarcelado en 1931, dos años antes de lo previsto. Una vez de vuelta a la sociedad civil, el escritor se une al Partido Comunista y comienza a colaborar en prensa, llegando a ser redactor jefe del periódico *Hoy*. Tras la llegada de Fidel al poder en 1959, decide exiliarse a México y posteriormente a Costa Rica, para establecerse definitivamente en Miami hasta su muerte en 1981.

Los dos pilares de la novela, la cárcel y la homosexualidad, son ampliamente tratados en el estudio introductorio de la edición crítica. Según Esteban, «la cárcel es un espacio que resume y simboliza la tensión social, los roles y las posibilidades humanas» (33), con un simbolismo especialmente importante en América Latina, donde «la tradición del presidio nació ligada a la lucha contra el poder colonial y la abolición de la esclavitud» (35). *Hombres sin mujer* se incorpora a la prolífica tradición de literatura carcelaria cubana, tras obras icónicas como *El presidio político en Cuba* (1871) de Martí, en la que el poeta «identifica la cárcel con la Isla», *Écue-Yamba-Ó* (1933) de Alejo Carpentier o *Presidio Modelo* (escrita en 1935) de Pablo de la Torriente Brau. La novela de Montenegro fue impulsada en 1938 por el criminalista español Jiménez de Azúa que le insta al escritor a redactar un testimonio de su experiencia carcelaria, con el fin de denunciar la situación de las cárceles cubanas en un congreso en Viena.

Con respecto al tratamiento de la homosexualidad, como subraya Esteban, la novela de Montenegro solo cuenta con un antecedente en la literatura cubana: *El ángel de Sodoma* de Alfonso Hernández Catá, publicada en Madrid en 1928. Pero el tratamiento del tema en ambas obras es muy diferente: «mientras en Hernández Catá el protagonista es un hombre que desea en secreto a otros hombres y nunca se atreve a responder a su tendencia, en *Hombres sin mujer* es la necesidad la que lleva a los presos a mezclarse con otros hombres» (45). En el contexto de la época, la homosexualidad es «un tema que la sociedad rechaza de modo contundente» (45). Por ello, ambas obras no se publicarán en la Isla hasta mucho después (la novela de Montenegro en el 1994 y la de Catá en 2009). El coruñés publica su obra en México en 1938, dada la mala recepción provocada en la Isla por algunos fragmentos del libro. Pese a tratar de forma explícita la homosexualidad en la novela, tal y como puntualiza Esteban, «en sus obras nunca hay un alegato de la homosexualidad militante, como en el caso de Reinaldo Arenas» (68-69), sino que es «un recurso y un ejemplo para “desenmascarar una ignominia” y denunciar “el régimen

penitenciario”» (69). Según Esteban, Montenegro quiere mostrar que «la prisión es una especie de escuela de vicios» (66), dado que «el sistema aboca a una corrupción sin, aparentemente, vuelta atrás» (67). En los años posteriores a la publicación de *Hombres sin mujer*, el tratamiento de la homosexualidad en la Isla no mejoraría, puesto que, tras la revolución de 1959, la homosexualidad se penalizaría duramente durante años. Tal y como recoge Esteban, no habría una mayor tolerancia social hasta los años ochenta con la publicación de *En defensa del amor* (Schnabl, 1981), en la que «se declaraba que la homosexualidad no era una aberración sino otra forma de concebir la sexualidad» (48). A partir de *Fresa y chocolate* en 1993, apenas difundida en la Isla, la situación social comienza a ser más aperturista con la diversidad sexual, ya que la película «tuvo un impacto social muy profundo» (49).

Destaca Esteban los paralelismos con el Infierno de la *Divina Comedia* de Dante, cuando Matienzo, un preso veterano, advierte a Andrés, un adolescente recién ingresado, una «figura andrógina, no resuelta» (72), que el principal problema de perversión que encontrará en la cárcel es que son hombres sin mujer y que dados sus rasgos menos masculinos que el resto de los presos, será objeto de deseo de estos. El elemento central de la novela es el enamoramiento de Pascasio, un preso que ha permanecido ocho años «resistiendo a la inercia de la homosexualidad forzada» (71), por Andrés y el debate que se suscita en su interior. Conecta Esteban esa historia de amor con «las novelas más convencionales del Romanticismo histórico» (71). De ahí la contradicción que provoca Montenegro sobre la narración a ojos de un lector de la época: «aunque el amor es un sentimiento noble y puro, el hecho de haberlo sentido por otro hombre crea una paradoja difícilmente resoluble» (73). Para cerrar el paralelismo con una novela romántica al uso, la historia entre los dos hombres no puede llevarse a cabo con éxito «porque hay un destino que malogra, sin posibilidad de matices, el amor prohibido» (77).

Según Esteban, la obra de Montenegro se mueve en la ambigüedad entre la ficción y el testimonio, siendo ésta una característica clave de su modernidad, dado el debate actual con la narrativa de autoficción. Es por ello una novela adelantada a su época, que persigue la denuncia social a través de la narración de experiencias próximas a las vividas, pero, además, tiene una intención estética, no es un ejercicio meramente periodístico. Montenegro, en un alarde de modernidad, hace partícipe al lector de la historia, que a su vez es su propia historia y que forma parte de la historia de su país. A través de lo particular, universaliza un debate sobre los derechos humanos y la legitimidad del amor más prohibido en la realidad más cruda y en el contexto de una sociedad que rechaza e invisibiliza tanto a los presos como a los homosexuales. Según Esteban, esa ambigüedad entre lo naturalista y lo romántico es «el aspecto más claro de la modernidad de la obra» (80). Tales atributos están en resonancia con las palabras que Cabrera Infante dedicó a la novela en *Vidas para leerlas* (Alfaguara, 1998, 111): «*Hombres sin mujer* no es solo una gran novela cubana, sino del idioma español, sin comparación posible».

## Roas, D. (dir.). (2023). *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)*. Iberoamericana / Vervuert. Ediciones de Iberoamericana, 132

### Autora:

Carmen Alemany Bay  
Universidad de Alicante, España

[Carmen.alemany@ua.es](mailto:Carmen.alemany@ua.es)

 <https://orcid.org/0000-0002-1405-9359>

### Citación:

ALEMANY BAY, Carmen. «Roas, D. (dir.). (2023). *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)*. Iberoamericana / Vervuert. Ediciones de Iberoamericana, 132». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 188-191, <https://doi.org/10.14198/AMESN.25943>

### Resumen:

Reseña de Carmen Alemany Bay. «Roas, D. (dir.). (2023). *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)*. Iberoamericana / Vervuert. Colección Ediciones de Iberoamericana, 132». 418 pp. ISBN: 978-84-9192-306-0.

**Palabras clave:** David Roas, narrativas latinoamericanas, historia de lo fantástico



*Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)* viene avalada por unos de los máximos expertos en la literatura fantástica, David Roas. Su extenso conocimiento sobre el género nos asegura que el compendio de capítulos que conforman la obra son garantía; como también lo son aquellos nombres que

han emprendido el estudio de lo fantástico en los respectivos países latinoamericanos, incluido Brasil.

Llama poderosamente la atención el hecho de que hasta estos momentos no se hubiera publicado una historia de este tipo, de calado historiográfico, siendo algunos de los países latinoamericanos potencias de la escritura de lo fantástico. La explicación que se nos ocurre tiene que ver con el canon, pues este género no fue considerado como literatura de primer orden en el ámbito académico; tanto este como aquellos géneros hermanos, lo que llamamos géneros de lo insólito. Afortunadamente, con los cambios sustanciales que se han dado desde mediados del siglo pasado estas manifestaciones artísticas están, y deben de estar, a la par de la narrativa realista.

El volumen afronta no pocas problemáticas de partida que creemos se resuelven con solvencia, e incluso en ocasiones con brillantez. Una de ellas es el estudio de esta narrativa en países en los que hasta estos momentos no sabíamos demasiado, o casi nada, de lo que se había producido en aquellas repúblicas en las décadas que incluye el volumen. Argentina y México, sobre todo el primero, sí han recibido una amplia atención crítica; pero la mayoría de estos países no han albergado hasta ahora la atención requerida. En estas páginas, cada uno de ellos, como mayor o menor producción en el género, tienen su representación.

Otro de los retos es el de la temporización. Cómo acotar. La fecha de inicio es la de 1830, año en el que no pocos países se han independizado de España; pero también, y como se nos advierte en el capítulo introductorio, «Lo fantástico en las narrativas de Latinoamérica», de la mano de Roas, en «1830 empiezan a aparecer las primeras muestras de lo fantástico en Latinoamérica» (10). En ocasiones, en algunos capítulos, hay vacilaciones en las fechas porque hay una historia política y cultural diferente, máxime cuando estamos hablando de una narrativa creada en el filo de la Independencia. Asimismo, se añade una reflexión que se nos antoja de interés: «el cuento fantástico será empleado como otra vía –alternativa a la realista– para indagar en la psicología humana en los ámbitos sociales, en el progreso (y sus peligros). Otra forma, en definitiva, de construir una identidad nacional. Y con el modernismo la narrativa fantástica alcanzará, si se me permite decirlo así, su mayoría de edad» (11). El arco temporal se cierra atendiendo a razones de peso en lo fantástico, en 1940; año en el que se publicó un hito en este género, la *Antología de la literatura fantástica* editada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy y Silvina Ocampo.

Otro asunto no menos baladí, debido a las numerosas controversias que se han dado en la conceptualización del género, es a qué definición se acude. Tal desafío queda resuelto en el capítulo primero en el que el director de este compendio saca a colación la propuesta por él en numerosos ensayos y la que mayor consenso tiene en nuestros días: «lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre lo imposible y (nuestra idea de) lo real. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un

efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ya clásico ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno» (12). Bien es cierto que ello no es óbice para que otros géneros afines se hibriden con este, algo característico de la narrativa latinoamericana y que se evidencia implacablemente en la del siglo en el que vivimos. En cualquier caso, se deja muy claro que la temática se circunscribe a lo fantástico.

Otro de los riesgos a los que se ha enfrentado este volumen imprescindible es el de la inclusión de las narradoras. No cabe duda de que, a estas alturas, y en plena revisión del canon en el que nos encontramos, las narradoras deben tener su merecido lugar en el en las historias de la literatura. Hay en estas páginas una voluntad explícita de visibilizar y reivindicar un compendio de obras que, a pesar de las dificultades en las que se vieron envueltas en su tiempo, marcaron tendencia. En este punto me voy a permitir citar algunas de ellas; claro está que al tratarse de investigaciones de índole generalista no hay un estudio pormenorizado, pero sí fragmentos que nos ayudan a entrar en sus creaciones. En el capítulo dedicado a Chile, Jesús Diamantino menciona a Teresa Wilms Montt (133), también poeta; Marta Brunet (p. 135), o la imprescindible María Luisa Bombal (141) que temporalmente va más allá del periodo establecido. O la mención, en el capítulo dedicado a Perú, que viene de la mano de Elton Honores, a una de las más altas autoras de aquel país, Clorinda Matto de Turner (318-320), o las no tan reconocidas Lastenia Larriva de Llonca (320-322) y María Negrón Ugarte (322). Desde Uruguay, Claudio Paolini destaca a las «Escritoras “fantásticas” en un terreno predominantemente masculino: María E. Crosa y María de Montserrat» (367-369); y en otro se citan otras cuantas como en el epígrafe titulado «Las escritoras toman la palabra. Ema Risso Platero, Clotilde Luisi, Armonía Somers, María Inés Silva Vila y Giselda Zani» (379-385). Alguna sorpresa como la señalada por el autor del capítulo dedicado a Venezuela, José Antonio Pulido-Zambrano: «remarcar que en este mosaico no se hallaron hasta el momento autoras que cultiven el género fantástico durante el periodo estudiado» (411). O también, y ya fuera de la escritura de mujeres, algunos autores como Rodrigo Bastidas Pérez que se enfrenta a la narrativa de un país que en aquellas décadas se recreaba en historias puramente realistas.

El volumen se ha organizado a partir de un primer capítulo general que, como hemos señalado, viene de la mano del director, y que se completa con quince capítulos. El punto de partida es América Central y se sigue un orden alfabético, lo que llama la atención porque normalmente se atiende a lo geo-político, o una ordenación que parte de aquellos países que más preponderantemente han contribuido a su producción. Asimismo, además de este capítulo, escrito por Lucía Leandro Hernández, se dedican otros específicos de algunos de estos países que conforman América Central. Nos referimos a la narrativa fantástica en Costa Rica, de Ruth Cubillo Paniagua, y al de Persephone Braham que se dedica a Puerto Rico

y la República Dominicana. En cualquier caso, es acertada esa diversificación dado el desconocimiento de esta narrativa en aquellos países. Como también lo son los estudios imprescindibles dedicados a Bolivia, con la autoría de Sebastián Antezana Quiroga; la de Paraguay, de la mano de José Vicente Peiró, y el de Ecuador elaborado por Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal, dada la escasez que la crítica nos ha ofrecido. En el polo opuesto tenemos que destacar aquellos países que han tenido una mayor producción y, por tanto, se tiene que acudir a la capacidad de resumir contenidos como el caso de Argentina, por Andrea Caso, y México, por Sergio Hernández Roura.

De interés, por las implicaciones políticas que aparecen en las historias de estas décadas, es el capítulo escrito por José Miguel Sardiñas Fernández, por la relación de lo fantástico y la independencia en Cuba. Reseñable asimismo es el dedicado a Brasil, muchas veces olvidado por cuestiones idiomáticas, y que resuelve con lucidez María Cristina Batalha; y que también se explica su inclusión por la relación con otros autores de otros países como con Borges.

Estamos, sin duda, ante un volumen que evidencia la gran labor de investigación que han realizado todos los autores; investigaciones que proceden de la consulta directa de archivos, de la prensa –tan importante en aquellas décadas–, como también lo fueron las revistas, las antologías o las traducciones (caso paradigmático es Argentina). De gran valía son las referencias bibliográficas que aparecen al final de cada uno de los capítulos.

Entre nombres casi desconocidos y que tenían y tienen pleno derecho a entrar en el canon, se incluyen otros trascendentales de la literatura latinoamericana que de manera plena o tangencialmente se vieron seducidos por la escritura de lo fantástico: Clorinda Matto de Turner, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Clemente Palma, Rubén Darío (sus cuentos fantásticos irradian a otros países porque vivió en Argentina y en Chile; como es el caso de Juana María Gorriti), Clemente Palma, Horacio Quiroga, Filiberto Hernández, Vicente Huidobro, César Vallejo o Armonía Somers.

Un volumen imprescindible que además da pie, dada la información que de cada uno de los capítulos se descuelga, a futuras investigaciones que nos ayudarán a tener un panorama mucho más completo del que teníamos siendo esta publicación la punta de lanza. Impacientes quedamos a la espera de la *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas II*.

Entrevistas

Interviews

*Navegar entre silencios al compás de  
la escritura: conversaciones con cinco autoras  
judeo-latinoamericanas*

Coordinación:

Eugenia Helena Houvenaghel y Diana Castilleja

**Citación bibliográfica:** HOUVENAGHEL, Eugenia Helena y CASTILLEJA, Diana. «Prácticas de transmisión y construcción de un sentido de pertenencia en escritoras judeo-latinoamericanas: una introducción». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 193-200, <https://americasinnombre.ua.es/article/view/25802>

## Prácticas de transmisión y construcción de un sentido de pertenencia en escritoras judeo-latinoamericanas: una introducción

EUGENIA HELENA HOUVENAGHEL

*Universiteit Utrecht*

*Fenix Network for Research on Women Exiles and Migrants, Países Bajos*

 <https://orcid.org/0000-0002-7877-2065>

DIANA CASTILLEJA

*Vrije Universiteit Brussel y*

*UCLouvain Saint-Louis - Bruxelles, Bélgica*

 <https://orcid.org/0000-0002-9679-2617>



Angelina Muñiz-Huberman



Ruth Behar. Fotografía de David Frye.



Alicia Dujovne Ortiz

© 2024 Eugenia Helena Houvenaghel y Diana Castilleja



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.



Andrea Jeftanovic



Myriam Moscona

Las entrevistas recopiladas en este dossier, complementan los estudios de la sección temática «Mapear el yo: Autoconstrucción y espacio en autoras judeo-latinoamericanas», incluidos en este mismo número de *América sin Nombre*. En esta sección temática, hemos explorado la representación de las trayectorias, los mapas y los lugares en la obra literaria de las autoras judeo-latinoamericanas. Entre las conclusiones de dicha sección temática, destaca la necesidad que sienten las autoras estudiadas de crear una identidad espacial a través de su obra literaria. Además, la creación de los lugares de origen y de la trayectoria de los ancestros en su obra literaria es un elemento constantemente presente. Las autoras escriben y reescriben esos lugares a lo largo de sus libros y parece como si estuvieran remodelando esos lugares reiteradamente sin que éstos lleguen a tener nunca una forma definitiva. Este rasgo recurrente de la obra literaria de las autoras judeo-latinoamericanas estudiadas hace surgir una serie de interrogantes: ¿Qué es lo que las autoras conocen sobre sus lugares de origen? ¿Cuál es la imagen que han recibido de éstos? ¿Cómo se realizó en sus familias la transmisión intergeneracional de la imagen del lugar de pertenencia? A fin de responder algunas de estas preguntas, en esta sección de entrevistas nos alejamos del nivel de la ficción para adentrarnos a la realidad de las familias de las autoras. Nos proponemos, así, explorar otra faceta en la construcción del sentido de pertenencia, mediante el registro de las diferentes modalidades de transmisión intergeneracional de los imaginarios espaciales en el exilio judeo-latinoamericano. Este dossier de entrevistas proporciona, así, un contrapunto a las conclusiones que hemos sacado de los estudios de la sección temática «Rutas de autoras judeo-latinoamericanas hacia un sentido de pertenencia».

La inclusión de estas entrevistas también permite resaltar el carácter interdisciplinario de nuestra aproximación al estudio de la identidad espacial de las autoras judeo-latinoamericanas, es decir, a la perspectiva literaria y geocrítica, propia a los estudios incluidos en la sección temática, se agrega el enfoque social e histórico. Y a fin de presentar un panorama más amplio, las escritoras entrevistadas proceden de raíces familiares, temporalidades y espacialidades diversas. Por ejemplo, en cuanto

al criterio generacional, Angelina Muñiz-Huberman y Andrea Jeftanovich pertenecen a la segunda generación de exiliados, mientras que Alicia Dujovne Ortiz, Myriam Moscona y Ruth Behar, pertenecen a la tercera. Respecto de las tradiciones del judaísmo, Dujovne forma parte de la tradición asquenazí, Muñiz-Huberman, Jeftanovic y Moscona pertenecen a la tradición sefardí y Behar se forma en una tradición mixta sefardí y asquenazí. Por lo que es de combinaciones de visiones del mundo, Jeftanovic se educa en una tradición interreligiosa, sefardí y ortodoxa (católica); Muñiz-Huberman crece en un entorno ateo con raíces en la tradición criptojudía sefardí. Y los lugares de origen de los ancestros de las escritoras, finalmente, también son diversos e incluyen España, Polonia, Rusia, Ucrania, Turquía, Yugoslavia o Bulgaria.

Aunque las entrevistas se realizaron vía digital, la calidez de la charla y la generosidad de las escritoras, permitieron que el diálogo fluyera de forma natural, «borrando» incluso la pantalla que nos separaba lo que dio lugar a un momento compartido desde los propios espacios personales y familiares. Aprovechamos estas líneas para agradecer profundamente a las autoras por su disponibilidad para organizar los encuentros previos a las entrevistas, así como su interés por nuestro trabajo. Además de ayudarnos a comprender las modalidades de construcción del sentido de pertenencia, estos encuentros, nos permitieron, sobre todo, acercarnos a las autoras. Y durante las entrevistas pudimos disfrutar del estilo oral propio a cada una de las autoras, que podía apreciarse, por ejemplo, al contar anécdotas de su familia, hemos procurado conservar este estilo en las transcripciones de las entrevistas. Otro elemento que facilitó la cercanía con las autoras durante las entrevistas y que al mismo tiempo creó un vínculo especial, fue el humor que se trasluce en sus respuestas. A menudo, las autoras usaban bromas y chistes, ya sea como estrategias para relativizar, matizar o dar un giro a sus respuestas. Hemos tratado de transmitir estos momentos de humorismo compartido en las entrevistas y en ocasiones se han incluido las referencias a las risas, que construyeron un puente entre autoras y entrevistadoras.

A continuación, presentamos las entrevistas construidas en torno a ocho preguntas relacionadas con la transmisión de la memoria espacial y del sentido de pertenencia. Las seis primeras preguntas se enfocan a las diferentes modalidades de transmisión de la memoria espacial: historias transmitidas oralmente, historias transmitidas por escrito, costumbres y rituales, canciones y música, objetos, y, finalmente, otras maneras distintas de construir un sentido de pertenencia o desarrollar una identidad espacial. Posteriormente, la séptima pregunta se enfoca en la interacción entre los diferentes espacios que juegan un rol en la construcción de un sentido de pertenencia en sus familias. Entre estos espacios destacan Israel, el país (o los países) de origen de sus ancestros y otros lugares de transición en la trayectoria de su familia. A modo de cierre, la pregunta: ¿Cómo se concibe y dónde podemos situar, en

su mapa imaginario, “su hogar”? intenta comprender cuál es el concepto del hogar resultante del proceso de transmisión intergeneracional de un imaginario espacial.

Cabe remarcar que, la lectura global de las entrevistas nos permitió identificar algunos elementos comunes. Destaca, en primer lugar, que todas las autoras entrevistadas coinciden en resaltar los silencios que imperan en el proceso de transmisión de historias. Las autoras hablan de historias incompletas, preguntas sin respuestas, o, incluso, en el caso de Alicia Dujovne Ortiz, de la «pérdida» o de la completa «desaparición» de las historias del origen en su familia. La necesidad de completar dichos silencios ha motivado a las autoras a emprender la búsqueda de los espacios de sus ancestros, a (re)configurarlos y plasmarlos en su obra literaria. Angelina Muñiz-Huberman lo articula de manera clara y concisa: «Los silencios de mis antepasados los convertí en la razón de ser de mi escritura.» También Alicia Dujovne Ortiz subraya este mismo vínculo entre los silencios y su escritura: «los silencios me hicieron escritora». Moscona repite que no conoce bien las historias de sus orígenes y que tiene «una serie de preguntas que nunca tendrán respuesta». Para Behar, estos silencios se traducen o bien en una ausencia de historias por parte de la familia paterna, o bien en historias que la familia materna transmitía de manera natural, sin poner énfasis: «A mí no me explicaban, eres esto, eres lo otro», dice Behar, «las historias estaban ahí pero se transmitían de manera muy informal». Y por último, Andrea Jeftanovic expresa esos silencios como un «agujero negro» que fuga y para ella la escritura surge «como respuesta a esa pérdida catastrófica para completar ese vacío, para no dejar que la explosión arrase y nos quedemos sin conceptos, sin palabras, sin memoria intergeneracional». En este sentido, las entrevistas ayudan a entender por qué es que, semejante a un movimiento de búsqueda reiterada, las autoras escriben y reescriben los lugares de origen en su obra literaria a fin de completar las historias o encontrar una respuesta a las preguntas no contestadas por sus antepasados. Esta perennidad de la búsqueda del lugar de origen la expresa Myriam Moscona cuando habla del último libro que está escribiendo: «Siempre navego en la incompletud de todo esto».

El viaje del retorno es otro elemento que es fundamental para todas las autoras entrevistadas. Para algunas, el retorno se hace con el fin de encontrar respuestas parciales a las preguntas abiertas sobre sus orígenes. Las autoras hacen búsquedas acerca de los orígenes familiares en archivos o establecen contactos en el pueblo de origen con personas quienes les pueden dar información acerca de sus ancestros. Así, Alicia Dujovne Ortiz hace el viaje de retorno a los archivos en Moscú para saber más de su padre y a los archivos del pueblo natal de sus abuelos en Ucrania para conocer las raíces de su familia. Las autoras no siempre hacen este viaje de retorno en persona. Así, son el marido y la hija de Angelina Muñiz-Huberman quienes “regresan” al pueblo de los ancestros de su madre en España. En este pueblo, abren conversaciones con la gente local y hacen investigaciones en los archivos. También

Myriam Moscona considera importante viajar al lugar de origen en Bulgaria. Así destaca la importancia de su primer viaje a Bulgaria, entre otras razones por el contacto con el ladino: «En mi primer viaje a Bulgaria», nos cuenta Myriam Moscona, «un viaje importantísimo, me acerqué a un club de mujeres que se juntaban a hablar en judeoespañol. Era gente muy mayor que me decía que a sus hijos ya no les interesaba esta lengua. *Nos juntamos a echar lashon*<sup>1</sup>, decían.» Ruth Behar indica que regresa constantemente a los mismos lugares y explica cómo necesita reiterar el viaje de retorno, en una eterna repetición de regresos: «Yo estaba pensando en los lugares a los que vuelvo constantemente, como que soy una viajera redundante, o sea, vuelvo a los mismos lugares. Cuando voy a España, podría explorar otro lugar, pero no, voy a Santa María del Monte. Voy a Cuba y vuelvo otra vez a los mismos lugares en La Habana. Siempre vuelvo al edificio donde viví de niña, vuelvo a la calle donde vivieron mis padres. Repito mucho, no soy una viajera que está explorando nuevos lugares. Podría irme, no sé, a China, Tailandia o Alaska, pero no. Yo sé que vuelvo a los mismos lugares, vuelvo a pisar las mismas pisadas. Tengo esa necesidad de la repetición.» Más adelante, Ruth Behar nos explica que estos lugares no toman una forma definitiva, sino que cambian a lo largo del tiempo, igual que su mirada, que también evoluciona e influye en su manera de ver este mismo lugar. «Los lugares son receptáculos de memoria», destaca Behar, «por eso uno quiere volver a estos lugares.» Aunque Andrea Jeftanovic también emprende el viaje hacia la tierra de sus antepasados, el destino es una tierra que ya no se sitúa en ningún mapa, como indica: «Cuando por fin pude viajar a Yugoslavia en 1997, Yugoslavia ya no existía». De ahí que lo único que pueda servirle como punto de referencia sean algunos edificios, única impronta real de lo que alguna vez constituyó un pasado familiar. A la violencia implícita de la ausencia de referentes, se aúnan los estragos de la guerra que se atestigua en los edificios: «¡Y en cuanto llegué me recibió un *Welcome to Hell!*» Estos viajes, sus motivaciones y sus resultados tienen un vínculo directo con la manera en que se (re)escriben en la narrativa de las autoras. También en su escritura se refleja esta misma necesidad de volver sobre los mismos lugares, revisitándolos, remodelándolos y matizando o cambiando descripciones anteriores, siempre en reconstrucción sin jamás alcanzar una forma definitiva.

Aunque dentro de los espacios evocados en las entrevistas sobresale también el espacio femenino, privado y familiar que es la cocina, el rol que juega en la transmisión de un legado identitario difiere radicalmente. Para algunas, los platillos y la comida reflejan la fusión de las distintas tradiciones religiosas, sociales y culturales a las que pertenecen. Por ejemplo, a Ruth Behar, le han permitido comprender las diferencias entre las dos tradiciones del judaísmo de las cuales proviene, ya que, mientras que la familia materna (asquenazi) conservaba las comidas clásicas,

---

1. Echar lashon es una expresión en ladino que significa conversar.

en su familia paterna (sefardita), las comidas correspondían a la cocina sefaradí turca. Para Myriam Moscona, la fusión se ha dado de forma natural, «lo sefardí y lo mexicano han crecido juntos, son inseparables», incluso en la cocina. Andrea Jeftanovic, encuentra este lazo en la casa de su abuela materna, donde las comidas representaban «horas y horas de preparación infinitas como los huevos jaminados que se comen en *Pésaj*». Recuperadas y transmitidas en «un libro de recetas escrito a mano», estas comidas evocan «recuerdos felices, las partes infelices las entendí después. Los recuerdos felices de los veraneos, los buenos recuerdos, creo que sí me los transmitieron.» Para otras, la cocina y las comidas no constituyen realmente un lazo de unión, como comenta Angelina Muñiz-Huberman, para quien solo algunas historias y anécdotas relacionadas con la cocina le han permitido confirmar el origen criptojudío tanto de su familia paterna como materna. O bien, como señala Alicia Dujovne, aunque se preparaba algún platillo, como el *gefilte fish*, realmente «no había ningún ritual».

Varias de las autoras entrevistadas también comparten la imagen de un sentido de pertenencia que se compone de diferentes elementos dispersos y difíciles de combinar. Angelina Muñiz-Huberman utiliza la imagen del *mishmash* o de «una mezcla de todas las cosas», un plato revuelto en el que diferentes ingredientes, que, a primera vista, no se combinan bien, forman un conjunto homogéneo. Myriam Moscona traduce esta misma idea por medio de la imagen del «rompecabezas» que va armando sobre la base de trozos de información que está recopilando: «Pertener a una familia que se desintegró tan pronto, me ha llevado a imaginar, a reinventar las piezas para completar el rompecabezas del que formo parte. Buena parte de lo que escribo busca encontrar ese sentido.» Alicia Dujovne Ortiz expresa esta idea de una identidad compuesta de diferentes pedazos por medio de una referencia a las rayitas en *Judeo-latino-americano* «que es ir juntando pedacitos» porque, dice Dujovne, «no somos nada enteramente». Para Andrea Jeftanovic esto se traduce también en un sentimiento compartido: «como muchos latinoamericanos, tenemos estas mezclas superpuestas de otras tradiciones y las que provienen de pueblos originarios, toda una historia de crisoles y superposiciones.» Las rayas de una palabra compuesta, en Alicia Dujovne Ortiz; el rompecabezas que se compone de diferentes piezas, en Myriam Moscona; el *mishmash* en el que se combinan ingredientes, en Angelina Muñiz-Huberman; las superposiciones, en Andrea Jeftanovic, son imágenes que las autoras usan para referirse a esta misma idea de una identidad plural.

Otro elemento en común que sobresale en algunas de las entrevistas, es el papel fundamental de las mujeres en la transmisión del imaginario espacial. Para Angelina Muñiz-Huberman, Alicia Dujovne Ortiz y Ruth Behar, la transmisión de las historias sobre el origen se hace por línea femenina. La figura de la madre y de la abuela desempeñan el papel de la narradora de historias. Las mujeres de las generaciones anteriores son las encargadas de preservar la memoria de tradiciones, espacios y

momentos importantes de la familia, a través de la narración de historias o la conservación de fotografías y objetos. De esta manera, se establece un vínculo tangible con el pasado, se garantiza la transmisión de historias y conocimientos, y se mantiene viva la memoria personal, familiar y colectiva, fortaleciendo así la continuidad de las tradiciones y asegurando la transmisión del legado para las generaciones venideras.

Algunas autoras destacan cómo la importancia de la frontera entre la casa y la calle fue transmitida de generación en generación. Así, Ruth Behar explica que en la casa se respetan las leyes del judaísmo pero en la calle se permite dejar un poco las normas de las reglas judías, que «son a veces tan estrictas y un poco difíciles de llevar en ciertos lugares». «Entonces», explica Behar, «así me criaron a mí, como que había una ley para la casa y otra ley para la calle.» Angelina Muñiz-Huberman pone de relieve el mismo umbral entre el dentro y el fuera de la casa, pero por otras razones. Su familia pertenece a la tradición de los criptojudíos, quienes fueron forzados a convertirse al catolicismo, pero siguieron practicando el judaísmo en sus casas. «La situación», explica Muñiz-Huberman, «originó una división muy importante: dentro de la casa había que mantener la tradición judía y fuera de la casa, en el momento de cruzar el umbral y estar en la calle, había que adquirir la identidad cristiana e ir a la iglesia y cumplir los ritos.» En ambos casos, la línea fronteriza entre la vida de adentro y la vida de afuera de la intimidad de la casa supone una situación identitaria doble y es transmitida y mantenida a través de los siglos.

En cuanto a la última pregunta, acerca de la ubicación de su hogar, varias escritoras coinciden en situar su hogar en la lengua o en la escritura. Así, Myriam Moscona sitúa su hogar en la lengua española y ladina y Alicia Dujovne Ortiz en el español de Argentina. Angelina Muñiz-Huberman propone que su hogar sería una casa de «papel-poesía»; para Behar, el español «era el idioma del hogar y de las dulces canciones de cuna»; por su parte, Andrea Jęftanovic remarca que, paradójicamente, al saber de esos lugares que ya no se ubican en un mapa, «uno genera una nostalgia, un recuerdo que no existe. Se evoca en tu mente solamente. Entonces es como un lugar imposible también porque ya no existe».

¿Y la próxima generación? Llama la atención el hecho de que algunas de las autoras entrevistadas tengan la sensación de que la tradición llega a su fin con ellas. Así, dice Myriam Moscona, «pertenezco a la última generación a la que pasaron este fuego encendido que notaba cómo se iba apagando en mis manos». También Angelina Muñiz-Huberman destaca esta impresión de pertenecer a la última generación: «Siento que en mí se quedarían los últimos recuerdos.» Ambas autoras, tanto Angelina Muñiz-Huberman como Myriam Moscona se refieren al carácter diluido de las fuentes y de las historias que se transmiten. «La fuente ya está muy diluida y muy descafeinada», explica Myriam Moscona. En la misma línea de pensamiento va el testimonio de Angelina Muñiz-Huberman: «En mi familia, seguimos contando las historias de generación en generación, aunque ya muy diluidas.» Lo contradictorio

es que en ambos casos la realidad dice más bien lo opuesto. En el caso de Myriam Moscona, su hija tiene un fuerte sentido de pertenencia a su linaje judío; en el caso de Angelina Muñiz-Huberman, su nieta volvió a Israel y sus clases de literatura hispano-hebrea le permiten compartir la herencia sefardita con las generaciones posteriores.

Queda al lector adentrarse en este espacio de diálogo y reflexión, que, ritmado por la sinceridad y la generosidad de las autoras, nos recuerda que la memoria de un ser humano, también es, en última instancia, parte integral de la memoria de la humanidad.

**Citación bibliográfica:** HOUVENAGHEL, Eugenia Helena. «He ido recogiendo historias de un lado y de otro»: el *mishmash* de Angelina Muñiz-Huberman». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 201-222, <https://americasinnombre.ua.es/article/view/25831>

## «He ido recogiendo historias de un lado y de otro»: el *mishmash* de Angelina Muñiz-Huberman

EUGENIA HELENA HOUVENAGHEL

*Universiteit Utrecht*

*Fenix Network for Research on Women Exiles and Migrants, Países Bajos*

 <https://orcid.org/0000-0002-7877-2065>

### Los espacios de Angelina Muñiz-Huberman

En su obra narrativa, Angelina Muñiz-Huberman<sup>1</sup> crea espacios simbólicos –cavernas de la transparencia, el patio de la perfección espiritual, jardines, palacios, castillos, laboratorios secretos, bibliotecas, salas de lectura, ciudades–. Son espacios que representan conceptos espirituales o transmiten sensaciones de seguridad, de amenaza o de esperanza. Su obra de ficción abunda en representaciones de personajes que se mueven en el espacio, por tierra, por mar o por aire –caminantes, viajeros, peregrinos, cirqueros, piratas, magos–. No son estos espacios fantásticos ni estos viajes ficticios sino los espacios de la vida real de Angelina Muñiz-Huberman que me ocupan en la entrevista que aquí se presenta.

1. Angelina Muñiz-Huberman (Hyères, Francia, 1936) es una autora de origen judeo-español cuya familia huyó de la España en guerra en 1936 y se estableció, tras una trayectoria por varios países, en México. Premio Nacional de Ciencias y Artes, Creadora Emérita del Sistema Nacional de Creadores de Arte, Académica numeraria de la Academia Mexicana de la Lengua, Doctora en Letras, Catedrática de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México durante 54 años. Es autora de más de 50 libros de poesía, narración, ensayo y traducción. Entre los premios mexicanos recibidos destacan: Xavier Villaurrutia, Sor Juana Inés de la Cruz (Feria Internacional del Libro de Guadalajara), Universidad Nacional de México, Protagonista de la Literatura Mexicana (Instituto Nacional de Bellas Artes). Entre las condecoraciones internacionales destacan la Orden de Isabel la Católica y Woman of Valor Award.

Los espacios significativos de la infancia de Angelina Muñiz-Huberman forman parte de la trayectoria que lleva a sus padres de España a México, pasando por Francia y Cuba. La ruta de la familia fue determinada por la Guerra de España (1936-1939) el fascismo creciente que caracterizó la Europa de los años treinta y la amenaza de la Segunda Guerra Mundial. A más de estos lugares que se sitúan en la trayectoria de huida de España a México, hay que agregar Nueva York, ciudad en la que Muñiz-Huberman realizó una parte de sus estudios, e Israel, la tierra de la cultura judía a la que quiso viajar pero a la que no consiguió ir.

La entrevista se centra en las modalidades de transmisión intergeneracional de la memoria espacial en la familia de Muñiz-Huberman. Antes de iniciar la entrevista, a modo de introducción, presento los espacios vividos por la familia de Angelina Muñiz-Huberman.

El primer lugar en la trayectoria vital de Angelina Muñiz-Huberman es Madrid. Aunque no había nacido todavía, es en Madrid donde vivían sus padres y su hermano cuando estalló la Guerra de España, en julio de 1936. Desde la ciudad de Madrid, su madre, encinta de Angelina, huyó con su hijo a finales de 1936 rumbo a Francia, donde nació Angelina Muñiz-Huberman en diciembre de 1936.

Hyères es el siguiente lugar significativo en la trayectoria vital de Angelina Muñiz-Huberman. Su lugar de nacimiento es un pueblo en el Var, en el sureste de Francia, en la zona de Var-Costa Azul-Alpes, que se sitúa a cuatro kilómetros del mar. Es una ciudad caracterizada por un casco antiguo medieval con murallas y un castillo que, situado en la colina del Castéou, domina Hyères. El castillo fue levantado en el siglo XII sobre otra fortaleza más antigua y fue una de las fortalezas más importantes de la Provenza medieval.

En París la familia vive la tragedia de perder el hermano de Angelina en un accidente de tráfico. Bajo la amenaza del creciente nazismo que caracterizaba la Europa de finales de los años treinta, la familia optó en 1939 por el viaje a América después de haber residido algunos años en París. El barco Oropesa, que lleva la familia de La Pallice, el puerto en La Rochelle, a La Habana es el siguiente elemento espacial de importancia en la vida de Angelina Muñiz-Huberman.

Después del viaje por mar a La Habana, la familia se mueve más tierra adentro y se establece en el noreste de Cuba, en Caimito del Guayabal de 1939 a 1942. Gracias a la fertilidad de sus tierras y al clima favorable, Caimito del Guayabal es una zona rica en agricultura diversa. Se cultivan sobre todo caña de azúcar, pero también café, henequén, tabaco y una gran diversidad de frutos menores. La villa de Guayabal es una villa azucarera.

La familia se desplazó a México en 1942 y terminó por establecerse en México D.F. Antes de que los Muñiz-Sacristán llegasen a México varios grupos de refugiados europeos ya habían buscado refugio en la Ciudad de México. El México al que llegó la familia a principios de los años cuarenta era un crisol de refugiados europeos

de origen variado que ya habían llegado en los años treinta: refugiados judíos que habían huido del nazismo y refugiados españoles republicanos.

Entre 1967 y 1969, Muñiz-Huberman se desplazó a los Estados Unidos para realizar estudios de posgrado en Romance Languages en la University of Pennsylvania y en la City University of New York (CUNY).

Madrid, Hyères, París, el barco Oropesa en el mar, Caimito del Guayabal, la Ciudad de México y Nueva York: son lugares que juegan un papel importante en la obra literaria de Angelina Muñiz-Huberman. La autora escribe y reescribe estos lugares, remodelándolos y transformándolos, confirmando o matizando descripciones anteriores y arrojando luz sobre nuevos aspectos de los mismos espacios. Los escribe en poemas (*Rompeolas, Poesía reunida*, 2011), los reescribe en ensayos (como por ejemplo en *Arritmias*, 2015) y los escribe otra vez en su narrativa (entre otros, en *Las confidentes*, 1997, o en *Los Esperandos*, 2017). Parece que las descripciones de los lugares de pertenencia de Angelina Muñiz-Huberman nunca son completas y necesitan siempre ser reconsideradas desde otro ángulo o desde otro género con el fin de agregar una faceta que también pertenece al significado de este espacio. Así es que las descripciones de los lugares de su mapa se acumulan y atraviesan la obra de Angelina Muñiz como un hilo rojo pero nunca llegan a tomar una forma definitiva.

### Entrevista: la transmisión intergeneracional de un sentido de pertenencia

*¿Cuáles y qué tipo de historias sobre (la ruta hacia) el lugar de origen le son transmitidas oralmente? ¿Quién o quiénes le contaron las historias y a qué generación pertenecen los “contadores” de historias? ¿Qué papel jugó el silencio en estas historias?*

«Cuando empezó el exilio en mi familia debido a la Guerra Civil Española mi madre solía comprar una Biblia al llegar a cada país. En México compró la Biblia Reina-Valera que es una Biblia traducida del hebreo en el siglo XVII por dos judíos convertidos al cristianismo.<sup>2</sup> Ella me leía el Antiguo Testamento, antes de que yo supiera leer, generalmente en las noches, en lugar de cuentos de hadas. Escogía ciertos pasajes de la *Torá*<sup>3</sup> cuyo segundo libro es el *Éxodo* que relata uno de los rasgos del pueblo judío. Las descripciones de lugares que me impresionaban eran del campo o de mares. Se lo atribuyo a nuestro exilio de Europa a Cuba donde permanecemos

2. La Biblia Reina-Valera es la primera traducción completa de la Biblia en castellano hecha a partir de las lenguas originales, el hebreo y el griego, utilizando el *Texto Masorético* para el Antiguo Testamento y el llamado *Textus Receptus* para el Nuevo Testamento. Para el Antiguo Testamento, se usó también la Biblia Ferrara, una traducción de la Biblia al ladino. La Biblia Reina-Valera es también llamada también la “Biblia del Oso” y fue hecha 1569 por los monjes fugitivos Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera. La Reina-Valera es la Biblia más utilizada en el mundo hispanohablante.

3. La *Torá* se compone de los cinco libros de Moisés en la Biblia Hebrea, el Antiguo Testamento, que son los libros *Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio*.

un par de años en el campo, de 1939 a 1942. Fui muy libre, la etapa de Cuba fue mi etapa dorada. Por eso mi añoranza siempre es del mar o del campo.

En México, algo muy importante, a la edad de 6 años, fue el día en que mi madre me confesó nuestro origen judío. Vivíamos en una casa con un balcón. Me llevó al balcón de la casa y cerró la puerta. Escogió el balcón como lugar secreto. Desde entonces, del imaginario de la casa la parte más importante fue el balcón, que es una parte de la estructura adentro y afuera que puede cerrarse para contar un secreto. Siempre he procurado tener balcones en los lugares donde he vivido, en recuerdo del primero.<sup>4</sup>



5

Mi madre escogió el balcón teniendo en el fondo la idea de que debería ocultar su origen judío, de no poder decir las cosas claramente. Es por eso que pertenezco a la tradición de los criptojudíos, es decir aquellos judíos o *anusim*<sup>6</sup> que luego del Edicto de Expulsión de 1492, se quedaron en España y fueron convertidos forzosamente al catolicismo pero siguieron practicando el judaísmo en sus casas. Así,

4. Angelina Muñiz-Huberman cuenta más en detalle este episodio en el ensayo «La niña en el balcón» (2017), disponible en línea por [cvc.cervantes.com](http://cvc.cervantes.com) o por [enlacejudio.com](http://enlacejudio.com). El texto se abre por la descripción del balcón y por una reflexión sobre el espacio del balcón: «¿Por qué escoger un balcón para decir algo que será crucial en la vida de la niña? ¿Tal vez porque es una parte remota de la casa? ¿Una parte separada, que pareciera flotar en el aire?».

5. En la figura 1 se ve el balcón de Angelina Muñiz-Huberman, en la Ciudad de México en 1943.

6. El término *anusim* se refiere a los judíos que fueron forzados a abandonar el judaísmo y convertirse a otra religión en contra de su voluntad y quienes hacen lo posible para continuar practicando el judaísmo.

se crea una situación identitaria doble: judíos dentro de la casa y católicos fuera de ella. La situación originó una división muy importante: dentro de la casa había que mantener la tradición judía y fuera de la casa, en el momento de cruzar el umbral y estar en la calle, había que adquirir la identidad cristiana e ir a la iglesia y cumplir con los ritos. Regresando a la casa, otra vez, volver a la identidad judía.

Precisamente fueron las mujeres quienes se encargaron de mantener esa identidad criptojudía y transmitirla a sus hijas, por pasar más tiempo dentro de la casa que fuera. Esta tradición llegó desde mi abuela materna a mi madre y a mí. Tradición que se mantuvo a través de los siglos.

Pasando a la época de la Guerra Civil de España y al franquismo, no toda la familia materna pudo salir de España. La familia de mi madre, originalmente de Zaragoza, se estableció en El Casar de Talamanca y luego en Madrid. Mi abuela materna se quedó en España, vivió todo el franquismo y tuvo que volver a las prácticas del criptojudasmo ya que durante el franquismo el catolicismo fue exaltado. Por ejemplo, decía que estaba enferma en las fiestas mayores católicas para no ir a la iglesia. Una vez que estuvo de visita mi marido en España fue a ver a mi familia materna. Mi tío, cuando quería contarle determinadas cosas le decía: «Ven Alberto, ven, te quiero contar algo.» Y se salían a la calle para hablar libremente. Creo que al criptojudasmo se sumó el “criptorrepblicanismo”. Esta es una palabra que me inventé.

En esa época le escribí a mi abuela materna para saber más de mi origen. Le pregunté detalles en específico y algunas de las palabras que seguían utilizando los criptojudíos hasta el día de hoy como «mazaloso» (tener buena suerte). Así que tuve dos fuentes: la oral con mi madre y la epistolar con mi abuela materna. Otras palabras que recordaba mi abuela eran de origen hebreo como «malsín<sup>7</sup> o «desmazalado»<sup>8</sup>, frecuentes en el *Quijote*. «Desmazalado» es un caso muy curioso porque lleva un prefijo y un sufijo en castellano agregados a la palabra hebrea. La abuela me contestó por carta confirmándome el significado. Es así como iba comprobando cada vez más que mi familia materna era de origen criptojudío.

Eso en cuanto al lado materno; ahora paso al lado paterno. Es un poco complicado. (ríe) Me contaron la historia del recorrido de la familia de provincia en provincia de mi abuela paterna. Aunque nacida en Sevilla, provenía originalmente de Villanueva de la Serena –un pueblo en Extremadura, casi en la frontera con Portugal–, recorrido que solían seguir los criptojudíos al ser perseguidos por la Inquisición. Luego de casarse, la pareja se fue a Jaén, más al sur, donde nació mi padre. Después, la familia se trasladó a Madrid. Mi abuela paterna y mis tías paternas eran muy católicas (lo cual es sospechoso ya que los criptojudíos fuera de su casa

7. La palabra “malsín” (denunciador, delatador, soplón) viene del hebreo *malshin* con el mismo significado.

8. La palabra “desmazalado” (desdichado) viene del hebreo *mazzal*, que significa estrella, suerte.

presumían de ser muy católicos). Mi tía paterna, que era católica, aparentemente, mantenía algunas costumbres judías como encender velas para los parientes muertos y tener dividida la vajilla a la manera del ritual *kosher* separando los utensilios de carne de los de leche. Además se casó con judío.

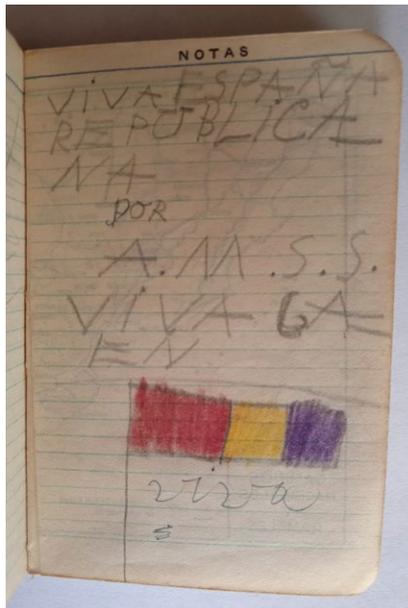
Mi padre me contaba muchas historias de su infancia, sobre todo cuando estábamos en el pueblo cubano de Caimito del Guayabal, mi paraíso perdido. Encontramos un lugar en el monte, el claro en el bosque zambrano,<sup>9</sup> donde nos sentábamos y él contaba y yo escuchaba. Hablábamos del despachito que yo iba a tener de grande y donde escribiría mis historias.

Otras historias las escuché en el colegio. Mis padres habían encontrado en México una casa en un barrio de judíos.<sup>10</sup> Fue en esa época en la que mi madre me dijo, en el balcón, nuestro origen judío. A mí me tocó en el colegio la generación de los niños que se habían salvado del Holocausto.<sup>11</sup> Conocí, por ejemplo, a una niña de origen húngaro llamada Agui que tenía el número del campo de concentración tatuado en el brazo. Era ocho años mayor que yo, pero nos hicimos muy amigas. Las historias que me contó se convirtieron, muchos años después, en asuntos de mi narrativa. Otra gran amiga fue una niña judía cuyo tío era un rabino. Después del colegio ella venía a mi casa o yo iba a la suya. Jugábamos a que éramos guerrilleras y nos íbamos a España a pelear contra Franco.

9. En *Los Esperandos* (2017), Angelina Muñiz Huberman integra, en el capítulo dedicado a sus memorias del lugar de Caimito de Guayabal, una mención del «claro en el bosque», como uno de sus propios lugares preferidos del período en Cuba. Sin embargo, no conecta el claro del bosque con su padre sino más bien con la filósofa española exiliada María Zambrano y su libro titulado *Claros del bosque* (1977). «El claro en el bosque será su refugio preferido. Poseer un claro en el bosque no le es dado a cualquier mortal, ni siquiera a una filósofa que solo hablará de memoria y en añoranza. Filósofa que, por cierto, estaría por esas fechas en Cuba.» (Muñiz-Huberman, 2019, p. 200) El «claro en el bosque» también es evocado en algunos poemas incluidos en *Rompeolas* (2011).

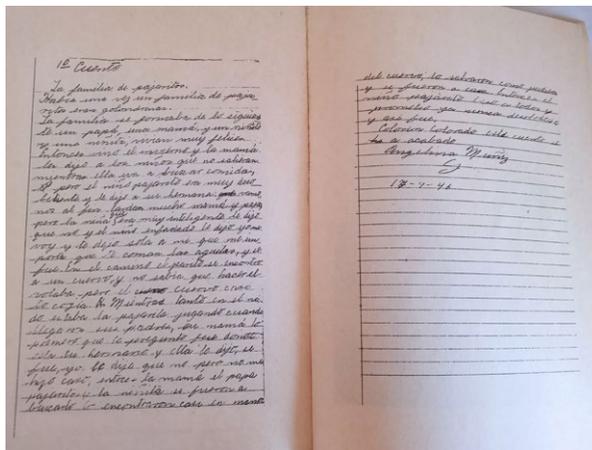
10. Se trata de la Colonia Condesa en México D.F. La familia vivió en la calle Tamaulipas 185. La Colonia Condesa siempre ha sido un refugio para las clases medias de la ciudad, y una parte importante de la comunidad judía y de extranjeros establecieron su hogar ahí. Se caracteriza por la variedad de estilos arquitectónicos: neoclásico, ecléctico y art decó. Esta influencia de diferentes lugares del mundo ha convertido a la Colonia Condesa en un centro de actividad artística e intelectual.

11. Angelina Muñiz Huberman hizo la primaria en el colegio mexicano, el Gordon. Este colegio se situaba en un palacete en la cercanía del barrio Tacubaya. La autora hizo la secundaria en el colegio público n.º 18.



12

Otro amigo de la infancia era un niño, hijo de exiliados españoles de la Guerra Civil, con un leve retraso mental con quien me adapté a jugar y una vez le propuse escribir un cuento que, de hecho, fue mi primer cuento.



13

12. En la figura 2 se ve un dibujo de Angelina Muñiz-Huberman con la bandera republicana.

13. En la figura 3 se ve el cuaderno de Angelina Muñiz-Huberman en el que escribo de niña el primer cuento.

En fin, he ido recogiendo historias de un lado y de otro. Los silencios de mis antepasados los convertí en la razón de ser de mi escritura».

*¿Cuáles son las historias transmitidas por escrito? ¿Cuáles son los textos que constituyen la biblioteca familiar a través de la cual se construye el imaginario del lugar de origen? ¿Cómo contribuyen a la transmisión de una imagen de dicho lugar?*

«El mar se reafirmó, aparte del viaje a América<sup>14</sup>, en mis lecturas porque desde muy pequeña mis padres me llevaban a las ferias de los libros y me compraban libros. Me acuerdo que uno de los primeros libros que me compraron era de José Martí<sup>15</sup>, *Lecturas clásicas para los niños*, que es una adaptación de libros clásicos al público infantil. Entonces leí la Odisea y la Ilíada y ahí el mar es muy importante. Así que a la par de las lecturas bíblicas, también tuve muy pronto las lecturas clásicas griegas.



16

Desde pequeña yo leí a muchos autores y Julio Verne<sup>17</sup> era uno de mis favoritos por las historias que van sucediendo en los distintos países. De niña conocía los países y sus capitales porque mi madre me los hacía aprender. Era una obsesión de

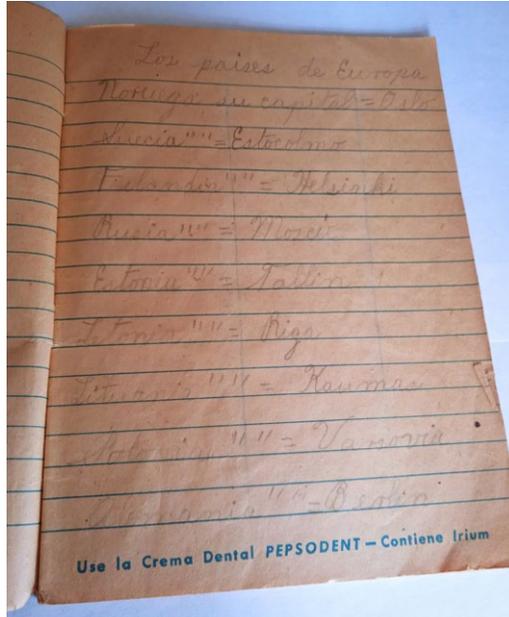
14. La autora se refiere al viaje en barco del puerto francés de La Pallice, situado en La Rochelle, a La Habana en 1939.

15. Aquí Angelina Muñiz-Huberman se refiere a su proyecto pedagógico de *La Edad de Oro*, una revista para niños, en la cual se publicaron adaptaciones de libros clásicos, tales como la *Ilíada*.

16. En la figura 4, se ve Angelina Muñiz de niña con su madre en el barco *Oropesa*, con el cual la familia viajó de Francia a La Habana.

17. Julio Verne (1828-1905) fue un escritor francés, creó los *Viajes extraordinarios*, una serie de novelas escrupulosamente documentadas entre las que se incluían las famosas *De la Tierra a la Luna*

mi madre la memoria. Y entonces me sentía más unida a lo que estaba leyendo en los libros de Jules Verne porque ya sabía, ya tenía la idea de por lo menos ese país y su capital. (ríe)



18

Por recomendación de mis padres, sobre todo de mi padre, leí las obras de Benito Galdós. Y él describe, calle por calle, Madrid. Leía a los autores de la literatura española y trataba de aprenderme de memoria las descripciones de paisajes, ciudades, calles para el día en que regresara. Yo me decía, cuando yo vaya a España ya sé las calles, cómo son y por dónde van, dónde terminan y dónde empiezan. En esa época solía ir al Ateneo español<sup>19</sup> y tomé clases de historia de España e hice mapas de España. Me conocía perfectamente dónde estaba cada provincia.

Así que combinaba diferentes lecturas: la del Antiguo Testamento y la de los clásicos griegos, la de la literatura española y la de la literatura francesa.

---

(1865), *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1870), *La vuelta al mundo en ochenta días* (1872) o *La isla misteriosa* (1874)

18. En la figura 5 se ve el cuaderno de Angelina Muñoz-Huberman en el que, como niña, aprendió los países y sus capitales.

19. El Ateneo español de México fue fundado en 1949 por un grupo de refugiados españoles e intelectuales mexicanos como un espacio destinado al libre intercambio de ideas y a la promoción del legado que los exiliados hicieron a nuestro país en todos los ámbitos del conocimiento y la cultura. Su propósito es preservar y difundir la memoria histórica del exilio español en México.

Más tarde, siendo mayor, quise averiguar más de mi origen. Fui averiguando mis orígenes y leyendo mucho sobre el judaísmo. Cuando entré a la Facultad de Filosofía y Letras, conocí los libros de Américo Castro. Por los libros de Américo Castro aprendí palabras clave que usaban los criptojudíos y el lenguaje figurado de las novelas de Cervantes y de la novela picaresca. En fin, toda la teoría de Américo Castro, que era también un “criptojudaísmo literario”. Gracias a sus libros me dieron más ganas de conocer mis orígenes.

Otras fuentes escritas que transmiten mi origen son los textos de los archivos. Aunque me imaginaba lugares de regreso, no quería regresar a España con Franco. Después de un viaje a Israel y después de haber pasado por Francia, mi hija se fue a España donde estaba también mi marido Alberto y se reunieron los dos. Había aprendido ya antes que el apellido de mi madre, Sacristán, aparentemente tan cristiano, no era sino la traducción de un apellido en hebreo *shamash*<sup>20</sup> que es lo mismo. *Shamash* en el rito judío es quien ayuda al sacerdote, una especie de sacristán. Entonces mi marido y mi hija estuvieron con mi abuela materna que todavía vivía y con la parte materna de la familia. Mi abuela o mi tía materna, no sé quién, le dijo a mi marido: «Deberías ir a El Casar de Talamanca.» Y viajaron a El Casar de Talamanca. Fueron a la iglesia y consultaron los archivos. No me acuerdo de la fecha, pero creo que es en el siglo XVII cuando se empiezan a registrar todos los nacimientos, bautismos, bodas. Había un archivo increíble a pesar de que durante la Guerra Civil se quemaron muchos archivos de iglesias. Porque los republicanos que eran muy extremistas hicieron también sus barbaridades en las iglesias. Entonces, mi marido y mi hija buscaron los datos de la familia Sacristán. Curiosamente, hablando con el cura de esta iglesia, dijo mi marido: «Llama la atención que siempre venía para los bautizos y bodas de la familia Sacristán un sacristán de otro pueblo que se apellidaba también Sacristán.» Seguramente el sacristán que venía de afuera era criptojudío. Así que por los archivos podemos deducir que los Sacristanes seguían juntándose con otros criptojudíos y viéndose entre sí, aunque fuera en ceremonias cristianas.»

*¿Qué eventos, costumbres o rituales de la vida judía tales como platos rituales o celebraciones colectivas se asocian en su familia al imaginario de la casa?*

«Mi madre me enseñó a hacer un signo con la mano juntando los dedos meñique y anular, y cordial e índice, con una separación en medio. (la autora muestra el signo con la mano) Tal signo que fue transmitido de generación en generación es llamado

20. *Shamash* significa ayudante, sirviente. Es también el nombre dado al brazo de la *Januquía*, candelabro de 9 brazos, 4 a cada lado, además de un brazo central que es el *Shamash*.

*Shaddai*<sup>21</sup>, uno de los nombres de Dios, y me identificaría como judía. Es interesante señalar que éste es un signo que hacen solo los hombres. Además, lo hacen nada más los *Cohen*, que son los sacerdotes. En el caso del criptojudaismo esta tradición del signo de la mano se transmitió por parte femenina y así llegó a mi familia materna.

Durante mi infancia en México, vivíamos en un barrio judío. Mi madre compraba en la tienda judía la comida típica que era la comida *kósher*. Ella recordaba la comida *kósher* que es la comida ritual judía, pero algunas cosas las había olvidado. No recordaba las fechas de las fiestas y a veces se enteraba por la tienda judía que era *Jánuca*<sup>22</sup> o que era *Pésaj*<sup>23</sup>. Pero mi madre no iba a la sinagoga. En México podría haberlo hecho pero no lo hizo. Yo creo que se debía a la tradición de dentro de la casa y fuera de la casa, y por eso no lo llevó a cabo. Tanto mi padre como mi madre eran librepensadores.

Algo propio de la tradición sefardí es la quiromancia y la lectura de la baraja<sup>24</sup>, ambas costumbres que mi madre sabía y me enseñó. También mi madre me aconsejó desde niña que debía casarme con judío. Y le hice caso.<sup>25</sup> El apellido Huberman es por mi marido.

Otra historia de las costumbres culinarias de mi familia paterna es algo que ya mencioné. Cuando estuvo mi hija en Francia para ver a mi familia paterna al ir a desayunar y calentar la leche tomó la primera olla que se encontró. Mi tía se alteró: «¡No! Esa no es la de la leche. Ésta es la de la leche.» O sea, la separación de la carne y la leche de la comida *kósher* la hacía estrictamente mi tía paterna. ¿De dónde lo

21. El *Shaddai* es uno de los títulos que se usan para designar a Dios en la tradición judeocristiana. Generalmente se traduce como “Dios omnipotente”, aunque según diversos expertos, la traducción más acertada y literal es “El de la montaña o desierto”.

22. La *Jánuca* es la Fiesta de las Luces o Luminarias, antiguamente conocida como la Fiesta de las Lámparas. Es una festividad judía que es celebrada durante ocho días y que conmemora la rededicación del Segundo Templo de Jerusalén y la rebelión de los macabeos y la recuperación de la independencia.

23. *Pésaj* celebra la liberación del pueblo judío de la esclavitud de Egipto. Para que esa liberación se dé, según el relato bíblico, hubo 10 plagas. En la última plaga, que es la muerte de los primogénitos en Egipto, Dios le dice a Moisés que tiene que pintar con sangre de cordero –un cordero que después iban a ofrendar para que sea la comida de *Pésaj*– los marcos de las puertas, para que cuando el ángel de la muerte vaya a matar a los primogénitos pase por encima de las casas que tenga marcados los marcos. Por tanto *Pésaj*, palabra hebrea, designa justamente ese “pasar por encima” o “pasar por alto” que menciona el relato bíblico.

24. La baraja es un grupo de cartas o naipes; el tarot es una baraja que constituye un tipo de cartomancia. Es una herramienta de adivinación, meditación y auto-conocimiento que se ha utilizado desde hace siglos como medio de consulta e interpretación de hechos (presentes, pasados, futuros) y sueños. La técnica se basa en la selección de cartas de una baraja especial, que luego son interpretadas por un lector, según el orden o disposición en que han sido seleccionadas o repartidas.

25. El esposo de Angelina Muñiz, Alberto Huberman, nació en Cuba. Durante la revolución cubana se cerró la universidad y emigró a México para terminar sus estudios médicos. Angelina Muñiz y Alberto Huberman se casaron en 1959.

sabía ella? Es una anécdota, pero nos muestra cuál es la realidad y que apoya la hipótesis del origen criptojudío también de mi familia paterna.

Otra historia que se relaciona con las costumbres culinarias de los criptojudíos era hacer alarde de comer jamón y carne de cerdo prohibido en el ritual *kósher*. Hasta en Mallorca, en las Islas Baleares, están los *xuetas* que son criptojudíos. Clavaban una chuleta de cerdo en la puerta de su casa para mostrar que comían dicha carne. Tal vez, de «chuleta» venga la palabra *xueta*. Es el juego entre las dos identidades de los criptojudíos. En el caso de mi madre prefería el pescado a otra carne».

*¿Hay canciones, piezas de música, melodías fragmentarias cuyo sonido o letra contribuye a la transmisión del imaginario del lugar de origen?*

«Mis padres se la pasaban cantando, así que heredé sus canciones y aún hoy me vienen a la memoria constantemente y las canto por dentro. En general, el cante flamenco y las canciones sefardíes me emocionan mucho y son parte mía especial. Mi madre me enseñó una oración para ir a dormir de origen judío que podía ser cantada.

Cuatro esquinitas tiene mi cama,  
cuatro angelitos que me la guardan,  
Uriel, Rafael, Miguel y Gabriel.

Me despierto a menudo con una canción por dentro. La canto por dentro porque al mismo tiempo estoy haciendo mil otras cosas. Es un recurso de la memoria inconsciente. Hoy es una canción y mañana es otra. Es como si la memoria esté dando vueltas y algo incide. Y de pronto me acuerdo de alguna canción. Ya la había olvidado y de repente se me aparece. Son canciones de origen francés, de origen cubano, de origen judío. Y recuerdo la letra.

Yo, de niña, me creía las canciones. Así, había una persona que trabajaba con mis padres y que cantó una canción de amor. La letra decía que se iba a morir por su amor. Y yo creía que, de verdad, se iba a morir. Le dije: «No te mueras, no te mueras por favor.» (ríe)»

*¿En su casa hay objetos que la reenvían al lugar de origen? ¿Cómo contribuyen a la construcción del imaginario del lugar de origen?*

«Objetos tengo pocos. Hay las fotografías que mi madre se llevó consigo. Mi madre traía muchas fotos y me enseñaba y describía las calles de Madrid. Me habló de la calle de Hermosilla, de la calle de Alcalá, etcétera. Como mi familia vivió tantos siglos en España, las descripciones de los lugares en España eran constantes. Yo me imagino que mi madre traía las fotos porque era lo que la seguía uniendo a lo perdido. Porque al ver la foto ella sabía que una es de Madrid, París, La Habana, Caimito del Guayabal. Siempre tuvimos la suerte, porque esto fue suerte, de que alguien tomara las fotos. No son fotos tomadas ni por mi madre ni por mi padre,

porque ellos aparecen en las fotos. En el caso de Europa, a mi tío judío-suizo, —el que se casó con mi tía, que por cierto era una bailarina de flamenco—, le encantaba tomar fotos. Todas las fotos de Europa, las tomó él. Y luego en Cuba, vivíamos en el campo, pero los fines de semana venía una amiga de mis padres, Sara Hernández-Catá con su pareja Luis G. Wangüemert que era fotógrafo de la revista *Bohemia*<sup>26</sup>. Se quedaban en nuestra casa y él se dedicaba a tomar fotos.



27

También poseo hasta hoy la Biblia que leía mi madre y que la acompañó por varios países. Es de papel ácido y está deshaciéndose, y ni siquiera se puede encuadernar por la calidad del papel. Yo me compré una nueva, también de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera. Tengo, además, una en hebreo pero esta sí me cuesta mucho trabajo leerla. Tengo la biblia en inglés, la de *King James*<sup>28</sup> que se considera la mejor versión en inglés, y otra en francés.

26. La *Bohemia* es una revista cubana ilustrada que fue fundada en 1908, siguiendo el modelo francés de *Le Figaro*, y que difunde artículos sobre temas variados como política, historia, sociedad, cultura y deporte. Es la revista más antigua de Cuba.

27. En la figura 6, se ve la autora de niña en París en 1938. En la figura 7, se ve la niña en Caimito del Guayabal en Cuba en 1941 con uno de los perros.

28. La primera versión de la Biblia del rey Jacobo (*King James Bible*) se imprimió en 1611, pero la edición principal es la versión de 1769. Fue comendada por el rey Jacobo I de Gran Bretaña en 1604 para el uso de la Iglesia de Inglaterra. Un grupo de estudiosos de Londres, Oxford y Cambridge trabajaron en el proyecto. Se conoce también como la Versión Autorizada porque se autorizó su lectura en la Iglesia de Inglaterra. Es una traducción al inglés de la Biblia muy admirada y respetada que ha tenido un gran impacto sobre la literatura inglesa.

Guardo un cuaderno que mi madre me dio de pequeña, donde me hizo escribir todos los países del mundo y su capital. Y me los hacía aprender de memoria. La memoria era su obsesión.<sup>29</sup> Y el conocimiento. También guardo cuadernos de mi madre que descubrí cuando se había muerto. Cuadernos en los que apuntaba noticias de los periódicos, frases que oía, refranes, citas de libros, definiciones de las enciclopedias, alguna receta de cocina.<sup>30</sup> Éstos no me los enseñó.

Guardo también un adorno de metal muy extraño que no sé qué es, que me dejó a mi padre<sup>31</sup> y me dijo que lo recogió en la Guerra Civil durante el sitio al Alcázar de Toledo.<sup>32</sup> Pero aquí lo tengo.



33

Recuerdo que de adolescente, una vez que un amigo de mis tíos iba a viajar a México me preguntaron qué quería de España y les pedí un poco de tierra. La guardé mucho tiempo y después no sé qué pasó con ella.

29. En *Los Esperandos*, Angelina Muñiz-Huberman conecta este estímulo de la memoria con el espacio: «[mi madre] me pedía mucha atención para no olvidar los detalles y algún día escribirlo. Gracias a ella puedo recordar lugares, paisajes, árboles, el mar, olores del campo, puestas de sol, lluvias y tormentas.» (2017, p. 288).

30. En «Coser y cantar» (*Arritmias* 2015, pp. 180-183) Angelina Muñiz-Huberman incluye una selección de frases apuntadas en los cuadernos de su madre. En *Los Esperandos*, la autora dedica el apartado «La mirada perdida de mi madre» a la figura de su madre. Los cuadernos se describen como sigue: «Sus relatos eran mi sustento. Tenía una colección de relatos y un refrán para cada ocasión. Tenía también cuadernos en los que apuntaba todo tipo de conocimiento, fórmulas, fechas, acontecimientos históricos, noticias, estadísticas, operaciones matemáticas, versos de sus poetas preferidos que luego me hacía memorizarlos. [...] Como si esa mirada perdida añorase mayores conocimientos y nunca se satisficiera.» (*Los Esperandos*, 2017, pp. 290-291)

31. Alfredo Muñiz incluye en el diario, *Días de borca y cuchillo*, sus impresiones de la época de la guerra civil. Véase Muñiz-Huberman, *Arritmias* (2015).

32. El asedio del Alcázar de Toledo fue una batalla de gran valor simbólico. Ocurrió en los comienzos de la Guerra de España en 1936. Toledo fue uno de los focos de resistencia de los fieles al Gobierno del Partido Popular contra los sublevados bajo dirección del General Francisco Franco. En Toledo resistieron los defensores sitiados en el Alcázar sin apenas comida ni agua pero con muchas municiones. Su hazaña es uno de los episodios más conocidos de la Guerra de España.

33. En la figura 8 se ve el objeto del Alcázar de Toledo de la Guerra de España, llevado por Alfredo Muñiz, el padre de Angelina Muñiz-Huberman.

En total tengo pocos objetos heredados. Los demás objetos que tengo los he conseguido yo. En España, de la sinagoga de Toledo, Santa María de Toledo, tengo un mosaico con una estrella de David. De Sevilla tengo también otro mosaico. Tengo también una *Menorá*<sup>34</sup> y una *Januquía*<sup>35</sup>. Tengo las dos para las distintas fechas. Candelabros individuales para *Shabat*<sup>36</sup>. Los he adquirido para obtener objetos judíos por el deseo de tenerlos en casa, sabiendo toda la historia y porque se usan en las fiestas. Mi suegra me regaló una carpetita muy bonita para guardar el pan, la *Jalá*,<sup>37</sup> que se come en el *Shabat*.



38

34. La *Menorá* es el candelabro de siete brazos característico del ritual judío. La *Menorá* o la lámpara de aceite es descrita en la Biblia en el libro del *Éxodo*. Es uno de los objetos más importantes de la cultura hebrea y uno de sus símbolos más antiguos, ya que se remonta a la época de la salida de Egipto, cuando las doce tribus acamparon al pie del monte Sinaí para recibir la *Torá*. Junto con el tabernáculo y el Arca de la Alianza, la primera *Menorá* fue diseñada por Yahvé. Las 7 ramas de la *Menorá* simbolizan los días de la creación de nuestro universo. El central corresponde al *Shabat* e ilumina los demás días.
35. La *Januquía* es un candelabro judío que no tiene siete sino nueve brazos. Se usa para conmemorar la victoria de los hebreos en su guerra contra los griegos y el milagro del aceite que tuvo lugar en el Templo de Jerusalén. Según la tradición judía, pudo encenderse el candelabro del templo durante ocho días consecutivos con una exigua cantidad de aceite, que alcanzaba solo para uno. Esto dio origen a la festividad de *Janucá*.
36. Dentro de la tradición judía, el *Shabat* es considerado como el sagrado día de la semana que, según la *Torá*, ha de ser celebrado con la abstención de cualquier clase de trabajo. El *Shabat* se observa desde el atardecer del viernes hasta la aparición de tres estrellas la noche del sábado. El *Shabat* es una señal de la relación entre el pueblo judío y Yahvé.
37. El *Jalá* es un pan trenzado de origen judío que se toma en el *Shabat* y en las ceremonias y festividades judías, excepto en la fiesta del *Pésaj*, en la que el pan debe hacerse sin levadura. Uno de los mandamientos indica que en el *Shabat* hay que tomar tres refecciones (comidas moderadas para retomar fuerzas) y ellas deben contener pan. Se bendice el *Jalá* y se lo toma al inicio de la refección. En *Rosh Hashana*, el año nuevo judío, el pan *Jalá* se hace en forma redonda como simbolismo de que el año es circular o para simbolizar una corona, para coronar a Dios en el año nuevo.
38. En la figura 9 se ve la *Januquía* europea de Angelina Muñoz-Huberman.

Recientemente, una alumna de mis clases de literatura hispano-hebrea me trajo de Israel una botellita con tierra de Jerusalén y es mi tesoro preciado.»



39

*¿En su familia hay otras maneras de construir o mantener de generación en generación vivo el imaginario del lugar de origen?*

«En mi familia, seguimos contando las historias de generación en generación, aunque ya muy diluidas. Sobre todo por medio de los libros que es un buen apoyo. Siento que en mí se quedarán los últimos recuerdos.

Fuera del círculo familiar, hay el estudio y la docencia de la literatura hispano-hebrea y del idioma ladino. Las clases de literatura hispano-hebrea medieval que he impartido son una manera de compartir la herencia judía con las generaciones posteriores. Muchas veces al final de la clase algún alumno se quedaba y cuando todos habían salido se acercaba y me decía: «Oiga, lo que usted dijo también en mi familia lo hacen.» Y la alumna que me trajo la botellita de tierra de Israel es mexicana y se convirtió al judaísmo.<sup>40</sup> He rastreado los criptojudíos en México. Porque para los criptojudíos era, en la época colonial, una manera de salir de España, con la esperanza de que en la Nueva España no habría Inquisición.<sup>41</sup> Pero claro, sí se instauró la Inquisición y hubo la necesidad de volver al criptojudaísmo.

El idioma judeoespañol es otro tema que se transmite de generación en generación. Los judíos que salieron de España se llevaron consigo el ladino. En mi discurso

39. En la figura 10 se ve la botellita con tierra de Israel.

40. Durante más de cinco décadas, Muñiz-Huberman ha impartido cursos de literatura hispano-hebraica en la Universidad Nacional Autónoma de México. La autora dijo que algunos de sus estudiantes, después de tomar su curso de literatura, se han dado cuenta de que también tienen orígenes criptojudíos, y se han convertido al judaísmo.

41. El Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de la Nueva España fue establecido en 1571 para ejercer un control ideológico y religioso sobre la población, procurando normas de conducta que regirían la vida en la Nueva España. Tuvo como propósito fortalecer la fe, perseguir herejías y prácticas judaizantes.

de entrada en la Academia<sup>42</sup> lo dije: « A los Reyes Católicos se les olvidó prohibir que se llevaran el idioma.» Entonces fue un idioma que viajó y se fosilizó, que se quedó como era en esa época. Por eso, a los estudiosos de los siglos XX y XXI les atrajo tanto el ladino porque era la pronunciación y las palabras del siglo XV todavía vivas. Al ladino se agregaron hebraísmos y palabras de mucho uso de los países a los que iban, del francés, del turco, del italiano. Pero en los países hispanohablantes, los hijos y nietos de los judíos expulsados se pasaron con facilidad al español moderno. El ladino se quedó como la lengua de los antepasados. En México hay alguna que otra escritora que retoma en su obra palabras del ladino y así transmite el idioma a generaciones posteriores.<sup>43</sup> En mi propia obra desarrollo el tema en *La lengua florida. Antología sefardí.*»

*¿Cómo interactúa el espacio de su país de acogida y el espacio del origen ancestral en la construcción de un sentido de pertenencia? ¿Cómo se relacionan la imagen de (la ruta a) Jerusalén y la imagen del retorno al país de origen ancestral?*

«Empezando por la última parte de la pregunta, en cuanto al regreso, cuando he regresado a España me ha sido difícil identificarme. El regreso a Hyères o a Jerusalén lo he descrito en mis libros como algo querido y añorado, pero no real. Una ruta por mí ansiada que solo logran efectuar mis personajes.<sup>44</sup> En realidad, no me considero de ninguna parte, ni de México ni de España ni de Francia. En México me dicen española (sigo pronunciando la «ce») y en España, mexicana (hablo «cantadito»). Lo que me considero es otra categoría: exiliada.

Pero hubo una época en que estuve a punto de ir a Israel. Ya había obtenido una beca de la Embajada para viajar, y en eso conocí al que iba a ser mi marido. Entonces cambié la beca por él. (ríe) Y me quedé en México, pero mi idea seguía siendo regresar a Jerusalén. Ya casados y con hijos pensamos en el retorno. Había un *Kibutz*<sup>45</sup>, Gaash, cofundado por mi marido, al que podríamos incorporarnos. Pero

42. La autora ingresa en la Academia Mexicana de la Lengua en 2021. Su discurso de ingreso se titula «Lengua, exilio, palabra» y se puede consultar en el sitio de la Academia ([academia.org.mx](http://academia.org.mx))

43. En su discurso de ingreso en la Academia Mexicana, la autora se refiere concretamente a Myriam Moscona.

44. La autora precisa: «Y ahora me acuerdo de mi novela en la que trato la idea del regreso, *Tierra adentro*, cuyos personajes regresan a la Tierra Prometida. Se establecen en Safed, una ciudad mística, situada en la montaña sagrada, que no está en el mar. Hasta hoy es considerada como una ciudad mística. En otra novela, *El mercader de Tudela*, también incluyo el peregrinaje a la Tierra Prometida.»

45. Alberto Huberman, el marido de Angelina, fue miembro del grupo juvenil sionista de izquierda, *Hashomer Hatzair*. Fue cofundador del *Kibutz Gaash*. Un *Kibutz* es una comuna agrícola israelí. Los *Kibutzim* fueron esenciales para la creación del estado de Israel. Se inspiraron principalmente en las ideas de retorno a la tierra de Aarón David Gordon. Gordon insistía en que un pueblo no puede ser libre si no produce su sustento por sí mismo, empezando por la producción agrícola. Sin embargo, los judíos no se solían dedicar a la agricultura, ya que eran frecuentemente expulsados

estalló la guerra con Egipto en 1956 y cada vez se hizo más difícil regresar. Mis hijos entraron a una organización juvenil marxista-leninista, *Hashomer Hatzair*, y luego de vivir un año en un *kibutz* regresaron a México. Por último, un dato interesante para redondear esta historia del regreso a Israel es que una de mis nietas decidió regresar definitivamente al origen y vive actualmente en Haifa<sup>46</sup>. Sigue la tradición femenina de mantener el judaísmo.



47

de sus países o regiones. Por lo tanto, los judíos se dedicaron más bien al comercio y a la cultura. En opinión de Gordon, la redención del pueblo judío debía pasar necesariamente por el retorno a la actividad agrícola.

46. Haifa está situada en la llanura costera mediterránea de Israel. Alrededor de la bahía de Haifa, la ciudad se divide en tres niveles: el más bajo es el centro del comercio e incluye el puerto de Haifa, el nivel medio se compone de los mayores barrios residenciales, el nivel superior se compone de modernos barrios residenciales. Haifa tiene un gran número de playas en el mar Mediterráneo. Es el centro más importante del norte de Israel y se sitúa a unos 100 kilómetros al norte de Tel Aviv.
47. En la figura 11 se ven Alberto Huberman y Angelina Muñiz-Huberman. En la foto 12 se ven Angelina Muñiz-Huberman y sus hijos Miriam y Rafael.

Ahora retomo la primera parte de la pregunta, acerca de la interacción de mis raíces judías y españolas. El barrio de mi niñez en México ofrecía un entorno en el que interactuaban exiliados españoles y refugiados judíos de diferentes maneras. En la escuela, especialmente. Tenía amistades judías, amistades mexicanas y amistades del exilio español, todo junto. Cuando mi madre me explicó nuestro origen judío, yo estaba muy contenta porque mis amigas eran niñas judías. Los exiliados españoles al llegar a México fundaron tres escuelas que eran el Instituto Luis Vives, el Colegio Madrid y la Academia Hispano-Mexicana.<sup>48</sup> Cada una de tendencia política de izquierdas en mayor o menor grado, y con deseos de integración en México en el caso de la Academia Hispano-Mexicana. Mis padres no me mandaron a estas escuelas, lo cual me apartó de los exiliados. La primaria la hice en el Gordon College que estaba cerca de la casa y mi contacto fue con niños mexicanos, niños judíos y otras niñas de origen extranjero, una guatemalteca y una suiza. Éramos un pequeño grupo. Pero nunca nos sentimos asediadas por las otras niñas que sí eran mexicanas. En este sentido, lo pasamos muy bien en esa escuela. Todo esto era un *mishmash*, una mezcla de todas las cosas. Esta palabra, *mishmash*, es un yidishismo que ya se usa corrientemente en el inglés de los Estados Unidos. Por su carácter onomatopéyico indica una revoltura.

La escuela secundaria la hice en una pública, la número 18, porque mi padre quiso que conociera el ambiente mexicano. Solo en la preparatoria yo pedí ir a una escuela del exilio español, la Academia Hispano-Mexicana.

Años después, cuando me gradué de maestra di clases en un colegio judío, el Yavne, y en uno del exilio español, el Luis Vives.

Otra circunstancia especial fue el de los matrimonios mixtos. Y es que muchos de los exiliados españoles, de la gente joven, se casaron con judíos que habían llegado de Europa recientemente. Por ejemplo, Ludwik Margules<sup>49</sup>, un director de teatro de origen judeo-polaco, se casó con una exiliada española, con Lydia Rodríguez Hahn. Durante la Guerra Civil México y la Unión Soviética enviaron barcos para recoger niños y salvarlos de la guerra. Lydia fue de las niñas de Rusia y gran amiga mía. Su historia es la que me inspiró la idea de escribir *Dulcinea encantada*.<sup>50</sup> El libro está

---

48. El Instituto Luis Vives tuvo un proyecto educativo de inspiración humanística. El *Colegio Madrid* fue fundado en la Ciudad de México en 1941 por el gobierno de la Segunda República Española en el exilio. La Academia Hispano-Mexicana se fundó en 1940 con el propósito de unir el exilio español con la nueva patria mexicana. En la Academia Hispano-Mexicana, Angelina Muñiz-Huberman entró en contacto con el exilio literario (Burgos, Colina, Buxó, Espinasa, Ríus, Rivas, Souto, Xirau)

49. Sobre Ludwik Margules (1933-2006), su vida como niño judío-polaco refugiado en Rusia, véase «Ludwik y las vías del tren» en la recopilación de ensayos de Angelina Muñiz-Huberman *Arritmias* (2015, pp. 77-). La autora tradujo en colaboración con su marido obras de teatro de Shakespeare y de Harold Pinter para puestas en escena de Margules.

50. *Dulcinea encantada* (1992), cuarta novela de Angelina Muñiz-Huberman y la primera que se desarrolla en México, nos ofrece, por medio de la técnica narrativa del *stream of consciousness*, los

dedicado a ella. El cuento en ruso que aparece ahí me lo dijo ella, porque yo no sé ruso. Esta mixtura o mezcla o hibridismo entre lo judío y lo exiliado yo creo que fue por las ideas, por la situación, por el momento, por la llegada de un régimen fascista a España y por quienes venían huyendo del nazismo».

### Clausura: el sentido de pertenencia

*¿Cómo se concibe y dónde podemos situar, en su mapa imaginario, “su hogar”?*

«Mi mapa imaginario tendría trozos de los países por los que he estado: Francia, Cuba, España, México, Estados Unidos, Israel y sería un mapa ideal compuesto de lo que he amado, aprendido, heredado, imaginado, deseado. Un hogar imposible de hallar salvo en las páginas escritas. ¿Un hogar de poesía-papel? ¿De exilios? O una esperanza lejana. Un tal vez algún día. Un paisaje con mar desde luego. Porque el mar no tiene nacionalidad.»

### Reflexión final: El *mishmash* de Angelina Muñiz-Huberman

En la familia de Angelina Muñiz-Huberman, la transmisión del sentido de pertenencia y la memoria espacial se ha llevado a cabo a través de una línea femenina a lo largo de generaciones. A lo largo de los siglos, son las mujeres de la familia quienes han asumido la importante tarea de preservar la identidad criptojudía y de transmitirla de manera secreta a sus hijas. Estas mujeres, a través de sus historias y testimonios, han sido las guardianas de la memoria y los custodios de las tradiciones familiares.

Sin embargo, en este proceso de transmisión, también se han encontrado silencios y vacíos que han generado un estímulo para la autora, Angelina Muñiz-Huberman, a explorar otros caminos para completar la historia de sus orígenes. Estos vacíos han despertado en ella la curiosidad y la inquietud por conocer más sobre sus raíces y por entender la complejidad de su sentido de pertenencia.

Así, Muñiz-Huberman se ha convertido en una buscadora incansable de historias, anécdotas y datos de diversas fuentes que puedan arrojar luz sobre sus orígenes. Para llevar a cabo este proceso, Angelina Muñiz-Huberman recopila con esmero recuerdos, fragmentos de información y datos de diversas fuentes. «He ido recogiendo historias de un lado y de otro», explica la autora. Desde muy pequeña, Angelina Muñiz-Huberman se convierte en una coleccionadora de historias y continúa esta actividad a lo largo de su vida a medida que crece y encuentra diferentes personas en su camino. Estas fuentes incluyen a miembros de su familia, como sus

---

pensamientos y recuerdos de una joven exiliada de origen español durante su trayectoria en el periférico de México D.F. La joven se fue de niña de España a Rusia en el contexto de la Guerra Civil de España antes de reunirse, después de varios años, con sus padres en México D.F.

padres, abuelas y tías, pero también a personas y comunidades cercanas a la autora y que han compartido experiencias y vivencias con ella, como amigas judías de su infancia, compañeras de escuela, amigos de sus padres, refugiados judíos de origen alemán o polaco, descendientes de la diáspora judía o exiliados españoles de la primera y segunda generación.

A través de esta recopilación de relatos diversos, Angelina Muñiz-Huberman ha podido ampliar la comprensión de sus propias raíces como parte de una comunidad más amplia que incluye personas desplazadas de diferentes generaciones y orígenes. Cada relato aporta un matiz diferente y una perspectiva distinta que, al combinarse, forman una diversa red de memorias variadas, para la cual la autora usa la imagen del *mishmash*.

*Mishmash* es un término del yiddish relacionado con la cocina y utilizado para describir una mezcla caótica o confusa de cosas diversas o aparentemente inconexas. En el contexto culinario, se refiere a un plato que combina diferentes ingredientes y sabores de manera no tradicional, creando una amalgama única de sabores y texturas. En el caso de Angelina Muñiz-Huberman, este concepto de *mishmash* se extiende más allá de la cocina y se convierte en una imagen de cómo la autora recuerda el contexto en que creció y cómo la autora aborda la reconstrucción de su memoria de origen. En este marco, el concepto de *mishmash* adquiere un significado simbólico, representando la amalgama de recuerdos, historias y anécdotas que conforman su memoria, a la vez individual y colectiva, de su propia familia y de tantas familias de personas que se vieron forzadas a emigrar. Como en la receta culinaria, cada elemento aporta su sabor y particularidad al *mishmash*.

La autora no solo cita la imagen del *mishmash* en la presente entrevista. La misma imagen del *mishmash* también aparece en su obra literaria, en *Los Esperandos* (2017). En esta narración de índole autoficticia, el personaje Oseas, cocinero y escritor sefardí expulsado de la Península Ibérica de la época de la Inquisición, juega el papel de alter-ego de Angelina Muñiz-Huberman. El cocinero-escritor se refiere al libro *Los Esperandos* como «un *mishmash*» (Muñiz-Huberman, 2017, p. 358). Y es que el libro combina diferentes historias aparentemente inconexas. El libro entrelaza la trayectoria vital de la autora (sus orígenes en Francia, su niñez en Cuba y posteriormente en México y su desarrollo como escritora), con la historia de piratas judíos del Caribe que fueron expulsados de la Península Ibérica pero convirtieron la amargura en venganza y resistencia mediante la piratería contra los barcos de España y Portugal.

En síntesis, el *mishmash* se convierte en una imagen significativa, tanto en la vida real como en la obra literaria de la autora. A pesar de que las historias, recogidas por la autora «de un lado y de otro», puedan parecer dispares, Muñiz-Huberman las fusiona para crear un conjunto que refleja su conexión con diversas comunidades y su sentido de pertenencia a un colectivo amplio y variado de personas desplazadas.

**Obras citadas**

- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1972). *Morada interior*. Joaquín Mortiz.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1977). *Tierra adentro*. Joaquín Mortiz.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1992). *Dulcinea encantada*. Joaquín Mortiz.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1997). *Las confidentes*. Tusquets.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1998). *El mercader de Tudela*. Fondo de Cultura Económica.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (2011). *Rompeolas*. Fondo de Cultura Económica.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (2015). *Arritmias*. Bonilla Artigas.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (2017). «La niña en el balcón: una historia en dos partes». *Enlace judío*, 7 junio 2017.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (2017) *Los Esperandos*. Sefarad.

# América sin Nombre

ISSN: 1989-9831

Núm. 30, 2024, pp. 223-240

<https://americasinnombre.ua.es/article/view/25803>

**Citación bibliográfica:** БАК, Laura. «Hiladora de palabras, tejedora de mapas: Alicia Dujovne Ortiz». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 223-240, <https://americasinnombre.ua.es/article/view/25803>

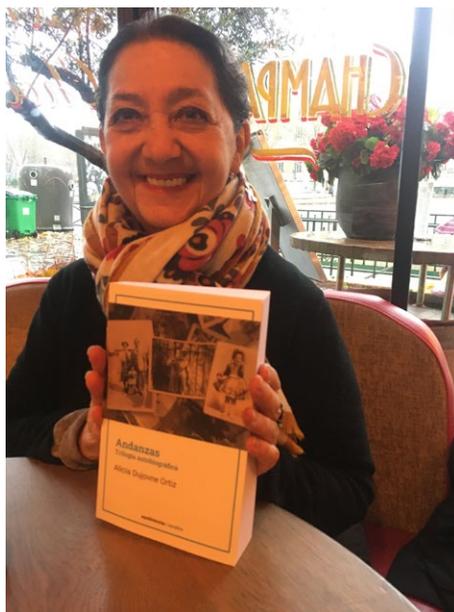
## Hiladora de palabras, tejedora de mapas: Alicia Dujovne Ortiz

LAURA BAK

*Universidad de Utrecht, Países Bajos*

 <https://orcid.org/0000-0002-0087-4467>

### Introducción



1. Alicia Dujovne Ortiz con su última publicación *Andanzas. Trilogía autobiográfica* (2023) publicada por Editorial Equidistancias.

© 2024 Laura Bak



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Cuando entrevistamos a Alicia Dujovne Ortiz<sup>2</sup> nos encontrábamos en nuestras casas. Fue esa época de puertas cerradas y de fronteras fortalecidas. El diálogo con Dujovne produjo lo contrario, apertura, hospitalidad, esa sensación de forjar espacio por medio de la palabra, de la comunidad y de la lengua compartida. En esos días la autora todavía se encontraba en la que fue su casa durante los últimos diez años, una casa soñada, de «dibujo infantil», una suerte de deuda para los que han optado por el exilio y la migración. Esta última residencia está ubicada en el Berry en el centro de Francia. Pero la casa estaba por convertirse en recuerdo, en otra coordenada en el mapa de su vida. Unas semanas más tarde Dujovne volvió a París para vivir a una zona menos alejada y próxima a su familia.

Coincidió con la entrevista, la reedición y de sus dos primeras autobiografías *El árbol de la gitana* (1991) y *Las perlas rojas* (2005) y *Aguardiente*, la tercera y última parte. Las tres obras se publicaron en un volumen titulado *Andanzas* (2023) por la Editorial Equidistancias.

En 1978 cuando Dujovne era redactora cultural del diario *La Opinión* en Buenos Aires el ejército intervino las oficinas, torturaron en una cárcel clandestina al director Jacobo Timerman. Razón suficiente para empacar sus valijas y zarpar rumbo a París con su hija de trece años.

La obra de Alicia Dujovne Ortiz está atravesada por el exilio, por la búsqueda de personajes reales e imaginarios, por una composición detallada y simbólica de

---

2. Alicia Dujovne Ortiz nació en Buenos Aires en 1939 en el seno de una familia de intelectuales de izquierda. Su madre, Alicia Ortiz, fue una escritora feminista y comunista, y su padre, Carlos Dujovne, un dirigente del PC argentino que cursó estudios en Moscú y fue miembro de la Internacional Sindical Roja. En 1978 A.D.O. se instaló en Francia, huyendo de la dictadura militar implantada en su país. En efecto, como redactora cultural del diario *La Opinión*, intervenido por el ejército y cuyo director, Jacobo Timerman, fue torturado en una cárcel clandestina, su situación estaba particularmente comprometida. Gracias a una pequeña beca de la Embajada de Francia, viajó a París con su hija de trece años. Al poco tiempo firmó su primer contrato de edición con Mercure de France y comenzó a colaborar en los diarios *Les Nouvelles Littéraires* y *Le Monde*. Más tarde le siguieron editoriales como Gallimard, Grasset o La Découverte en las que publicó unos veinte libros. Su obra suma en total treinta y cinco volúmenes, algunos de ellos editados solo en castellano y otros, solo en francés. En castellano publicó las novelas: *El buzón de la esquina* (1980), *El agujero en la tierra* (1982), *El árbol de la gitana* (1991), *Mireya* (1998), *Anita cubierta de arena* (2004), *Las perlas rojas* (2005), *La muñeca rusa* (2009), *Un corazón tan recio* (2011), *La Madama* (2013), *La más agraciada* (2015) y *La procesión va por dentro* (2019). Así como las biografías y crónicas: *María Elena Walsh* (1980), *Maradona soy yo* (1992), *Eva Perón. La biografía* (1995, best-seller internacional), *Al que se va* (2002), *Dora Maar. Prisionera de la mirada* (2003), *El camarada Carlos* (2008), *Quién mató a Diego Duarte. Crónicas de la basura* (2011), *Milagro* (2017) y *Cronista de dos mundos* (2021). Varios de sus libros han sido traducidos a más de veinte idiomas. Recibió el Premio Konex de Platino, la Mission Stendhal del gobierno francés y la beca de creación de la John Simon Guggenheim Foundation. Es miembro del PEF (Parlement des Ecrivaines Francophones). Acaba de terminar *Aguardiente*, tercera novela de autoficción de una obra basada en el tema del exilio que llevará el título general de *Andanzas* e incluye *El árbol de la gitana* y *Las perlas rojas*. Ha retomado la pintura, abandonada desde hace «apenas» sesenta años, y prepara una exposición en la embajada argentina en París. Tiene, además de una hija, dos nietas y dos bisnetos.

espacios que, más allá de categorizarse como privados, son significativos y simbólicos. Ha escrito poesía, biografías, novelas y autobiografías o autoficciones, como ella prefiere llamarlas. Estas últimas son un tejido tupido en las que la autora reconstruye la vida en el exilio, no solo el suyo sino el de sus antepasados. Su familia materna es proveniente de España y de un lejano origen genovés. Su familia paterna, de exilios más próximos a la autora, llegó a la pampa argentina en la empresa del Barón de Hirsch. Venían de un lugar que difícilmente se puede señalar en un mapa, lugar que en algún momento fue del Imperio Ruso, que pudo haber sido Ucrania, Moldavia, un lugar del que nunca se habló con certeza.

Dujovne se ha dedicado a invertir el mapa de su familia, a volver a los lugares de origen, con el objetivo de entenderlos y mediante ese entendimiento comprender la relación de su familia con esos espacios, con los hogares que habitaron y con las historias y silencios que eligieron.

El exilio y la migración suelen tener la capacidad de resignificar los sitios que se habitan. La sensación de lo prestado, de lo ajeno, de lo fugaz aparece en la obra de Dujovne, pero no por ello el mundo que ella habita y que habita en ella deja de ser un todo. Como hija, nieta y sobrina de mujeres que cocinaron la lengua castellana, heredó la habilidad de contar historias. Historias que mantienen su mundo unido, con el desplazamiento aseguran la continuidad de las historias.

Para reunir los fragmentos de los relatos de las vidas que la antecedieron Dujovne ha vuelto a esos lugares originarios sobreponiéndose a las dificultades que implica volver cuando no hay certeza. Lugares que vivieron algunos de los días más oscuros de Europa en el siglo XX, lugares para dejar en el olvido, para abandonar. En esos recorridos Dujovne descubrió verdades que se mantuvieron ocultas en el silencio. Su padre, nacido en la Argentina, en las colonias del Barón de Hirsch abandonó muy pronto su tierra natal para volver a la de sus padres donde entró a formar parte del Partido Comunista y luego fue enviado como agente secreto a Latinoamérica. Dujovne cuenta su encuentro con esta verdad en *Camarada Carlos* (2007) en una ida a Rusia en la que también recorrió varios lugares para, finalmente, encontrar el pueblo del que se fueron. La escritura de Dujovne evidencia que los mapas del exilio son multifacéticos y multidimensionales. No tienen ni comienzo ni fin. La historia se cuenta, se repite, se completa y se corrige.

### **Entrevista: la transmisión intergeneracional de un sentido de pertenencia**

*¿Cuáles y qué tipo de historias sobre (la ruta hacia) el lugar de origen, le son transmitidas oralmente? ¿Quién o quiénes le contaron las historias y a qué generación pertenecen los «contadores» de historias? ¿Qué papel juega el silencio en esas historias?*

«Bueno, curiosamente la narradora en mi familia fue mi madre Alicia Ortiz, escritora. Que me narraba las historias de su familia Ortiz y Oderigo, o sea, familias no

judías. Y me narraba todo lo que pudo obtener como testimonio de la familia de mi padre, Carlos Dujovne, que era bastante mudo, debo decir (risas). De mi padre mismo yo no he recibido grandes relatos y muchísimo menos de mi abuela, Sara Brun, la Bobe que era absolutamente muda. Es decir, que la narradora, así como en mi novela *El árbol de la gitana*, yo la llamo la Gitana a la narradora, en realidad, la Gitana era mi madre. Porque era ella la que me contaba las historias de todos los orígenes. Del origen genovés, del que sabía un poco; del origen español, del que sabía más o menos porque, es increíble el fenómeno de olvido y desaparición que existe en un país de inmigración como la Argentina. Nadie sabe muy bien de dónde viene. Mi madre sabía que por el lado Ortiz venían de algún lado de España. Sabía en qué momento habían llegado, en el siglo XVIII, en eso no se equivocaba, pero no conocía el apellido completo que era Ortiz de la Torre. No sabía de dónde venían, todo eso lo averigüé yo viajando más tarde. Entonces, sí, ella era la que me contaba las historias de mi padre. Él me contó algunas cosas más y las escribió también en un intento de memorias de infancia, pero la narradora en todo momento fue mi madre.

Las historias, no podían ser más fragmentarias, porque estamos hablando, y lo repito, de una enorme desaparición. De una falta de identidad que es típica de un país y lo repito: un país de inmigración, de la Argentina. Mi padre tenía un gesto extraordinario con la mano, como diciendo más o menos, para designar el lugar de origen de la familia ucraniana que, por otra parte, no la llamaba ucraniana. Después me di cuenta de que muchos judíos originarios de ese lugar, de Ucrania, jamás dijeron Ucrania, siempre decían Rusia y mi padre también decía Rusia. Eran judíos rusos porque tenían pasaporte ruso, porque la región pertenecía en aquel momento, a fines del XIX, principios del XX, al Imperio Ruso.

Mi padre fue uno de los fundadores del Partido Comunista Argentino. En 1923 se fue a Rusia y allí fue formado como agente secreto, pero no de espionaje sino de agitación sindical, luego lo mandaron del COMINTERN<sup>3</sup> a América Latina. Entonces, mi padre para designar ese lugar natal, que él fue a visitar, un pueblito en Ucrania que se llamaba Kurilovich, que existe porque también lo fui a visitar. Primero, jamás decía Ucrania, decía que la capital era Kishinev y hacía este gesto con la mano (Dujovne balancea la mano de un lado para otro), decía «Besarabia» y hacía gesto de más o menos. Y vos decías: «pero papá ¿qué era Besarabia y por qué hacés así?» «Bueno porque a veces era Ucrania y a veces era Rusia y a veces era Moldavia». Y era todo muy vago.

Cuando yo estuve por viajar, porque me saqué una beca francesa<sup>4</sup> para investigar los orígenes de mi familia y la historia de mi padre, un judío de París me dijo una frase maravillosa: «No, lo que pasa es que Besarabia no era un territorio, era

3. COMINTERN (abreviación en ruso) de La Internacional Comunista, también conocida como la III Internacional. Agrupó a los partidos comunistas de distintos países.

4. Beca otorgada por la Mission Stendhal del gobierno francés.

un estado de ánimo». Es difícil tomarse un avión para aterrizar en un estado de ánimo. Pero, efectivamente, cuando mi padre me decía la capital era Kishinev, ¿la capital de qué? Porque el lugar de donde ellos eran era Ucrania, cosa que nunca me dijo. O sea que yo llegué a Kishinev, hablé con la bibliotecaria, una viejita judía deliciosa que me contó la historia del *pogrom* de Kishinev de 1905, agregando: «Bueno, ese *pogrom* fue conocido porque había prensa extranjera en ese momento. Pero nosotros teníamos un *pogrom* por año. En cada celebración de Pascua había uno». Y, además, yo le decía, pero ¿cuál era el motivo? Le pregunté. Estoy haciendo un paréntesis, y bueno, el motivo es que los chicos judíos eran mejores en el colegio que los moldavos. ¡Ah, eso merece *pogrom*, por supuesto! (dice irónicamente). Bueno, entonces, me di cuenta de que Kishinev no era el lugar de donde venía mi familia y entonces averiguando con mis intérpretes; porque gracias a mi beca logré tener dos maravillosas intérpretes moldavas, dos hermanas. Me dijeron: «pero no, es que no es en Moldavia, es en Ucrania»<sup>5</sup>. Y hubo que sacar otra vez, muy difícil conseguir visas para esos países que siguen siendo muy soviéticos. Total, que aparqué en el pueblo natal y antes de llegar al pueblo natal me encontré con un señor, muy anciano, Abraham Kaplan, director del museo del Holocausto de Moguilev-Podolski. Así se llamaba, me enteré, la ciudad más importante que estaba al lado. Son lugares de una pobreza y una tristeza infinita aun hoy. Entonces, Abraham Kaplan me mostró el museo del Holocausto donde él mismo con sus manos había hecho un mapa de un gueto donde él pasó su niñez, con lucecitas de colores para mostrar cómo se iba de un lado a otro. Y después, Abraham Kaplan, que no me perdonó una sola tumba de Dujovnes, en Moguilev-Podolski había muchos. Me llevó en taxi hasta la célebre Kurilovich que curiosamente existía, para mi gran sorpresa. Y por el camino me iba diciendo: «Bueno usted tiene que saber que estamos andando con este taxi sobre fosas comunes que todavía no se han abierto». Esas fosas se abrieron tiempo después gracias a un cura francés. En ese momento, en la llegada al pueblo de mis abuelos, con las tumbas, con las fosas todavía no abiertas, este señor que me decía: «Claro, los nazis en el cuarenta y dos en un mes de verano y en un mes de invierno». Era un señor que había pasado de todo en su vida por lo cual hablaba con una paz infinita. Me decía mirando a lo lejos: «Bueno, la del verano fue la peor porque son esos días en los que la naturaleza está tan hermosa, no dan ganas de morirse». Bueno, con eso encima que todavía hoy estoy llorando, llegué al pueblo natal de mis abuelos. Donde me preguntaron en los archivos, en la municipalidad; si yo estaba emocionada y qué sentía. Y yo no les pude decir lo que sentía, porque lo que sentía era un alivio infinito de que se hubieran podido ir de

---

5. Vídeo que permite ver los cambios geográficos en Europa. Siglo XIX minuto 10:34 [https://www.youtube.com/watch?v=UY9P0QSxlnI&ab\\_channel=Cottureau](https://www.youtube.com/watch?v=UY9P0QSxlnI&ab_channel=Cottureau)

ahí. Un lugar tan triste, un lugar que había sido siempre el del terror permanente de los *pogrom* y después los nazis.

Mis abuelos se fueron antes de los nazis, pero por algo se fueron a las colonias judías del Barón de Hirsch en Entre Ríos. Ahí viene otra historia de tremenda desaparición que justifica el hecho de que yo no haya tenido muchas narraciones, muchos relatos, porque mi abuelo Samuel Dujovne que llegó con su esposa Sara Brun a Colonia Carmel, que yo fui a visitar también porque me hice todo el viaje de vuelta hacia los orígenes. Mi abuelo era, como le ponía el Barón Hirsch en una carta: «Les presento a ese joven sabio que sabe seis idiomas, entre otros, sánscrito». Mi pobre abuelo en Colonia Carmel, en el medio de la pampa entrerriana, donde intentaban, los que se estaban convirtiendo en ese momento en gauchos judíos, intentaban sembrar trigo y lo consiguieron. Mi abuelo no, porque era maestro. Fue maestro de escuela. Bueno, llegó allí y consideró, con mucha razón, que la pampa era demasiado grande.

Años después, después de haber preguntado con una especie de curiosidad intelectual desasida casi. Le preguntó a su mujer, a su hijo, a la gente a su alrededor: «¿Ustedes qué piensan del suicidio? ¿Es coraje o cobardía?» Bueno su esposa le decía que era coraje; mi padre, que era comunista le contestó que era cobardía. Y terminó suicidándose diez años antes de mi nacimiento. De ahí que en mi familia judía haya muy pocos relatos. La mudez de mi abuela se comprende perfectamente a partir de eso. Había habido una especie de catástrofe que es la inmigración, porque es terrible irse del lugar natal por triste que haya sido, pero después, el suicidio que, para los judíos es algo tremendo. Mi abuelo no tiene tumba. Yo no sé dónde está, sé que está en algún lugar por afuera del muro del cementerio judío. Después se fueron a vivir a la provincia de Córdoba. Cuando yo fui con mi prima Marta Dujovne, que fue directora del Museo Etnográfico de Buenos Aires, fui a visitar el lugar de las colonias del Barón de Hirsch, donde había vivido nuestro abuelo. Llegué a un cementerio judío donde había una tumba con las piedritas que ponen los judíos en las tumbas y con la foto de un señor de barba. Yo no tuve nada de eso. Ni piedritas, ni señor de barba, nada. Y tampoco mucho relato en consecuencia. Fue mi madre la que me habló del suicidio de mi abuelo. Mi madre que no lo había vivido. Mi padre no me habló jamás de eso. Mi abuela, mis tías del lado Dujovne jamás dijeron una palabra de eso.

Hay otro elemento más que se une al del silencio, es el hecho de que mi padre fue agente secreto. Es decir, había cosas sobre la historia de mi padre que, como jovencísimo fundador del Partido Comunista que hizo revoluciones en Chile, en Perú, en Bolivia, etc. mandado por el COMINTERN, él me había contado hasta donde me podía contar. Cuando yo llegué a Moscú y gracias a que me llamo Dujovne, logré que en los archivos del COMINTERN me dieran la carpeta Carlos Dujovne. Un Carlos Dujovne de veinte años, inimaginable. Fue el momento más

fuerte de mi vida cuando me dieron esa carpeta. Yo iba con un gordo ruso resfriado que me traducía todo. Me encontré, entre muchos otros documentos en cirílico, un papelito escrito cortado donde mi padre juraba guardar secretos a partir de ese momento. Secretas las actividades y secretos los documentos a partir de ese momento que pasaron por sus manos. Y yo pensé es el momento de la entrada en religión, es decir, ahí entraba en el ala clandestina de la Internacional Sindical Roja y había jurado guardar secreto. Mi padre se fue del partido junto con mi madre en 1947, muy decepcionados a causa del Estalinismo, había jurado y nunca dijo nada sobre sus actividades como agente secreto.

Yo tuve que ir. Una vez más, los viajes los tuve que hacer yo para enterarme de montones de cosas en Moscú y en San Petersburgo con los especialistas rusos un padre y un hijo Jefets de la Internacional Sindical Roja en América Latina que me dijeron: «Su padre fue un agente secreto». Primera noticia.

Lo que yo capté de mi familia son historias incompletas. En particular cuando me puse a escribir *El árbol de la gitana*, noté que hay una inmensa pérdida. Que los judíos perdieron su tierra de Rusia o Ucrania, habrá sido lo que habrá sido. Pero habían estado allí desde siglos atrás y habían perdido su idioma, es terrible perder su idioma y nunca más hablar como todo el mundo. Hablar con un acento. Yo, como argentina en Francia, hablo un francés perfecto, pero tengo un acento. Bueno, la historia de una gran pérdida, la pérdida de ese lugar de Rusia donde, mal o bien, habían vivido durante siglos. Y por el lado español, la pérdida de ese lugar que resultó llamarse San Pedro del Romeral en Cantabria, contrariamente a lo que yo digo en *El árbol de la gitana*, porque eso no lo sabía y puse cualquier cosa. ¡No! Ahora sé que era San Pedro del Romeral, porque fui, y que la familia se llamaba Ortiz de la Torre y que se fueron. Y que también era un lugar para irse, es hoy un lugar para irse. Es de una pobreza, de una tristeza infinita. Y el tercero es Génova. Pérdida, por el lado de mi familia, de origen español pero argentina, que eran estancieros. Pérdida de las estancias, de las tierras, de las vacas, de todo. No voy a contar la historia, ni para qué. Pero bueno, todo eso quedó perdido. A mí me contaron desde siempre, «claro porque tu bisabuelo era estanciero». ¿Ah sí? Yo nunca vi una mota de tierra en mi vida, ni una vaca. Bueno, y por el lado de los navegantes genoveses Oderigo, pérdida de los barcos durante la Guerra del Paraguay, en la que la Argentina, el Brasil y Uruguay aplastaron absolutamente al Paraguay. Mataron a todos los hombres, quedaron solo mujeres, niños y ancianos. Bueno, pérdida de barcos, es decir, que es una historia de pérdidas. De las que, evidentemente, de alguna manera yo me considero la heredera. Yo perdí mi país, porque había una dictadura militar. Lo perdí por una razón muy clara, muy válida.

Mi madre era muy consciente de la necesidad de transmitirme la historia. Lo sabía profundamente. Que se ponga en un tren a una niña de cinco años para llevarla a la Patagonia, dos días de viaje en 1944, porque mis padres, los dos, consideraron

que yo tenía que ver ese dolor, ver la cárcel, ver al policía con el cinturón de balas, enterarme de lo que pasaba.

Mi madre fue la narradora y la que me dio una conciencia política. Hablando, cuando la editorial de mi padre, la Editorial Problemas en 1943 fue incendiada por la policía. Nada, se veían los incendios, se veían los libros incendiados y mi madre me lleva a ver eso. Por la vereda del frente me aprieta la mano y me dice, «ves Nena, son nazis». Es decir, que de su parte todo fue un criterio de educadora, iniciadora política, literaria porque si yo soy escritora es por ella. Sí, la narradora y muy conscientemente transmisora.

Pero en el fondo todos nos inventamos historias, nuestro grupo quiero decir. Mi madre era más, era una universitaria, era ensayista, soñaba con escribir una novela que al final escribí yo. Mi padre nunca escribió esas memorias que quería escribir y yo lo amenazaba. Le decía: «Mirá, si no las escribís vos, las escribo yo mal porque las viviste vos». Pero sí, claro que todos sentían que tenían que llenar con palabras ese abismo.

Con respecto al papel de mi padre, que parece menor, quizá porque hablaba menos, que contaba menos historias, él fue determinante en mi vida. Quiero decir, si yo soy escritora es porque mi madre me legó una lengua castellana perfecta, su familia hablaba muy bien porque era una lengua heredada, ella era profesora de castellano y escritora. Pero, probablemente, todo lo que yo sabía y todo lo que no sabía de la vida de mi padre me impulsó a ir por ese lado y a conocer y en cuanto pude hacer un viaje, fue ahí donde fui, a Moscú. Él tenía una relación con el silencio muy especial. Era un silencio que decía mucho. Fue cuando se casaron que él le contó todo a mi madre. Hablaron mucho en el momento del amor loco. Después él se calló la boca. Ella recordaba lo que él le había contado.

Perder una tierra es tremendo. Entonces en qué se puede convertir una tierra o una casa, en un techo, en un libro. Y yo creo que esas pérdidas y esos silencios a mi madre la hicieron escritora y a mí también. No cabe duda. Y a mí que he sido madre de una hija y abuela de dos nietas. Con mis dos bisnietos es diferente porque viven lejos. Pero yo he sido con ellas, he cumplido el mismo papel de contadora de historias que mi madre conmigo. Hasta el extremo que me repiten a cada vez «¡Ay! Abu, ya me lo contaste!» (risas).

*¿Cuáles son las historias transmitidas por escrito? ¿Cuáles son los textos que constituyen la «biblioteca familiar» a través de la cual se construye el imaginario del lugar de origen? ¿Cómo contribuyen a la transmisión de una imagen de dicho lugar?*

«Claro. Por suerte mi padre pensó en algún momento en escribir finalmente no lo hizo y lo escribí yo en *El camarada Carlos*. En ese momento, escribió algunas páginas sobre lo que era su infancia en las colonias del Barón de Hirsch. No estamos hablando de los orígenes rusos, simplemente orígenes argentinos. Él no habló

español hasta los seis años, habló ídish hasta que fue a la escuela que era en español. Hay una entrevista, unas preguntas, que él le hizo a su padre Samuel que me parecieron extraordinarias. Cuando Samuel le dice: «Sí Carlos, lo que pasa es que la pampa es demasiado grande, mucho más grande que la estepa. Bueno, inacabable». «Y además» le decía mi abuelo a mi padre «En Rusia la vaca venía sola a ponerse a la hora en que había que ordeñarla, se ponía sola y uno no necesitaba ni atarla. La vaca sabía perfectamente a qué hora se la iban a ordeñar. Acá, Carlos –le decía mi abuelo– ¿vos me imaginás a mí por el campo saliendo a volar la vaca con un lazo? Porque la vaca se te escapa y una vez que has logrado agarrarla, vaca salvaje de campo primitivo. Una vez que has logrado agarrarla, te patea el tarro una vez que está lleno». Bueno, era motivo para suicidarse (ríe). Esos elementos los tengo escritos. Y los utilicé para mi novela *El árbol de la gitana* y sobre todo para *El camarada Carlos* mi biografía de mi padre.

Hablando de la historia de mi madre, mi madre escribió sus recuerdos de infancia, *Infancia entre dos esquinas*. Pero ahí es la vida de una señorita bien, como se dice en Buenos Aires, de un barrio bien de Buenos Aires, es otra historia. Pero están las cartas de la cárcel. Mi padre estuvo preso en la cárcel de Neuquén con todo el comité central del Partido Comunista Argentino cuando yo tenía cuatro, cinco años. Yo lo fui a visitar a la cárcel porque mi padre quiso que yo lo viera ahí para que entendiera porqué me había ido de la casa. Y hay infinidad de cartas que yo tengo y que mandé, porque como vivo en el campo y hay ratones, para salvarlas, las mandé a la Biblioteca Nacional de Buenos Aires y están ahí. Bueno, son cartas en las que hay censura. Yo de chica estaba acostumbrada a unas rayas gruesas que, inclusive, en las cartas a mí había censura y en mis propias cartas. Bueno estamos hablando de 1943-1945, antes del primer Peronismo. Un régimen bastante de extrema derecha. Y en esas cartas, claro, mi padre me hablaba sobre todo de libros, porque no podía hablar de política. Pero ahí también estaban todos los chistes secretos para mi madre, que yo misma sabía lo que eran. Cuando mi padre hablaba de “Pepe”, “Pepe” era José Stalin (risas). Bueno, esas cartas para mí fueron fundamentales. El color de la tinta, no sé por qué les daban esa tinta marrón como aguada. El color, además, con el tiempo, las cartas mismas se pusieron amarronadas. El color, el olor, la tinta, todo eso forma parte de todo un mundo, del mundo de mi infancia. Yo esperaba esas cartas como la cosa más importante que me pasó en mi infancia, era la espera de esas cartas. O sea que sí, hay algunos papeles, claro que hay».

*¿Qué eventos, costumbres o rituales de la vida judía tales como platos tradicionales o celebraciones colectivas se asocian en su familia al imaginario de la casa?*

«¡*Gefilte Fish!* Mi abuela Sara hacía los domingos, tendría que haber sido los sábados, pero bueno. No había ningún ritual. Íbamos a visitarla los domingos, era los

domingos. *Gefilte fish*. A mí me parecía muy rico. Punto. No había, absolutamente, ningún ritual.

Yo, de nuevo, para volver a lo mismo –mientras lo cuento me doy cuenta– yo traté de rehacer el camino y de llenar un silencio. Sí, a mí me interesó el judaísmo, me interesó saber qué era *Rosh Hashaná*, ver cómo era una pascua judía, qué había detrás de ese *gefilte fish*, por qué eso y no otra cosa. Yo me interesé personalmente. Me interesé en forma que a mi padre le sorprendió mucho. Bueno, debo decir que, en la negación, de parte de toda la familia de mi padre, de cualquier ritual, venía el tema judío.

Mi padre fue el verdadero militante comunista, pero todos los otros eran de izquierda, inclusive mi abuela, la Bobe. Como era madre de un comunista, ella también. Entonces no había nada que se pareciera a una mezuzá, a un candelabro. Bueno, nada. Entonces, durante la Guerra de los Seis días me pasó algo muy extraño, y es que, viendo por televisión lo que estaba pasando, con todos los bemoles que pueda tener Israel en ese momento, fue así. Yo me metí en la cama a llorar durante seis días. Mi padre se quedó muy sorprendido. Eso significó entre nosotros un acercamiento porque fue la primera vez que empezamos a hablar de judaísmo. Y que él, como comunista, que no se había interesado jamás el tema porque el comunismo, se suponía, que iba a solucionar el tema judío. (En tono irónico y entre risas) Lo solucionó muy bien, matando a montones de judíos como hizo Stalin. Bueno, mi padre se sorprendió. Entonces yo empecé a hablar con él durante sus últimos años, nos acercamos mucho a partir de lo que yo estaba tratando de leer y de entender acerca del judaísmo.

Por otro lado, a mí me ha interesado siempre la mística. Entonces cuando descubro la existencia del Baal Shem Tov y cuando descubro esta rama del judaísmo para la que la tristeza es pecado y que bailan con la Biblia y que dicen «Está prohibido ser viejo», en ese momento yo todavía no lo era, pero ahora me encanta la frase (risas). Entonces, hay cosas en esa novela que son suposiciones. Bueno venían de Moguilev-Podolski, Kamenetz Podolski, yo puse. Pero no importa están al lado. Venían de Moguilev-Podolski, que era uno de los centros jasídicos en el siglo XVIII. De manera que mi familia Dujovne o bien fue, estuvo con el jasidismo o estuvo con los *Mitnagdim*, o sea, con los que estaban en contra del Jasidismo. Con unos u otros. En el siglo XVIII no podrían haber sido comunistas. O sea que no tenían más remedio que haber estado con el Baal Shem Tov o no. Pero, sus vidas estuvieron cerca de esta historia.

Como a mí me interesa la mística, yo decidí que había habido un joven Dujovne que había sido jasídico. Y lo de Akiba, porque, hay una cantidad, uno no se da cuenta cuando escribe hasta qué punto está utilizando guiñadas familiares. A mi padre, en la Argentina, le hubiera tocado, en general, en la vida, llamarse Akiba, porque en el judaísmo, se le pone, al niño, a la niña que acaba de nacer el nombre de un pariente

que ha muerto. Aparentemente, se había muerto uno que se llamaba Akiba. Pobre mi padre, se iba a tener que llamar Akiba Dujovne en Argentina y mi abuelo Samuel le dijo a su mujer, Sara: «Ay, Sara, Sárele, por favor, ese nombre para arruinarle la vida a este chico en este país, no lo vamos a llamar Akiba. A ver Sárele, ¿Qué nombre te parece que se parece a Akiba?». Y mi abuela, muy seria contesta: «Carlos» (risas).

*¿Hay canciones, piezas de música, melodías fragmentarias cuyo sonido o letra contribuye a la transmisión del imaginario del lugar de origen?*

«Jamás en mi casa se escuchó una música idish. Cuando la descubrí a los veinte años, un poco más de veinte años, me parecieron maravillosas. Todavía hoy la música idish es la que me resuena en la espalda. Me eriza, pero de placer. Pero en mi casa, jamás. Pero sí había. Bueno mi padre cantaba (risas) coros del Ejército Rojo que nos hacía cantar a madre y a mí para las navidades, en vez de hacer pesebre cantábamos una canción rusa que decía algo así como «*Bishnernis bom*» *bom* eran las campanas. Entonces mi mamá y yo teníamos que decir «*Bom, bom, bom, bom*». Pero la música que mi padre amaba, por encima de todo, y que me hizo adorar y aún hoy adoro es una música roja oriental, o sea, *Scheherezade* de Rimski-Kórsakov. En él estaba lo ruso fantástico, pero era *Scheherezade*. Claro, *Scheherezade* no era judía, pero era oriental. Esa es la canción que yo recuerdo de lo que a él le gustaba».

*¿En su casa hay objetos que la reenvían al lugar de origen? ¿Cómo contribuyen a la construcción del imaginario del lugar de origen?*

Cuando fui con mi nieta al museo de las colonias del Barón de Hirsch. Donde me encontré con la tapera como le dicen en el campo argentino, el ranchito destruido, donde mi abuelo había enseñado y donde había nacido mi padre. Fue para mí muy importante verlo porque si no, eran apenas vagos recuerdos. Y me encontré, en ese museo de las colonias, con una foto, que tengo acá en mi casa en Francia porque es fundamental. La foto de un pupitre de la escuela de Colonia Carmel donde mi abuelo enseñaba. Y en ese pupitre, que debe haber sido muy incómodo porque era el asiento tallado en madera junto con el pupitre para escribir. Y en el respaldo había un *Maguén David*, una Estrella de David. Fue la primera vez que vi un *Maguén David* en relación con nuestra familia. Como si fuera la primera vez que alguien me dijera «viste que eran judíos. Viste que era cierto». Porque jamás antes había visto nada que tuviera que ver con un símbolo del judaísmo. Yo me senté en el pupitre y hay una foto mía ahí. Después está la foto del pupitre que es fundamental porque significa que realmente esta familia Dujovne de la que vengo sí tenían un *Maguén David* en sus historias.

Había también almohadas de plumas que habían sido edredones para el frío de Rusia. Edredones gruesos de plumas que se trajo mi abuela y que con el calor de la Argentina no tenían ningún sentido, entonces los convirtieron en almohadas.

En los *pogrom*, los cosacos venían como primera medida a cuchillar los colchones porque se suponía que los judíos tenían plata. Cosa que en general no sucedía, pero bueno. Entonces era todo un vuelo de plumas blancas y entre el vuelo de plumas blancas, una vez que encontraban dinero o no en el colchón venían los asesinatos y las violaciones. Pero todo eso tapado por una nube de plumas blancas. Esa imagen es mía, pero es bastante probable porque lo de que acuchillaban los colchones es real. Esa noche tenía lugar todos los años para la fiesta de pascua, porque los judíos eran acusados de matar niños cristianos. Es decir que los judíos sabían perfectamente que en cada festividad de pascua iba a haber un *pogrom*. Además de eso, había otros, por distintos motivos. Pero ese era regular. A partir de ahí, las violaciones hacían que fuera muy difícil determinar la pureza de sangre judía por lo cual el judaísmo pasa por madre y no por padre».

*¿En su familia hay otras maneras de construir o mantener de generación en generación vivo el imaginario del lugar de origen?*

«Claro. La pregunta es ¿por qué? Y por qué yo siempre consideré, bueno, no hay casualidades, pero sí eran tres familias que habían perdido todo lo que tenían. Una tierra, Rusia; todos perdieron tierra porque todos se vinieron para la Argentina o para el Virreinato del Río de la Plata antes. Tierras, porque el estanciero Manuel Ortiz viendo que sus hijos no se quedaban en el campo los desheredó a sus diez y seis hijos y le dejó todo al administrador desde su infancia llamado Kennedy. Bueno, ahí hay pérdida de la mitad de una provincia. Me hubiera venido muy tener eso debo decir, (risas) pero no fue así. ¿Quién sabe si las historias hubieran cambiado de resultar una heredera de una estancia? Bueno, y la Guerra del Paraguay que terminó con la flotilla fluvial de mi tatarabuelo genovés. Se parecen estas historias. No tienen nada que ver originariamente, pero sí porque podemos considerar que la Argentina es un país de pérdida y olvido. Alguna vez yo lo llamé el país del olvido, porque al no tener un pasado muy largo, a lo mejor no sabemos muy bien quiénes somos, me refiero a los argentinos de origen inmigrante. Los argentinos que estaban ahí de antes saben perfectamente quiénes son. Mestizos o pueblos originarios, lo saben muy bien. Mestizos menos, pero pueblos originarios, seguro. Inmigrantes no lo saben, a pesar de que digan «sí mi abuelo de Calabria», bueno y ¿dónde queda Calabria? ¿cómo era? Eso es una cosa muy Argentina. Algo que, alguna vez, un crítico llamó «el exilio natal», la sensación de no pertenencia. Muy fuerte, es casi una pertenencia. Y, en algún momento yo pensé que la falta de ritual era, en sí mismo, un ritual. La falta de objetos de la memoria era en sí misma una memoria. Está diciendo algo todo eso, no es casual».

*¿Cómo interactúan el espacio de su país de acogida y el espacio del origen ancestral, en la construcción de un sentido de pertenencia? ¿Cómo se relacionan la imagen de (la ruta a) la Tierra Santa y la imagen del retorno al país de origen ancestral?*

«Entiendo que nos estamos refiriendo a Tierra Santa a Israel. Pues cuando yo me empecé a interesar en el judaísmo y empecé a hablar con mi padre. En ese momento yo trabajaba, porque un amigo me dejó este trabajo, en la revista de la *Sojnut*, que es la Agencia Judía, donde me encontré con *Madrigim* que son los maestros israelíes, siempre con la solapa de la camisa fuera del saco, y muy eufóricos, muy vitales. Menos vital fue mi relación con el rabino de la *Sojnut*, porque me emocioné mucho con Israel en aquellos años, en este momento no lo haría, en aquellos años, sí. Estamos hablando de principio de los años sesenta, mi hija tenía tres años. Entonces, decidí ir yo a Israel, a hacer *Aliá* que significa “inmigrar”, nada menos. ¿Las cosas para qué hacerlas a medias? ¿No? Yo podría haber hecho un viajecito, pero no. Inmigrar (se ríe). Entonces, me dijeron los *Madrigim*, mis compañeros judíos de izquierda, «Bueno, lamentablemente, vas a tener que ir a hablar con el rabino de la *Sojnut*» Era la inquisición. Nunca me he encontrado con un ser tan inquisitorial en mi vida, porque rascando un poquito me miró con horror y me dijo: «Pero usted no es judía» y yo sí, pero mi papá... «No, viene por madre. Además, su padre tampoco se casó con su madre bajo el techito de la sinagoga. Ni siquiera él es judío».

Una vez me invitaron para una serie de viajes de escritores *judeo-latinoamericanos*. Saúl Sosnowski tiene una tesis muy divertida sobre las rayitas, ¿no? *Judeo-latinoamericano*; lo cual es también un poco como ir juntando pedacitos. No somos nada enteramente, sino que *judeolatinoamericanos*. Y *latinoamericano* tampoco es real, no existe. Los latinoamericanos no son latinos, o no todos. O sea que es un absurdo. Bueno, entonces me invitaron y estuve con escritores *judeo-latinoamericanos* durante quince días, recorriendo todo Israel. Fue extraordinario, esto fue, años ochenta, porque nos hicieron ver con una apertura increíble a todo tipo de gente.

Después estuve en el kibutz de mi prima Betty Dujovne, es decir, que yo tengo recuerdos. Mucho en Israel, mucho en la Ciudad Santa, porque después estuve en un coloquio en homenaje a Albert Memmi, el escritor judeotunesino. En un lugar maravilloso de Jerusalén que es de piedra blanca y dorada que se llamaba *Ashkenot Shaananim*, ni lo puedo decir. Frente a la ciudad vieja. Bueno, son recuerdos maravillosos.

Una historia sobre el camino hacia el hogar aparece al final de mi autobiografía *El árbol de la gitana*. Esta historia me la contó, en Jerusalén, un cabalista judío. Me contó esta historia que me parece lo más bello. Un rey envía a su hijo a estudiar a tierras lejanas y cuando el príncipe vuelve, el rey le dice: –Bueno, quisiera ver si has

aprendido algo— Entonces le muestra un enorme peñasco que está afuera. —¿Ves ese peñasco? Quisiera que me lo subieras hasta lo alto de la colina— Entonces el príncipe hace cálculos, intenta empujar y el peñasco no se mueve. Al cabo de un tiempo, el rey apiadado le dice —Te dije que lo subieras hasta lo alto de la colina, pero no que o subieras entero—. Es lo mismo que el corazón. ¿Quién puede hacer mover a un corazón entero? El corazón, para avanzar tiene que estar en pedazos. Bueno ese es el cuento y así termina mi novela. Eso viene de Israel».

*¿Dónde podemos situar y cómo sería el hogar en su mapa imaginario? ¿Dónde y cómo se sitúa el hogar en su mente?*

«Mi hogar ahora es aquí. Que está situado en un lugar con el que humanamente no tengo nada que ver. Por otro lado, punto y aparte, me siento profundamente argentina. No solamente mi madre lo era de varias generaciones, lo era profundamente, sino que mi padre con una sola generación era muy argentino, criado en la provincia, hablaba con modismos de la provincia. Era una familia argentina. Él venía de Rusia, más recientemente que la familia de mi madre era muy antigua, tanto la española como la italiana. Él venía de inmigraciones más recientes. Era muy argentino y cuanto más avanzo en edad, y he avanzado bastante, más me doy cuenta de que con los argentinos tengo una complicidad profunda. Tengo una guiñada. Esa cosa maravillosa que es no necesitar explicarse, que está todo dicho. Entonces, sí, por una parte, vine a recalar en este lugar absurdo, pero en el que me siento muy yo. Es una casita como yo no la tuve nunca. Y, por otro lado, dije durante años que no, que no extrañaba la Argentina, que era imposible volver. Yo creo que es imposible volver porque lo he intentado dos o tres veces y no es posible. Una vez que uno ha abandonado un lugar es muy difícil volver y si vuelve es casi como una usurpadora de sí misma. Claro, no lo consideran legítimo. No creo que sea para mí posible volver a establecerme. Por otra parte, tengo hasta bisnietos nacidos en Francia. Sería imposible. Pero me siento, repito, profundamente argentina, en el humor, en el idioma. El idioma es fundamental. Esa lengua que me legó mi madre era una lengua cocinada a lo largo de siglos en España y después en Argentina. Era una lengua argentina y después yo lo enriquecí con palabras que la escandalizaban mucho. Pero que es enriquecimiento porque los argentinos somos bastante guarangos —no sé si la palabra existe en español (risas). Yo me identifico con todo eso. Si me preguntan qué soy, soy argentina. Con todo lo que eso significa de pérdidas, de desconocimiento de los orígenes. Pero estamos todos, los argentinos de origen inmigrante, estamos todos en el mismo barco.



6

Cuando ya es la casa propia que para mí es la *Fata Morgana*. La casa en la que yo vivo queda en el lugar más improbable del planeta, un lugar con el que no tengo nada que ver que es el Berry. Bueno, puedo tener que ver porque George Sand era de aquí, porque es una tierra de brujas. Pero el asunto es que yo había oído hablar de este lugar, muy salvaje, no lejos de París, barato, o sea, a mi altura, a la altura de mi bolsillo. Y tenía amigos acá. Vine y decidí comprarme una casita de cuento de hadas. A la que, evidentemente, le puse *Fata Morgana*, que era el nombre que mi padre decía que le habría querido poner a su casa, a la casa con la que el soñaba. Que era una casita, tenía un gusto muy Hansel y Gretel, mi padre. Una casita, sí de cuento de hadas, con las ventanitas verdes. ¿*Fata Morgana* por qué? Y él decía, como yo sé que no la voy a tener de entrada la llamo «*Fata Morgana*». Me explicaba, ahí sí, me explicaba largamente. Esta historia me la contó mucho. Hay un espejismo que se produce en una ciudad de Sicilia, en el mar, no sé en qué ciudad, se ve la ciudad invertida en el cielo. Una inversión. Y, entonces, él decía: «si alguna vez tengo una casa, que sé que no la voy a tener, la voy a llamar *Fata Morgana*». Bueno, yo seguí soñando con *Fata Morgana* como para rehacer lo que no se había hecho, lo que faltaba, lo que no se había dicho. Bueno, en ese caso, hecho. La falta de cimientos. Entonces me encuentro acá en el Berry que es un lugar al que nada me ata y con el que humanamente no tengo nada que ver porque son campesinos huraños, para los cuales yo seré siempre una extranjera. Siempre. Es que los que vienen del pueblo del lado son extranjeros, no hablemos de

---

6. Fotografías de la casa del Berry, Francia donde Dujovne en ha residido los último años.

mí. Claro, y, sin embargo, esta casa fue mía. Nos miramos y nos amamos. Ella y yo, me pasó como una gata salvaje que andaba por ahí. Fue la gata y la casa, una relación profunda. Después me enteré de que los campesinos acá habían vivido muy mal, muy pobremente, es un lugar frío. Yo no sé porque estoy viviendo acá todavía hoy no lo sé. Pero es una casa de antes del siglo XVIII, con vigas, con una enorme chimenea. Es una casa vivida, con alma y, además, es la casa de mi padre porque yo le puse *Fata Morgana*.

Aquí hay un sauce que creció gracias a mí. Yo nunca había hecho crecer un sauce. Estaba, cuando yo llegué quemado por un relámpago. Era vacío, podrido adentro. Salía una ramita y esa ramita se convirtió en un monstruo que está ahí adelante. Inmenso al que cuido mucho. Entonces, claro, yo le he puesto un amor y, la pinté casi toda. Ella era viejita cuando llegué hace diez años. Pero le puse lo que nunca le había podido poner antes a ninguna casa porque nunca había tenido una casa, solo departamentos de clase media en Buenos Aires, pobretones, de bolcheviques pobres y en París, ni hablemos de los departamentitos del exilio. Esta es una casita donde yo soy yo» (ríe).



*Pero si habla de su hogar, el idioma, la lengua, la expresión que sigue siendo un elemento muy importante. Así que vive, se sitúa en un lugar que es de lengua, ¿no?*

«Mi hogar, mi lengua es el español de la Argentina. Eso seguro. Cuando María Elena Walsh dijo «Yo quiero vivir en vos», lo decía en relación con la Argentina, para mí «en vos» quiere decir en la lengua, claramente.

7. El sauce en la casa del Berry.

Por otro lado, Mi madre y sus hermanas, sus cinco hermanas, todas hablaban muy bien, porque era una familia en la que esa lengua se venía cocinando con los siglos. Se trata de rituales femeninos. Porque acabo de decir, sin darme cuenta que mis tías hablaban muy bien. No dije mis tíos. Mis tíos fueron, uno escritor, otro ingeniero. Mis tías eran amas de casa. Ellas hablaban muy bien, con muchísima gracia. Y yo todavía conservo eso que la escritora judía italiana Natalia Ginzburg llama el *léxico familiar*. En mi casa había un lenguaje privado, había chistes que yo no sabía, inclusive, hasta tarde en la vida yo creí que ciertas palabras que decían mis tías eran de la lengua española. ¡No! Eran chistes de ellas cuando volvían de los bailes con la madre. Estamos hablando de los años veinte, iban a buscar novio a los bailes. Entonces les presentaban candidatos y se reían mucho de los candidatos. Y bueno, yo creía que *perugorrió* era una palabra de la lengua española. Bueno, en realidad era un apellido que a ellas les había gracia. Me encontré absolutamente reflejada en el libro *El léxico familiar* de Natalia Ginzburg. Era un idioma femenino. No estoy hablando de mis dos tíos varones, muy serios, sino de mis tías que eran muy graciosas».

*Esa lengua que se cocina ¿la habitan palabras extranjeras?*

«Por el lado judío, seguro. *Mishiguene*. No sé si ustedes saben lo que quiere decir *mishiguene*. Cualquier argentino sabe lo que quiere decir *mishiguene*, quiere decir loco. La comunidad judía argentina influyó muchísimo. Era enorme en un momento dado, ahora todavía es grande. Cualquier argentino sabe lo que es *yiddishe mame*, madre judía. Acá en Francia cuando intenté escribir *yiddishe mame* nadie me entendía. Tuvieron que ponerlo en inglés: *Jewish mamma*. Hay palabras, sobre todo, que vienen del idish a pesar de que en mi familia no se hablaba idish en absoluto, pero porque los argentinos utilizan palabras en idish sin ser judíos. En mi familia, también, se decían palabras del dialecto genovés: *pelandrún*, *belinún*. Es un idioma, a lo mejor es por eso también que me gusta, es un idioma lleno. Lleno de pedazos, hecho de pedazos».

*Exactamente. Porque si elige un hogar es la lengua. La lengua cocinada por su madre, por su familia femenina, pero tiene que ver, de nuevo, con estos elementos, los pedazos, los fragmentos que se juntan.*

«Judeo – latino – americano. O como los pedazos de la piedra que había que romper para subirla. Son pedazos».

*Solo así avanza el idioma, hecho de pedazos.*

«El idioma y el corazón decía el cuento».

## Conclusión

La dispersión de la migración de la familia de Alicia Dujovne recuerda que cuando miramos atrás en nuestras historias, los caminos que nos han traído hasta aquí se multiplican, se bifurcan, se confunden. En ese sentido estamos hechos de pedazos y retazos. La postura de Dujovne frente a esta fragmentariedad, es hacer de la lengua la casa. Una postura que, en su caso, tiene dos raíces, la de su madre que le legó el amor por el castellano que habla y escribe con goce, como un plato bien cocinado, condimentado, pensado. Es decir, quien toma el tiempo de reunir y de crear con lo que se tiene sobre la mesa. La otra rama, viene del judaísmo de la familia de su padre que ella descubrió en su adultez. Un judaísmo místico, de perseguidores de palabras, de un pueblo que se enraíza en sus historias, que con ellas se ata, se ríe y se alimenta.

**Citación bibliográfica:** CARRILLO, María y RANGEL, Dolores. «Casas perdidas: el rompecabezas de Myriam Moscona». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 241-257, <https://americasinnombre.ua.es/article/view/25804>

## Casas perdidas: el rompecabezas de Myriam Moscona

MARÍA CARRILLO

*Université de Franche-Comté, Francia*

 <https://orcid.org/0000-0001-9936-3167>

DOLORES RANGEL

*Georgia Southern University, Estados Unidos*

 <https://orcid.org/0000-0001-7151-3178>

### Introducción

Myriam Moscona (Ciudad de México, 1955) entre sus recuerdos de infancia tiene grabado el momento en el que descubrió el significado de la palabra “apátrida” (Goldberg, 2013, p. 201; Ruiz Espinosa, 2022). En su acta de nacimiento el término apátrida definía la nacionalidad de sus padres, por lo que ella pensaba que se trataba de un país e incluso un día preguntó a su maestra dónde quedaba “apátrida”. Los adultos que la rodeaban intentaban explicarle que durante las guerras las personas a veces pierden su derecho a tener una nacionalidad. Sin embargo, la reacción de la entonces niña mexicana, hija de padres búlgaros sefardíes, fue de enorme vergüenza. Ella no quería ser diferente de sus compañeros de clase, cuyos padres tenían una nacionalidad definida, ni tampoco quería tener que dar explicaciones sobre la condición apátrida de sus padres. Tenía miedo, además, de ser expulsada y tener que irse a vivir a esos países lejanos y extraños, Bulgaria e Israel, que apenas se dibujaban en las historias familiares. Para tranquilizarla, su madre le decía que no debía de preocuparse, puesto que ella, Myriam Moscona, nació en México y su historia es diferente. Este recuerdo de infancia es retomado en su libro *León de Lidia* (2022) en el siguiente pasaje de innegable calidad literaria:

© 2024 María Carrillo y Dolores Rangel



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

–Calma, hija –dijo sonriente–, nadie nos va a echar de aquí. Tú eres mexicana y eso está en tu acta de nacimiento. Tienes otra historia. Además, a nosotros pronto nos darán nuestra carta de naturalización, un papel que nos reconoce como mexicanos.

–¿Y van a borrar de mi acta que ustedes son unos «apátridas»?

–Se dice apátridas, pero no, eso no lo van a borrar.

–¿Por qué?

–Porque las actas de nacimiento no se pueden cambiar.

–¿Siempre tendré que explicar que mis papás son a-pá-tri-das?

Años más tarde, encontré un papel con un dibujo y la palabra «apátrida» en su acta de defunción. [...] «Nacida en Sofía. Muerta en Ciudad de México. Nacionalidad: apátrida».

Al menos, pensé, mi mamá está enterrada bajo el suelo del país donde parió. Ahora, en la muerte, ya tiene raíces mexicanas. (Moscona, 2022a, p. 101-102).

La pertenencia de Myriam Moscona al campo cultural mexicano es dada por sentido. A pesar de ello, sus raíces búlgaras y sefarditas son evocadas en prácticamente todas las menciones a su obra, formando así un tejido identitario que la distingue de sus coetáneos. Esta fusión de orígenes geográficos, culturales y religiosos hace que la atención hacia su escritura tome diferentes caminos: interesa, por una parte, al colectivo de autores judíos en Hispanoamérica y a su rama sefardita; al mismo tiempo que es contada entre las voces femeninas de la literatura mexicana contemporánea.

Su nombre figura en los estudios de conjunto sobre autores judíos en el ámbito hispanoamericano (Stavans, 2003; Lockhart 2013; Sefamí y Lehmann, 2018; Ritschel, 2019; Senkman, 2019). Asimismo, Jacobo Sefamí (2021) ofrece un panorama de la obra poética de la autora, menos atendida que su narrativa. Florinda Goldberg (2000 y 2013) muestra el vínculo de sus poemas con la cultura hebrea. Lockhart (2018), por su parte, ahonda en retos lingüísticos de la traducción a la lengua inglesa de sus pasajes escritos en judeoespañol. Uno de los aspectos que más se han destacado es su apuesta por el ladino como lengua de creación literaria. Regina Igel (2022) y Brigitte Natanson (2022) incluyen su obra en estudios globales sobre el uso del judeoespañol en autores contemporáneos. Asimismo, Katharine Troskel (2022), Alessia Cassani (2019) y Jacobo Sefamí (2021) llaman la atención sobre el mérito del uso literario vanguardista de una lengua «en peligro de extinción», como señala la propia autora en su ensayo «El ladino: un pie fuera de la lengua» (Moscona, 2019).

Otra parte, no menos importante, del estudio de su obra concierne a la literatura mexicana actual y la pone en relación con escritoras nacidas en la segunda mitad del siglo XX (Vergara, 2007; Lindstrom, 2017), o bien con narradoras cuya propuesta creativa emana de los recuerdos de infancia. Tal es el caso del conjunto de estudios *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas* (Pasternac, Domenella y Gutiérrez de Velazco, 2016). De igual forma, Jorge Esquinca pone de relieve la capacidad de la autora para experimentar nuevos modelos creativos y reinventarse en cada uno de sus libros (Esquinca, 2015). Un recorrido por su

poesía desde *Último jardín* (1983), su primer poemario, seguido por *Las visitantes* (1989), *El árbol de los nombres* (1992), *Las preguntas de Natalia* (1993), *De frente y de perfil* (1995), *Vísperas* (1996), *Negro marfil* (2000), *El que nada* (2006), *Ansina* (2015) y *La muerte de la lengua inglesa* (2020) muestra un interés constante por traspasar las barreras del lenguaje poético, ya sea por la fusión con otras disciplinas, en especial las artes visuales, o también por el entrecruce de diferentes lenguas, el judeoespañol y el inglés, en una apuesta por hacer convivir diferentes mundos en un solo espacio creativo.

Las presentaciones de Margo Glantz y Evodio Escalante a las antologías de su obra publicadas por la Universidad Nacional Autónoma de México en las colecciones Material de Lectura y Voz Viva insisten en la particularidad de su escritura poética que en todo momento se propone bordear los límites tanto estéticos, como lingüísticos. En palabras de Margo Glantz: «los textos se han ido depurando hasta llegar a la poesía visual, una poesía en donde predominan los colores negro y marfil, colores por donde la palabra estalla, se desliza, gira, crece, cala y se disuelve» (Glantz, 2013, p. 3). Evodio Escalante, por su parte, señala otro elemento imprescindible de la estética de la autora: el viaje incansable de un libro a otro. Sus desplazamientos se dirigen al pasado en búsqueda de sus raíces familiares y, en seguida, vuelven al presente de un mundo poético novedoso: «La vanguardia, sí, la vanguardia otra vez, pero como signo del nómada que nunca dejamos de ser» (Escalante, 2022, p. 12).

La transmisión intergeneracional de lugares de pertenencia, cuya cartografía es por demás remota y compleja, toma formas interesantes en sus poemas. Dos ejemplos de esto son «Carta de naturalización», incluido en *Las visitantes*, y «Simienta», que forma parte de *Ansina*. El primero, que con justa razón ha llamado la atención de la crítica (Goldberg, 2013; Lindstrom, 2017), habla de la transmisión de la memoria familiar de madre a hija. Escrito desde un “nosotras”, ‘Carta de naturalización’ está dedicado a las hijas de las migrantes judías y a sus exilios heredados:

Las hijas de extranjeras  
 nacimos con agujas minuciosas.  
 En tiempos nobles  
 visitamos museos de París.  
 Entramos al Louvre a buscar a la Gioconda.  
 También nosotras crecimos en la adversidad  
 y sonreímos con rictus previsibles.  
 Si la guerra nos empujó del viejo continente  
 un soplo nos condena a duplicar nuestra visión.  
 Permanecemos a perpetuidad.  
 Nos debatimos entre estancias y partidas.  
 Deseamos dar a luz a la intemperie  
 para que la sangre caiga en tierra firme  
 hasta que las raíces se pierdan en la historia. (Moscona, 2022b, p. 77)

«Simienta» evoca las raíces de un pueblo, esta vez transmitidas por el padre. Este poema escrito en ladino se compone de palabras mínimas que con una distribución visual entrecortada obligan a recorrer lentamente los versos que resguardan la historia de la muerte de una lengua junto con sus hablantes:

me lo decía mi padre  
 la edad dorada  
     de mi kaveza  
 está en el guerto  
 sembrada  
     i kanta  
        kantikas  
           moertas (Moscona, 2022b, p. 10)

Reconstruir el pasado es un tema esencial de la narrativa de la autora. *Tela de sevoya* (2012) y *León de Lidia* (2022) le han merecido un amplio reconocimiento, sin duda influido por la obtención del premio Xavier Villaurrutia en 2012 y las subsecuentes traducciones de *Tela de sevoya* al inglés en 2017, *Onioncloth*, y al italiano, *Tela de cipolla*, en 2021. Este libro, identificado en los catálogos editoriales como novela, es una mezcla de crónica, diario de viaje e inventario de recuerdos. Está compuesto por fragmentos breves cuyos títulos «Distancia de foco», «Molinos de viento», «Del diario de viaje», «Pisapapeles» y «Kantikas» se repiten y se entrelazan trazando un viaje hacia un pasado individual y colectivo. Al preguntarse por la lengua de sus abuelos, el judeoespañol, la narradora se pregunta también qué fue de ese idioma que permaneció en el exilio tras el Edicto de Expulsión de los judíos de España en el siglo XV, tuvo una época de esplendor a finales del siglo XIX, y sufrió un golpe mortal con la aniquilación de una gran parte de sus hablantes durante la Segunda Guerra Mundial. Tal ejercicio de memoria y conservación del patrimonio cultural dio como resultado un libro original que intercala con naturalidad pasajes en judeoespañol. Estos fragmentos en ladino ofrecen el retrato de una lengua hablada al interior de las casas por las personas mayores. «Una lengua de abuelos», como dice la autora (Moscona, 2019). Si bien hay elementos autobiográficos que pueden identificarse con facilidad, estos quedan en segundo plano frente a una voz poética que al rescatar su pasado se encuentra con un mundo cada vez más amplio.

Los acercamientos a esta obra han destacado el uso del ladino (Alberti, 2022), el retrato de la condición femenina en las relaciones de tres generaciones (Febres de Ayala, 2020), el carácter onírico del texto que desde sus vacíos de sentido nos hace recordar el desequilibrio que existe entre la memoria y el olvido (Cassani, 2017; Lechkova, 2019), así como el homenaje hecho por la autora a una herencia que no debería de perderse (Escalante, 2022).

Las líneas que abren el libro, cargadas de sentido del humor, llaman la atención sobre la jerarquía atribuida a las lenguas. Cuando la abuela Esther Benaroya llegó a México:

Pensó por un momento que todos los mexicanos eran de sangre judía. Todos hablaban español, esa lengua de los sefardís de Turquía y de Bulgaria. «*Ama aki lo avlan malo, malo... no saven dezir las kozas kon su muzika de orijín.*» (Moscona, 2012, p. 4).

No es el judeoespañol el que semeja al castellano. Al contrario, el español contemporáneo es un ladino mal hablado que, además, ha perdido su musicalidad originaria. Con este cruce de perspectivas se pone de manifiesto la distancia generacional que tiene lugar en los procesos migratorios. La abuela pertenece a una primera generación que llega en la edad adulta y ya no aprende el idioma, mientras que la nieta, narradora de la historia, ha crecido en el nuevo país y desde éste percibe con ternura la mirada descentrada, o fuera de foco, de la abuela.

En esta vuelta al pasado la casa tiene una significación especial, puesto que evoca un lugar de pertenencia que ya no existe. Es un espacio perdido cuya reconstrucción solo es posible a partir de los recuerdos. Es conmovedor el siguiente pasaje donde la abuela le da la llave de su casa en Toledo. «*Esa yave será para tus ijos, pasharika*» (Moscona, 2012, p. 67), dice la abuela, y cuenta esta historia:

*Esta yave viejezika ke tengo en mi mano es de la kaza ande moravan muestros gran-gran papús. Los echaron de la Espanya, ama eyos pensavan ke poko dospues tornariyan. Esta yave me la dio mi vavá i kuando te agas ben adám yo te la vo dar para ke tu la kudies komo kudias tus ojos i se las guadres a tus inietos i a los ijos de tus inietos kuando venga tu ora.* (Moscona, 2012, p. 67)

La nieta, y protagonista de la historia, duda que esa casa exista, además de que no recuerda haber conservado dicha llave. Tal vez son solo recuerdos que se han ido sobreponiendo en su memoria. A pesar de eso, decide aceptar esta casa ficticia con todo su valor simbólico y en cuanto tal hereda esa llave imaginaria a su hija durante una visita a la sinagoga del Tránsito en Toledo.

La simbología de la casa, así como la de otros objetos del origen, está muy presente en el segundo libro, *León de Lidia*. La inclinación de la autora hacia la poesía se refleja en pasajes de gran carga simbólica alrededor de pequeños detalles. El libro dedica páginas enteras a objetos como el piano, con el que la autora recuerda a su madre; las cebollas verdes con las raíces aéreas, que representan el paso imperceptible del tiempo durante el luto; o bien, la moneda más antigua, el León de Lidia, que es también el nombre de sus padres. La autora había planeado este libro como un díptico de *Tela de sevoya*, sin embargo, *León de Lidia* tomó su propio camino (Aranda, 2023; Aragón, 2023). Comparte escenarios con *Tela de sevoya*, pero su espacio y tiempo son distintos. Podríamos decir que *León de Lidia* está dedicado a

los abismos de la memoria. La rememoración que a pesar de o, más bien, gracias a sus vacíos pone los cimientos de una historia de reconciliación.

El libro cierra con la recuperación de una casa imaginaria en la que el pasado puede descansar. En sus habitaciones se encuentran todos los objetos y todas las personas que la protagonista ha conocido a lo largo de su vida. Al traspasar la última puerta, ella logra encontrar a su padre, que murió cuando era niña. Él le dirige estas palabras que resuenan en el espacio mexicano en que la autora tiene su casa y su propia historia:

“Tápame con tu rebozo, llorona, porque me muero de frío”, me dijo guiñándome un ojo, con toda su verdad. Papá, pero si estás sudando. No puedes sentir frío. “Me moverán de quererte, llorona, pero de olvidarte, nunca”, repitió en un castellano perfecto” (Moscona, 2022, p. 163).

Con esta danza de imágenes que recupera las lenguas, los objetos y los amores familiares más escondidos, la autora coloca la última pieza del rompecabezas, de forma tal que la casa recobrada encuentra su justo lugar en la memoria.

Al momento de realizar esta entrevista Myriam Moscona se encuentra en Ciudad de México. Está trabajando en un proyecto de escritura dedicado a las casas perdidas de sus ascendientes en la Segunda Guerra Mundial y la de ella misma en el sismo del 2017.

### **Entrevista: el proceso intergeneracional de la construcción de imaginarios espaciales**

*¿Cuáles y qué tipo de historias sobre (la ruta hacia) el lugar de origen son transmitidas oralmente en su caso? ¿Quién o quiénes le contaron las historias y a qué generación pertenecen los «contadores» de historias? ¿Qué papel juega el silencio en estas historias?*

«Yo soy la primera persona en la familia nacida en este continente. Todos vienen de Bulgaria, de esas lejanías. Vinieron a México en los años de la posguerra con la enorme suerte de no haber sido enviados a los campos europeos. La suerte que tuvieron los judíos búlgaros fue muy distinta de la de otros países. La resistencia de la población civil apoyó a la población judía que, dicho sea de paso, estaba muy integrada a la vida social. No ocurría como en otros países europeos donde la comunidad judía solía vivir en casas pegadas una con otra. La resistencia ejerció un papel fundamental.

De todas formas, mis padres perdieron sus casas y terminada la guerra vivieron durante tres años en Israel. Tenían unos primos que habían venido antes de la guerra a México y que se habían adaptado muy bien a este país. Ellos convencieron a mi padre de buscar suerte aquí. Con los años fui entendiendo que mi padre, a quien perdí fuera de tiempo y de quien conozco muy poco, fue partisano durante

la Segunda Guerra Mundial en las montañas de Bulgaria. Nadie me lo ha dicho, pero yo deduzco que no le gustaba ser militar y que esa fue una de las razones por las que tal vez aceptó irse de Israel. No quería entrar al ejército. Es triste, pero no conozco bien la historia. Voy armando el rompecabezas. Siempre navego en la incompletud de todo esto.



Los ojos ¿de mi padre o de Paul Celan?<sup>1</sup>

Mi última abuela murió cuando yo tenía 15 años. La curiosidad que puede tener alguien de esa edad, en plena adolescencia, no es la misma que la de un adulto. Tengo una serie de preguntas que nunca tendrán respuesta. Perdí a mi familia antes de tiempo y cuando tuve curiosidad ya no había a quién preguntarle. La herencia del judeoespañol no la tengo de nadie más que de mis abuelos que llegaron muy mayores a México y ya no pasaron al español contemporáneo. Ellos me hablaban en ese “raro”, “extrañísimo”, español y yo jamás les contesté una sola palabra en ladino. Nací en México, fui a la escuela en México y, como siempre digo, no fui arrullada en mi lengua materna. Ahí se da una contradicción interesante. Mi lengua materna es el español. Es la lengua de mi escritura y para un escritor eso constituye la patria primera. En mi caso, la contradicción es que ni de esas abuelas, ni del lado de mis padres esta lengua materna fue materna. No fui arrullada en mi amada lengua. Ellos aprendieron el castellano contemporáneo poco a poco y lo aprendieron bien. Los abuelos, desde luego, ya no lo lograron, pero yo no me daba cuenta. Uno no se hace tantas preguntas sobre la casa y la familia durante esos años de infancia y primera juventud.

Pierdo a mis abuelos paternos. En seguida, a mis ocho años, muere mi padre. Y mi madre, muy joven también. Una vez que se deja de hablar judeoespañol en casa (yo tendría unos quince años), mi contacto se vuelve cada vez más infrecuente. De pronto con algún amigo o familiar. Casi siempre viejos. Yo pensaba que esa era una lengua de abuelos. En mi generación heredamos muchas expresiones, siempre

1. Las imágenes provienen del archivo personal de Myriam Moscona. Las descripciones de cada una de ellas han sido escritas por la autora.

en un contexto de complicidad, de risa. Cuando alguien, incluso no de la familia, pero hijo de alguna familia sefardí, podía decir algo en ladino, siempre había atrás una sonrisa. Con mi hermano, la complicidad siempre fue mayor. Era un volcarse en la risa al recordar cómo le decían los abuelos a la basura, 'bukluk' o al dinero 'parás'.»

*¿Cuáles son las historias transmitidas por escrito? ¿Cuáles son los textos que constituyen la «biblioteca familiar» a través de la cual se construye el imaginario del lugar de origen? ¿Cómo contribuyen a la transmisión de una imagen de dicho lugar?*

«Yo creo que algo que a mí me pasó, no estoy muy segura, porque uno no está tan seguro de esas cosas, es la enorme sacudida de haber leído el libro de poemas de Juan Gelman,

*dibaxu*. Y también me sacudióirme dando cuenta de cómo, conforme pasaba el tiempo, los hablantes de judeoespañol que yo conocía se iban muriendo por ramilletes y ya no había niños que hablaran la lengua. De alguna forma, sin haberlo elegido, pertenezco a la última generación a la que le pasaron este fuego encendido que notaba cómo se iba a apagando en mis manos. La presencia del libro *dibaxu*, fue como un balde de agua fría. Además, con la admiración absoluta de saber que Gelman era y sigue siendo el único caso que crea algo con el judeoespañol sin ninguna pertenencia comunitaria a esa lengua. Su pertenencia lingüística sería, en todo caso, al yídish. Hay muchas razones por las que Juan Gelman decide hacer algo con esa lengua de exilio. Él mismo era un exiliado.

Yo que soy hija, no diría de exiliados, pero sí de migrantes, de pronto fui reaprendiendo lo que había olvidado, con la ayuda de nadie, con la ayuda de la memoria, con la ayuda de mi hermano. Cuando todo esto empezó a aterrizar en el deseo de escribir un libro de poesía en judeoespañol, empecé de la forma más rupestre a tratar de allegarme a la recuperación de aquella hermosa lengua que entraba a mi oído, pero que nunca hablé. Todo esto está lleno de contradicciones aparentes porque ¿cómo vas a recuperar algo que no has tenido? Lo tenía en el oído. En mi primer viaje a Bulgaria, un viaje importantísimo, me acerqué a un club de mujeres que se



Preguntas que nunca sabré responder.

juntaban a hablar en judeoespañol. Era gente muy mayor que me decía que a sus hijos ya no les interesaba esta lengua. «Nos juntamos a *echar lashon*<sup>2</sup>», decían.

Sí tuve contacto con los hablantes naturales, pero no soy una fuente directa. La fuente ya está diluida y muy descafeinada. Además, pienso que el castellano puede ser uno de los peores enemigos del judeoespañol, por su cercanía. Los verdaderos hablantes de ladino, como mis abuelos ¿qué sabían ellos del español contemporáneo? Nada. Su lengua materna era el búlgaro y sabían palabras en turco que, por cierto, el ladino tiene mucho vocabulario de palabras turcas. El castellano es el contenedor, la madre del judeoespañol, y el turco sería algo así como la mayor comadre. Hay muchas palabras en judeoespañol que vienen del turco que si yo se las digo no las van a entender porque no es castellano. Si yo les digo que se dice *pedrio*, en vez de ‘perdió’ lo pueden deducir, pero si yo les digo *parás*, no se parece a nada: es ‘dinero’. Ahí el judeoespañol se va complicando.»



Un ramillete de caballeros búlgaros.

*¿Qué eventos, costumbres o rituales de la vida judía tales como platos tradicionales o celebraciones colectivas se asocian en su familia al imaginario de la casa?*

«En casa lo mismo se podía cocinar un mole de olla y un mole poblano que hacer esas berenjenas y esa sopa de yogurt con pepino, el *tatator*, que me sigue fascinando y que siempre me preparo en épocas de calor. Soy lo que he perdido y está claro que mis pérdidas me han enriquecido. Es paradójico, sí, porque son indeseables, pero me han forjado, me han fortalecido. Sobre el asunto culinario que me preguntas no es

2. «*Echar lashon*» es una expresión en ladino que significa conversar.

algo que me tenga que poner a destrenzar, lo vivo de forma natural. Ambas cocinas son tuyas, las disfrutas, te pertenecen y existen en la alegría de forma simétrica. Lo sefardí y lo mexicano han crecido juntos, son inseparables.

Cuando era niña, en la esquina de la casa se paraba un campesino que llevaba una burra, la ordeñaba y vendía la leche, leche bronca de burra. El campesino, vestido con su traje tradicional de manta, precioso en su sencillez, me decía palabras que me recordaban el hablar de mis abuelas. ¿Este campesino cómo puede ser que también venga de Bulgaria? (risas). Me decía «Tómame esta leche que ansina te vas a engrandecer, mi niña». La palabra «ansina» es una huella tan fuerte que la convertí en el título de mi libro de poesía, concebido y escrito en judeoespañol. Ese «ansina» (que significa «así» o «así es») se sigue usando en las zonas rurales, como también se usa *mesmo*, *naiden*, *ande juitses*, igual que en el campo.»

*¿Hay canciones, piezas de música, melodías fragmentarias cuyo sonido o letra contribuyen a la transmisión del imaginario del lugar de origen?*

«Aunque vengo de una familia heterodoxa, durante la pascua judía usábamos, por ejemplo, la *Hagadá de Pésaj*, con la ley y las canciones para la observancia de la fiesta que, dicho sea de paso, es la festividad más compleja del calendario judío. Cantábamos varias de las canciones en ladino. El *kavretico*, por ejemplo.

*Un kavretico ke lo merko mi padre  
por dos levanim por dos levanim*

*I vino el gato i se komio al kavretico  
ke lo merko mi padre por dos levanim...*

*I vino el perro i modrio al gato  
ke se komio al kavretico  
ke lo merko mi padre por dos levanim...*

*I vino el palo i aharvo al perro  
ke modrio al gato, ke se komio al kavretico  
ke lo merko mi padre por dos levanim ...*

*I vino el fuego i kemo al palo  
ke aharvo al perro, ke modrio al gato,  
ke se komio al kavretico  
ke lo merko mi padre por dos levanim...<sup>3</sup>*

3. «Un cabrito que compró mi padre / por dos monedas por dos monedas / Y vino el gato y se comió al cabrito / que compró mi padre por dos monedas... / Y vino el perro y mordió al gato / que se comió al cabrito / que compró mi padre por dos monedas... / Y vino el palo y golpeó al perro / que mordió al gato, que se comió al cabrito / que compró mi padre por dos monedas... / Y vino

Los ritos tienen una complejidad y una belleza que van más allá de las creencias y de la fe. Me conmueven los ritos. Cuando murió mi madre encendí una vela que flotaba en un cuenco de aceite. Ese momento inolvidable me unió a millones que durante milenios se consolaron como yo, para honrar la vida de un alma en su viaje. Los ritos tienen también un carácter medicinal, curativo y profundo. En mi orfandad, el fuego que flotaba en ese aceite me acercaba a mi linaje.»



Mis enigmas.



Dos presencias en un día soleado de Bulgaria.

---

el fuego y quemó al palo / que golpeó al perro, que mordió al gato / que se comió al cabrito / que compró mi padre por dos monedas...» «*Un kavretico*» («Un cabrito»), canción popular sefardí.

*¿En su casa hay objetos que la reenvían al lugar de origen? ¿Cómo contribuyen a la construcción del imaginario del lugar de origen?*

«Mi lugar de pertenencia es México. Bulgaria es un país que siempre está ahí mordéndome la oreja. Tengo objetos que han pasado de generación en generación.

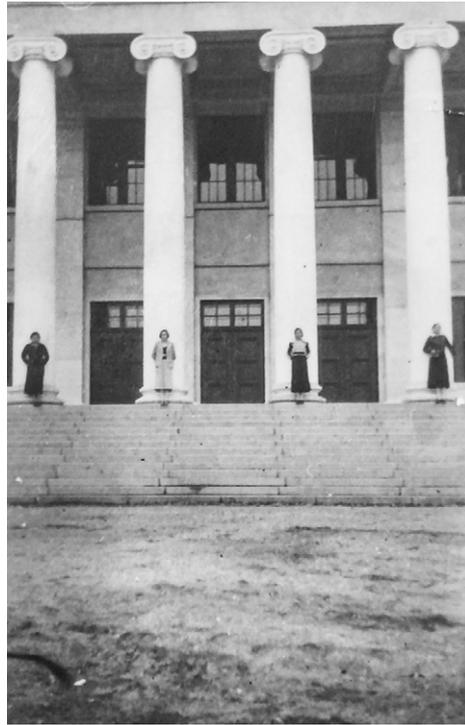
Hay otros objetos familiares que no tienen que ver con el origen geográfico. Tengo piano desde que nací. Aunque mis padres, como migrantes, tenían una condición modesta, siempre, hasta la fecha, hubo un piano en casa. Tal vez porque mi madre había estudiado en el conservatorio de Bulgaria y era cantante de ópera (contralto), seguramente tocar el piano la relajaba. La música también me unía a ella. Pienso que a ella le debo el oído musical que tengo para el lenguaje escrito. Tuvimos un Steinway usado. El piano, para mí, fue una amalgama en el sentido del calor materno.»

*¿En su familia hay otras maneras de construir o mantener de generación en generación vivo el imaginario del lugar de origen?*

«Con mi hermano tengo, de formas cómplices, expresiones heredadas que nos hacen reír a carcajadas. Desde que nos quedamos solos, sin más familia que nosotros dos, nos acordábamos de una frase, de una expresión y nos doblábamos de risa. Ahora yo podría decir que uno de los grandes amores de mi vida ha sido el judeoespañol, aunque sea un amor reciente. Hubo un largo paréntesis en el que el ladino dejó de estar en una zona central de mi vida.

Luego fui madre, el padre de mi hija no es judío. Nos interesó transmitirle a mi única hija que somos ciudadanos del mundo. No sé qué hice, pero mi hija tiene un fuerte sentido de pertenencia a su linaje. Ella no fue a una escuela judía, como yo, pero su identidad está focalizada en su judeidad, lo mismo que en su ser mexicana.

Algunas veces uso expresiones en judeoespañol con ella. Me gustaría escribir un libro para mis nietas. No en judeoespañol, pero sí con los guiños del judeoespañol



Una escena teatral en Sofía.

para que ese calor que dan las lenguas siga vivo en la familia. El ladino, y lo digo con tristeza, ya no es una lengua de intercomunicación personal, pero sus expresiones siguen vivas.

Me identifico con esas plantas que crecen a la orilla de los ríos y que tienen las raíces aéreas: los manglares. Hay una belleza en desenterrar las raíces y vivir como esas plantas, con las raíces al aire. Los manglares siguen siendo lo que son, aunque no vivan con las raíces enterradas en el sitio donde respiran.»



Dos hermanos de otros tiempos.

*¿Cómo interactúan el espacio de su país de acogida y el espacio del origen ancestral, en la construcción de un sentido de pertenencia? ¿Cómo se relacionan la imagen de (la ruta) la Tierra Santa y la imagen del retorno al país de origen ancestral?*

«De forma natural. Estudié en una escuela judía desde el kínder hasta la preparatoria. Hablo hebreo. De joven, viví en un kibutz del que no quería regresar, pero volví para matricularme en la universidad. La memoria que conservo de ese tiempo pertenece a un país que ya no existe. Pareciera que el kibutz, al menos en el que yo estuve, se ha convertido en una especie de *Club Med*. Toda esa idea de la vida comunitaria se ha transformado en otra cosa. El país, en su antigua modestia, perdió la belleza que embellecía las relaciones entre la gente.

Siempre me sacude volver. Lamento la política de Israel. En estos momentos, igual que para tantos miles y miles de israelís, la considero una vergüenza. La política de Israel, hoy por hoy, es para mí, una profunda decepción. En ese sentido, estoy

lejos. Sin embargo, ante los conflictos de la política israelí padezco que, en la diáspora de la que formo parte, existan expresiones y acciones antisemitas reduciendo no a la política, sino a lo judío, a los mismos clichés de siempre. Me alarma constatar que está a punto de destruirse la única democracia de la región. Israel atraviesa por un momento gravísimo. ¿Y México? Tenemos décadas con gobernantes abusivos, corruptos, populistas, mentirosos. Y aunque haya tenido un distanciamiento crítico, eso no me ha quitado el sentimiento de mexicanidad, que es tan natural como mirarte en el espejo y reconocer que tú estás allí, duplicado. Lo mismo con la identidad judía. Siempre tendré una mirada hacia las minorías.

Admiro y venero en Israel las manifestaciones del arte. La danza contemporánea, el cine, la literatura que tiene unos grados de expresión tan amplios en una lengua tan pequeña y con tan pocos hablantes. Sus aportaciones para la comprensión de la condición humana son encomiables. También admiro la libertad que se vive en varias ciudades de Israel, la belleza impactante de Jerusalén que al mismo tiempo me resulta difícil de digerir con tanta ortodoxia, esas niñas adolescentes llenas de hijos, hombres que te juzgan con la mirada. Salvo con los religiosos de la serie *Shtisel*, que adoro, nunca me he sentido cerca de la religión llevada a tales extremos. Israel me genera dolor y alegría y conflicto y admiración y tengo dentro de mí predilección por ciertos lugares cuya belleza siempre me conmueve.»

*Clausura: el sentido de pertenencia*

*Para finalizar la entrevista, nos preguntamos qué concepto del hogar es el resultado de dicho proceso de transmisión intergeneracional de un imaginario espacial, que se ha descrito a través de las respuestas a las siete preguntas. Así llegamos a la pregunta de clausura: ¿Cómo se concibe y dónde podemos situar, en su mapa imaginario, “su hogar”?*

«En mi lengua, una lengua con dos madres poderosas. Aunque mi hogar estuviera en la Conchinchina, siempre mi centro estaría en aquello que me permite ser y comprender. Tengo las manos sucias de lenguaje. Como un ceramista con las manos en el barro, todo el tiempo amaso palabras.

Perdí mi casa en el sismo del 2017. Eso cambió mi vida, la partió en dos. Tardé años en darme cuenta de que soy la tercera persona de mi linaje familiar de mujeres en perder su casa. La perdió mi abuela. la perdió mi madre y la perdí yo. Sus casas se perdieron en la guerra, fueron



Una casita en Bulgaria.

bombardeadas. Conozco poco los detalles. Pertenecer a una familia que se desintegró tan pronto, me ha llevado a imaginar, a reinventar las piezas para completar el rompecabezas del que formo parte. Buena parte de lo que escribo busca encontrar ese sentido. Ese viaje real e imaginario me lo ha dado la escritura. El viaje me es importante metafórica y físicamente. También mi vida está en ese desplazamiento, en ese querer conocer. Lo veo en mi voz literaria de libro a libro. Busco ese desplazamiento. Me aburro de ser la misma. Ese desplazamiento en el plano espacial es algo que, a pesar de haberla perdido, me da mucha casa.»

### Reflexiones finales

Las figuraciones del origen son transmitidas de una forma particular en Myriam Moscona. El hecho de haber perdido a sus padres y abuelos a temprana edad sumerge los recuerdos en el imaginario difuso de la infancia y la adolescencia. En este contexto, su hermano mayor se convierte en una vía de transmisión crucial. Él puede recordar los años de infancia con un poco más de precisión que la autora, además de que se convierte en su cómplice a la hora de conservar el ladino en la familia. Las prácticas de transmisión consisten en festividades como el Pésaj; en rituales que en su carácter curativo acompañan momentos de luto; o en platos típicos que, sin embargo, se mezclan con la gastronomía mexicana. A pesar de estas vías de transmisión, los datos sobre las raíces familiares son escasos. Estos vacíos motivan a la autora a emprender un arduo trabajo de investigación sobre el judeoespañol, dando origen a espacios imaginativos que completan el rompecabezas de su historia.

Casas, patrias y lenguas perdidas encuentran su lugar de pertenencia en un mundo literario que funda sus cimientos en la lengua y los viajes. Forjar una casa en el lenguaje es una evidencia para un escritor. La particularidad de la casa de Myriam Moscona está, sin embargo, en ese lenguaje que se transmite de forma fragmentaria al interior de las familias sefarditas. Los viajes constituyen otro tipo de casa. Estos instauran su centro en el movimiento mismo, en su búsqueda de nuevos horizontes y en su capacidad de reinventarse, pues como nos dice la autora: «ese desplazamiento en el plano espacial es algo que, a pesar de haberla perdido, me da mucha casa.» Quizás el mayor regalo de Myriam Moscona no solo para su linaje, sino también para todos sus lectores, reside en esta capacidad de transformar las pérdidas en caminos de reconstrucción y reconciliación.

## Bibliografía

- ALBERTI, D. (2022). Myriam Moscona. *Tela di cipolla*. *Altre modernità*, 28 (11), 511-517.
- ARAGÓN, K. (2023). Myriam Moscona indaga en *León de Lidia* los senderos de la memoria. El Sol de México, 5 de febrero, 2023. <https://www.elsoldemexico.com.mx/cultura/literatura/myriam-moscona-indaga-en-leon-de-lidia-los-senderos-de-la-memoria-9574185.html> (Consultado el 30 de mayo de 2023).
- ARANDA, A. (2023). Entrevista con Myriam Moscona sobre el libro *León de Lidia*. Youtube, 18 de enero del 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=zDVMFQau9YU> (Consultado el 30 de mayo de 2023).
- CASSANI, A. (2017). Messaggi da altri mondi. La dimensione onirica nell'opera di Myriam Moscona. Baricci (Ed.). *Sogno e surreale nella letteratura e nelle arti ebraiche*. Ledizioni, 91-104.
- CASSANI, A. (2019). *Una lengua llamada patria. El judeoespañol en la literatura sefardí contemporánea*. Anthropos.
- ESCALANTE, E. (2022). Presentación. *Myriam Moscona. Casa rodante*. Voz Viva, UNAM, 11-18.
- MOSCONA, Myriam / Jacobo SEFAMÍ (eds.) (2013): Por mi boka. Textos de la diáspora sefardí en ladino. México: Editorial Lumen.
- ESQUINCA, J. (2015). Myriam Moscona. De frente y de perfil. *Revista de la Universidad de México*, 137, 30-33.
- FEBRES DE AYALA, L. M. (2020). La mujer judía en dos novelas latinoamericanas: *La piel del alma*, de Teresa Porzecansky, y *Tela de sevoya*, de Myriam Moscona. *Agencia femenina en la literatura ibérica y latinoamericana*. Iberoamericana Vervuert, 187-201.
- GLANTZ, M. (2013). Nota introductoria. *Myriam Moscona. Antología*. Material de Lectura, UNAM, 2-6.
- GOLDBERG, F. (2000). Literatura judía latinoamericana: modelos para amar. *Revista Iberoamericana*, 66 (191), 309-342.
- GOLDBERG, F. (2013). "Carta de naturalización": particularidad y universalidad en la poesía de Myriam Moscona. *Chasqui Special Issue*, 4, 192-202.
- IGEL, R. (2022). Ladino e sua expressão literária na América Latina. *Cadernos De Língua E Literatura Hebraica*, 22, 151-164. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-8051.cllh.2022.205108> (Consultado el 30 de mayo de 2023).
- LECHKOVA, D. (2019). Idas y vueltas: liminalidad y creación en *Tela de sevoya* de Myriam Moscona. *Confluencia*, 34(2), 52-62.
- LINDSTROM, N. (2017). La pérdida y la destrucción en la poesía visionaria de Myriam MOSCONA. *Tintas: Quaderni de letterature iberiche e iberocoamericane*, 7, 33-44.
- LOCKHART, D. (Ed.) (2013). *Critical Approaches to Jewish-Mexican Literature*. *Chasqui Special Issue*, 4.
- LOCKHART, D. (2018). The Semiotics of Djudeo-Espanyol in Recent Works by Myriam Moscona. *iMex* 7 (14), 110-121, 2018.
- MOSCONA, M. (1983). *Último jardín*. Ediciones el Tucán de Virginia.
- MOSCONA, M. (1989). *Las visitantes*. Joaquín Mortiz.
- MOSCONA, M. (1992). *El árbol de los nombres*. Secretaría de Cultura de Jalisco.
- MOSCONA, M. (1993). *Las preguntas de Natalia*. CONACULTA.
- MOSCONA, M. (1996). *Visperas*. Fondo de Cultura Económica.

- MOSCONA, M. (2000). *Negro marfil*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- MOSCONA, M. (2006). *El que nada*. Ediciones Era.
- MOSCONA, M. (2009). *De par en par*. Instituto Mexiquense de Cultura / Bonobos.
- MOSCONA, M. (2012). *Tela de sevoya*. Lumen.
- MOSCONA, M. (2013). *Antología*. Material de Lectura. UNAM.
- MOSCONA, M. (2015). *Ansina*. Vaso Roto.
- MOSCONA, M. (2019). El ladino: Un pie fuera de la lengua. *Hispanérica*, 48 (143), 79-84.
- MOSCONA, M. (2020). *La muerte de la lengua inglesa*. Almadía.
- MOSCONA, M. (2022a). *León de Lidia*. Tusquets.
- MOSCONA, M. (2022b). *Casa rodante*. Voz Viva. UNAM.
- NATANSON, B. (2022), Lenguas judías en contacto: el idish y el judeoespañol en el castellano de la literatura de la migración hacia el Río de la Plata y México. Fine, R., Goldberg, F. y Hasson, O. (Eds.), *Mundos del hispanismo: una cartografía para el siglo XXI: AIH Jerusalén 2019*. Iberoamericana/Vervuert. [https://doi.org/10.31819/9783968693002\\_202](https://doi.org/10.31819/9783968693002_202)
- PASTERNAK, N., DOMENELLA, A. R., y DE VELASCO, L. G. (Eds.) (1996). *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*. El Colegio de Mexico.
- RITSCHER, S. (2019). Diasporic Topographies of Remembrance in New Autobiographical Sephardic Writing. *The World in Movement*. Brill, 194-204 doi: [https://doi.org/10.1163/9789004385405\\_012](https://doi.org/10.1163/9789004385405_012) (Consultado el 30 de mayo de 2023).
- RUIZ ESPINOSA, S. (2022). Myriam Moscona. Conversación sobre su libro *Tela de sevoya*. Cátedra Alfonso Reyes, Youtube, 13 de junio del 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=cYTKsUguZt0> (Consultado el 30 de mayo de 2023).
- SEFAMÍ, J. (2021). De ida y vuelta: Myriam Moscona entre el pasado búlgaro-sefaradí y el presente mexicano. *iMex*, 19, 155-165.
- SEFAMÍ, J. y LEHMANN, M. (2018). La experiencia judía en México: apuntes introductorios. *iMex*, 7 (14), 8-13.
- SENKMAN, L. (2019). Vivir "Entre mundos": Presencia judía en las letras iberoamericanas. *Hispanérica*, 48 (143), 71-74.
- STAVANS, I. (2003). Jewish Literature and Latin America. *Judaism*, 52, (3-4), 246-260.
- TROSTEL, K. (2022). "Viejas pisadas": Activating Postvernacular Ladino in the Works of Myriam Moscona. *Latin American Jewish Studies*, 1(1), 7-20.
- VERGARA, G. (2007). Los arquetipos del tiempo: visión y revelación en las poetisas mexicanas nacidas en los cincuenta. *Signos Literarios*, 6, 99-111.

**Citación bibliográfica:** CASTILLEJA, Diana. «Ruth Behar: “Los lugares son receptáculos de memoria”». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 258-279, <https://americasinnombre.ua.es/article/view/25805>

## Ruth Behar: «Los lugares son receptáculos de memoria»

DIANA CASTILLEJA

*Vrije Universiteit Brussel y*

*UCLouvain Saint-Louis - Bruxelles, Bélgica*

 <https://orcid.org/0000-0002-9679-2617>

### Introducción

En el exilio judeo-latinoamericano, la transmisión intergeneracional de la memoria forma parte de un proceso complejo, al que se añade, además, una carrera contra el tiempo a fin de preservar la memoria y la historia de varias generaciones antes de que se pierdan. De tal modo que las memorias, susurros del pasado, se entrelazan con el presente mediante relatos tejidos con fragmentos de recuerdos. En cada exilio resuena el coro de voces desplazadas que busca prolongar su eco en la historia. Y en ese vaivén de ausencias y presencias, la transmisión intergeneracional de la memoria constituye el lazo entre un pasado fragmentado y un presente y futuro en construcción, tal y como se refleja en el trabajo de la escritora y antropóloga cultural, Ruth Behar<sup>1</sup>, donde cada gesto y cada relato transmitido funge como melodía

1. En la obra de Behar convergen textos no ficcionales, relacionados a su trabajo como antropóloga, como textos de narrativa y poesía que, además, se dirigen tanto a un público adulto como a uno juvenil e infantil. A continuación, mencionamos algunos títulos que dan cuenta de su vasta producción publicada principalmente en inglés, a la que se añaden los títulos disponibles en español: *The Presence of the Past in a Spanish Village: Santa Maria Del Monte* (1991) / *La presencia del pasado en un pueblo español: Santa María del Monte* (2013); *Translated Woman: Crossing the Border with Esperanza's Story* (1993) / *Cuéntame algo, aunque sea una mentira: las historias de la comadre Esperanza* (2009); *Bridges to Cuba* (1996) / *Puentes a Cuba* (1996); *The Vulnerable Observer: Anthropology that breaks your heart* (1997), *La cortada* (2004); *An island called Home: Returning to Jewish Cuba* (2007) / *Una isla llamada hogar* (2010); *Traveling Heavy: A Memoir in between Journeys* (2013) / *Un cierto aire sefardí* (2020); *Lucky Broken Girl* (2017) / *Mi buena mala suerte* (2022); *Everything I kept: poems =*



de resistencia, testimonio vivo, de una herencia que se rehúsa a desvanecerse entre las grietas del tiempo. Nacida en La Habana, Cuba, el 12 de noviembre de 1956, Behar, proviene de una familia de padre sefardí y madre askenazí, ambos nacidos también en Cuba, de inmigrantes turcos y rusos-polacos, respectivamente. En la obra de Behar la complejidad y la riqueza de la experiencia diaspórica constituyen un leitmotiv que ha explorado a través de la preservación de la historia familiar, su herencia cubana y judía askenazí y sefardita, así como la transmisión de imaginarios espaciales en los que la memoria de los lugares de origen de sus antepasados (Turquía, Polonia, Rusia), se entrelaza con la búsqueda de nuevos hogares (Cuba, Israel y Estados Unidos). La presencia de estos lugares se prolonga, además, en las pertenencias y los recuerdos que el exiliado lleva consigo. En Behar, la lengua forma parte de estas pertenencias, ya que tanto el yiddish y el ladino, como el inglés y el español, contribuyen a preservar y prolongar las memorias orales y escritas. De sus respuestas sobre la propia experiencia de la transmisión intergeneracional, se desprende una reflexión humana, generosa y sincera sobre la conciencia del exilio y la imagen del lugar de pertenencia.

### Entrevista: la transmisión intergeneracional de un sentido de pertenencia

*¿Cuáles y qué tipo de historias sobre (la ruta hacia) el lugar de origen le son transmitidas oralmente? ¿Quién o quiénes le contaron las historias y a qué generación pertenecen los «contadores» de historias? ¿Qué papel jugó el silencio en estas historias?*

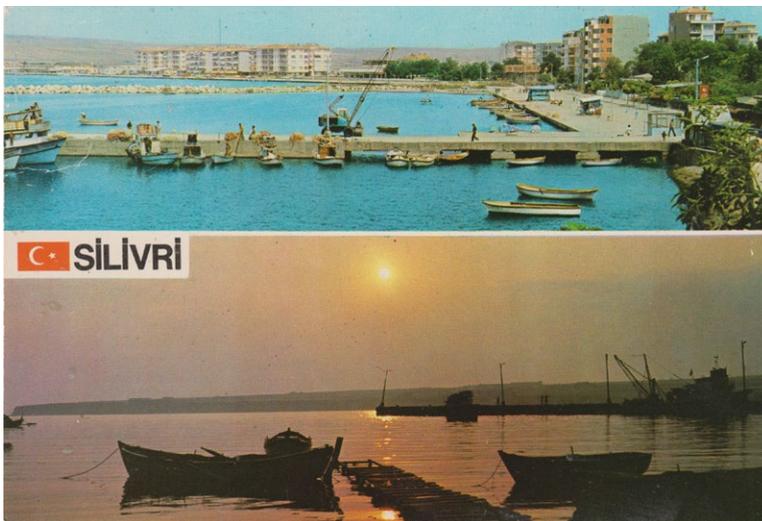
«A mí no me explicaban, eres esto, eres lo otro. Las historias estaban ahí, pero se transmitían de una forma muy informal. Yo era una niña y me interesaba mucho saber de los ancestros y me interesaba mucho la historia, entonces yo preguntaba y hablaba mucho con los cuatro abuelos, especialmente las dos abuelas, y entonces ellas me contaban. Realmente conozco mucho más de la tradición askenazí, porque la abuela materna, Esther, era una persona que reflexionaba mucho, leía mucho y yo me sentía muy cercana a ella. Hablábamos mucho de cómo había sido su vida en Polonia, del lugar donde ella vivía en Govorovo. Mi abuelo materno, el esposo de mi abuela materna, mi Zeide, era ruso y también contaba cosas de su familia en Rusia, como la de su padre, que tuvo una muerte terrible al caer del caballo en

---

*Todo lo que guardé: poemas* (2018); *Letters from Cuba* (2019) / *Cartas de Cuba* (2021); *Tía Fortuna's New Home* (2022) / *El nuevo hogar de Tía Fortuna* (2022); *Across so many seas* (2024, en prensa). Ha sido acreedora a diversos premios y reconocimientos entre los que destacan ser la primera latina en recibir la beca de la Fundación MacArthur (1988), la beca Guggenheim (1995), Premio Pura Belpré (2018), nombrada «Great Immigrant» por la Carnegie Corporation (2018), elegida miembro de la Academia Americana de las Artes y las Ciencias (2021) y actualmente es Catedrática Victor Haim Perera de Antropología en la Universidad de Michigan en Ann Arbor. Dirigió el documental *Adio Kerida/Goodbye Dear Love: A Cuban Sephardic Journey* (2009).

el que iba montado. Ellos trabajaban la madera en Rusia y después las condiciones empeoraron. Una de las historias interesantes que me contaba mi abuelo materno es que él tenía que ir a Argentina porque allí vivía una hermana mayor que había emigrado a Buenos Aires. Él pensó que había comprado un pasaje a Buenos Aires, pero por alguna razón, el barco lo llevó a La Habana, y entonces dijo «— Pero yo pensaba que yo iba a Buenos Aires» y le dijeron «— No, está en La Habana, se puede bajar aquí o puede volver a Rusia»; y entonces se quedó en La Habana mientras su hermana lo esperaba en Buenos Aires. No se reunieron sino hasta muchos años después porque ninguno tenía dinero para hacer el viaje. En los años sesenta, mi familia tuvo que rehacer su vida en Estados Unidos y cuando ya mis abuelos habían terminado de trabajar en Nueva York y se retiraron a Miami, fueron a Buenos Aires y se reunieron los dos hermanos al fin. Yo tuve la suerte de viajar a Buenos Aires años después y conocí a algunos parientes de la familia de mi abuelo ruso que todavía están en Buenos Aires. En cuanto a la transmisión de historias también esto siempre me pareció un poco cómico, que él pensaba que iba a un lugar y terminó en otro y ahí conoció a mi abuela, o sea, la historia tampoco sigue una lógica muy clara, es la contingencia. Él tenía una ruta planificada pero la vida y el destino lo llevaron a otro lugar. ¡A lo mejor yo hubiera sido argentina!

Por parte de mi familia paterna, la parte sefaradí, realmente no sé tanto porque no me contaban tantas historias, lo que era misterioso, es que la abuela paterna, mi abuela Rebeca, se fue sola a Cuba. Según una historia que me han contado mi tía —la hermana de mi padre—, y una prima, parece que a mi abuela la mandaron a Cuba para que se casara con alguien que ya ellos habían arreglado. No sabemos



Postal de Silivri en Turquía, circa 1992.

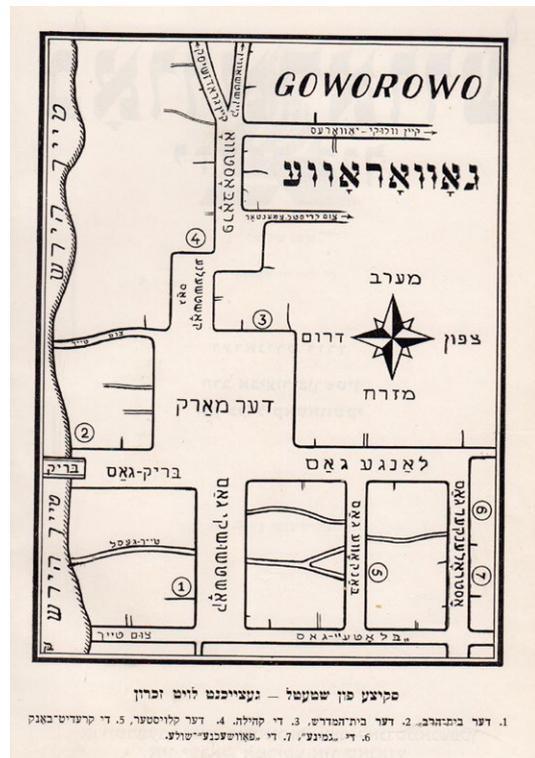
por qué la mandaron ahí en particular, ella era la mayor y sus otras dos hermanas y un hermano se quedaron en Turquía con los padres, en Silivri, un pueblo cerca de Estambul. No sabemos si la mandaron por alguna razón particular o si ella se quería ir. Mi tía Fanny, hermana de mi papá, cuenta que oyó que mi abuela Rebeca era muy bonita y tenían miedo de que los marineros que andaban en el puerto se la robaran o que algo le pasara.

Después de la Primera Guerra Mundial y con la caída del imperio Otomano, hubo un momento de mucho cambio y mucha inseguridad. Imagino que la enviaron a Cuba para que estuviera bien casada, porque hubo muchos emigrantes de Silivri que fueron a Cuba en los años veinte. Como yo era muy joven cuando mi abuela vivía, no le llegué a hacer todas las preguntas, pero, según una versión de la historia, cuando ella llega a Cuba, la persona con quien se tenía que casar ya se había casado con otra mujer, parece que ella tardó en llegar a Cuba, pero tenía un tío en La Habana y él fue quien la acogió. Otra historia es que ella tocaba el laúd y lo trajo con ella a Cuba, y ahí lo tocaba y cantaba. Parece que un día mientras estaba cantando, pasó mi abuelo caminando por enfrente del pasillo, y se enamoró de ella y se casaron. Mi papá se acuerda que había un laúd colgado de la pared en la casa donde ellos vivían en La Habana. Ahí vivían muy pobremente, muy cerca del puerto de La Habana en lo que se llama *un solar* en el español cubano, un lugar muy humilde donde el baño era compartido con varios vecinos. Y aunque era un lugar de pobreza, había un laúd colgado de la pared que mi abuela ya no tocaba pero que estaba ahí, esa historia sí la contaba la familia, la contaba mi padre, mi tía, así fue como me la transmitieron. De mi abuelo paterno tampoco sé mucho; él emigró con su mamá y con por lo menos una o dos hermanas y vivieron en La Habana también. Igualmente, no tenían muchos recursos. Ya después que mis abuelos paternos se casaron, un día mi abuelo volvió a la casa con un poco de carne que le habían regalado, pero no era *kósher* y cuando se la entrega a mi abuela, que era muy estricta en estas cosas, ella tomó el paquete de carne y lo tiró por el balcón a la calle. Mi abuelo estaba muy disgustado, pero parece que alguien lo recogió y estaba muy contento, pero ellos estuvieron muy disgustados. Ella prefería no comer nada de carne que comer carne que no fuera *kósher*. Otra historia que me transmitieron es que mi abuela paterna se carteaba mucho con las hermanas que se quedaron en Turquía, pero luego esas hermanas se mudaron a Israel y nunca fueron a Cuba. Cuando yo era niña, mis abuelos paternos fueron a Israel a reunirse con esas hermanas, que mi abuela no había visto por muchos años. En los años setenta, un poco antes de que muriera mi abuela, una de esas hermanas turcas fue a Nueva York a reunirse con mi abuela. Con estos contactos transnacionales, se fueron transmitiendo algunas de las historias y por supuesto las fiestas judías, como *Rosh Hashaná* –la fiesta del año nuevo– y los *Séder de Pésaj*.»

*¿Cuáles son las historias transmitidas por escrito? ¿Cuáles son los textos que constituyen la «biblioteca familiar» a través de la cual se construye el imaginario del lugar de origen? ¿Cómo contribuyen a la transmisión de una imagen de dicho lugar?*

«Uno de los textos más importantes que retrata la historia de la familia materna es el libro memorial, *Yizkor book*, sobre Govorovo, Polonia, que mi abuela materna, Esther, conservó. Este tipo de «libro memorial» se preparó por los sobrevivientes para todos los *shtetl* (antiguas comunidades judías) de Polonia o casi todos, después de la guerra. Ella tenía el libro para Govorovo en su casa, tanto en Nueva York como luego en Miami Beach cuando ella y mi abuelo se retiraron y se fueron a vivir allí. Entonces ella lo sacaba y me enseñaba el libro de Govorovo, casi todo estaba en yiddish, pero había una parte en inglés. En este libro estaban las fotos de personas de la familia nuestra que murieron en el Holocausto, la abuela de mi abuela, otros primos de mi abuela, y varias personas más. El libro tiene como pequeños memoriales de las personas, cómo se llamaban, quiénes eran. Pero el libro de Govorovo también incluye información sobre el pueblo, las costumbres, las historias e incluso las canciones. Era un libro muy importante para mí y yo lo heredé. Yo siempre dije que lo que yo más quería de mi abuela Esther era el libro de Govorovo.

También hay otro texto escrito de las memorias que mi bisabuelo, el padre de mi abuela materna, escribió cuando se reunió toda la familia otra vez en Cuba. La familia de mi bisabuelo, sus hijos y su esposa estaban esperando en Polonia hasta que los pudo traer. Los primeros en ir a Cuba fueron mi bisabuelo y luego mi abuela materna, Esther, hasta que pudieron reunir a la familia. Cuando estuvieron reunidos todos, escribió sus memorias a mano en yiddish en dos libretas



Mapa incluido en: *Govorovo Memorial Book*, editado por Rabbi Aviezer Burstin y Dov Kossovsky, publicado por the Govorover Societies in Israel, the United States of America and Canada, Tel Aviv, 1966.

que mi abuela tenía, las había tenido un hermano de ella, un tío abuelo mío, pero después ella las tenía prestadas y yo le insistí que ella guardara esas memorias y después también pasaron a mí. Mucho antes de que pasara a mí ese texto en yiddish, contraté un traductor que hizo la traducción al inglés y lo compartí con toda la familia para que todos tuvieran el texto. Yo tengo todavía el original en yiddish, las libretas las tengo bien guardadas y la traducción ya está con toda la familia. Era muy interesante ese texto porque no tenía nada que ver con Cuba. Mi bisabuelo no quiso escribir de su viaje como emigrante a Cuba, todo era sobre Polonia, sus primeros años en Polonia, su juventud, cómo estudió, el casamiento con mi bisabuela, como si nunca hubiera llegado a Cuba realmente. La memoria de él se quedó en Polonia.

De mi abuela materna, Esther, lo que tengo de ella son unas libretas con notas de sus clases que ella guardó porque fue la única de toda la familia, entre los adultos, que estudiaba inglés por la noche. Era una persona muy intelectual, trabajaba de día vendiendo telas y por la noche se iba a estudiar inglés porque quería perfeccionarlo y ella guardó unas libretas de estudio donde escribió sus notas y yo me quedé con eso también, todo lo que tuviera la letra de mi abuela materna, todo lo que pude recuperar lo tengo yo.»

*¿Existe todavía alguna de las cartas que su abuela paterna se escribía con sus hermanas?*

«No, ojalá, mira que lo he pedido. Incluso esas cartas se escribían en solitreo que es el alfabeto que usaban los judíos sefarditas. Es como un script, es el script del ladino y escribían en solitreo que es como un hebreo cursivo que se usaba y que ahora se está estudiando en programas de estudios sefarditas. Los están estudiando los jóvenes y lo están aprendiendo. Esas cartas las he pedido varias veces a mi tía paterna, Fanny, pero me dice que no se guardaron.»

*¿Qué eventos, costumbres o rituales de la vida judía tales como platos tradicionales o celebraciones colectivas se asocian en su familia al imaginario de la casa?*

«Celebramos *Rosh Hashaná*, la fiesta del año nuevo, que en Estados Unidos generalmente se celebra en dos días. Un día era con los abuelos maternos y otro con los abuelos paternos. Yo veía las diferencias en la comida, en lo que se servía y en las tradiciones, igual en los *Séder de Pésaj*. La familia materna, askenazí, tenía toda una serie de comidas clásicas como el *gefílte fish* y la sopa de *matzo ball*. Y la familia paterna, sefardí, preparaba comidas completamente diferente: tomates rellenos con arroz y con piñones, sopa de limón, que se llamaba *agristada*, y *tishipishti* para el postre, o sea, platos de la cocina sefardí turca.

Desde muy pequeña veía ya esas diferencias. También veía las diferencias en cuanto a la mujer, en cuanto al género, porque la abuela materna, Esther, trabajaba en Cuba en la tienda de telas que ellos tenían y luego trabajaba también en Nueva York y era totalmente normal para ella que una mujer trabajara en la calle. Pero

para la familia paterna turca sefardí era completamente diferente, la otra abuela se quedaba en casa y no salía; incluso mi abuelo paterno hacía los mandados, compraba la comida, ella no salía de la casa, como que eso era la tradición más bien turca sefardí. Incluso mi mamá no trabajó sino hasta que yo me fui a la universidad porque mi padre no se lo permitía. Mantenía esa tradición sefardí que la mujer está en la casa y no sale a la calle, lo que era muy difícil para mi mamá porque ellos incluso discutían sobre esto porque él decía que mi mamá es muy callejera, a ella le gusta estar en la calle, y a mi padre no le gustaba que ella saliera a la calle, con él sí, pero que ella saliera a la calle eso era ser callejera. Ya después de mucho tiempo entendí que él estaba manteniendo ciertas tradiciones patriarcales que para él eran muy normales, fue lo que le transmitieron a él, pero era muy diferente en los Estados Unidos y especialmente en toda la época que empezaba el feminismo en los años 60 y 70. Todos esos cambios me afectaron mucho a mí y eso a él le parecía terrible y siempre decía «que estás echando a perder a tu madre, que ella era una mujer tan buena y tan dócil y tú la estás echando a perder con esas ideas feministas». Así que también el tema del género siempre me pareció interesante porque veía ese contraste entre las dos abuelas y cómo cada una hacía su vida, una vida tan diferente, creo que se me transmitieron muchas cosas.

Luego, además de todas estas tradiciones judías, estaban las tradiciones cubanas y lo que se transmitía en cuanto a Cuba, las memorias de Cuba, la nostalgia por Cuba, cómo se establecieron allá, cómo los veían a ellos, como que ellos se volvieron más cubanos en Estados Unidos de lo que a lo mejor eran en Cuba. Cuando ellos hablaban, enseguida se les notaba el acento latino, entonces siempre era «bueno, somos cubanos»; los veían como cubanos, entonces esa identidad era muy importante y mi mamá la mantenía también a través de la comida, hacer comidas cubanas, arroz, frijoles negros, plátanos fritos y yuca y picadillo, todos esos platos que son muy cubanos; eso era lo que comíamos en casa siempre, la comida judía era más bien para las fiestas judías, pero en la vida diaria era cubana y era ir al restaurante cubano los fines de semana para reunirse con otras familias cubanas, casi todas judías. Como ellos tenían estas amistades que eran cubanas y judías también eso me dio a entender ya de muy joven de que existía esta comunidad, que existía la posibilidad de tener una identidad híbrida de judía y cubana porque no éramos los únicos, sino que había otras familias, otras parejas con niños, igual que ellos, que mantenían tradiciones muy parecidas. Nosotros siempre éramos diferentes porque las amistades de ellos eran todos judíos cubanos askenazí y nosotros teníamos la mezcla de los sefardí con los askenazí. Pero curiosamente, mi padre no quería vivir en Brooklyn donde estaban todos los sefaraditas cubanos. A él no le gustó ese barrio donde vivían ellos en Canarsie. Vivíamos en Queens, en otro barrio que era askenazí. Es donde él prefería vivir y que estuvo muy bien para mi mamá porque la familia de ella se fue a vivir allá.»

*¿Hay canciones, piezas de música, melodías fragmentarias cuyo sonido o letra contribuye a la transmisión del imaginario del lugar de origen?*

«A mí me encanta la música en general, y la canción *Adio kerida*, del siglo 19, se escuchaba mucho y es la que usé como inspiración para mi documental porque tiene que ver con las despedidas y es una canción muy especial. Mi papá piensa que mi abuela paterna la cantó con su laúd. Yo creo que la música se recuperó después en la memoria y escuchando diferentes versiones de las canciones grabadas por artistas sefaraditas y españoles. Pero hay otras que son más bien como canciones de cuna, como *Durme durme*, creo que esa es muy probable que se cantó en algún momento cuando mi papá era niño.

Luego están también las canciones de cuna cubanas o latinoamericanas que me cantaba mi mamá y yo también se las canté a mi hijo, como una muy sencilla que es «esta niña linda que nació de día quiere que la lleven a la dulcería» (entona la canción). Esas yo sé que se cantaban mucho, pero no las sefaraditas. Tengo la sensación de que de cierta manera fuimos reinventando la tradición. Esas [las canciones sefaraditas] no me las cantarían mi mamá porque mi mamá no es sefaradita y mi papá no se iba a poner a cantar una canción. Cuando era joven [él] no me cuidaba a mí porque era muy patriarcal y eso era la responsabilidad de las mujeres, no de los hombres, así que no creo que él me hubiera cantado. Y mi abuela paterna, como no estaba tan cerca de ella, no tuve esa experiencia de que ella me cantara. Pero sí [tuve] ese mito de que había un laúd y que incluso, según me contaron, había una estación de radio en Cuba que tocaba canciones sefaraditas, así que bueno, algo se mantuvo. Ahora hay muchas tradiciones y herencias culturales que años después se quieren recuperar para que no se pierdan.

También está toda la música de boleros cubanos de músicos tan clásicos como Benny Moré (*Cómo fue*) que son canciones de los años 50. Yo heredé muchas canciones de la época de mis padres y ellos las escuchaban en casa, también la música de Celia Cruz, o sea mucha música así cubana, de salsa y mambo, pero también boleros. Realmente las canciones en ladino no las escuchábamos en casa, las fui recuperando después. Mi papá también curiosamente se fue interesando más en el tema sefaradí cuando ya era mayor, él tiene 87 años ahora, y ya después de que se retiró, empezó por interesarse y él está aprendiendo ladino y le gusta escuchar estas canciones sefaraditas. Tiene una gran colección de canciones y como que se interesó mucho en su herencia ya cuando tenían tiempo de enfocarse en eso y no tenía que trabajar y ganar dinero para mantener la familia, mantener la casa; ya al fin tuvo tiempo de pensar en su herencia. También yo estudié violín y guitarra clásica española, siempre me gustó mucho la música española, el flamenco, esa música siempre la tenía muy presente. De joven me gustaba la música clásica; eso era una cosa mía, porque a mi familia no le interesaba. Pero lo que es la música para bailar, la música cubana, como el son o el son montuno, toda esa música me encanta y me encanta

bailar con esa música. También la música del tango, sus canciones –la melancolía del tango para mí se parece mucho a la melancolía de la música sefaradí– me encantan. Yo hasta hace 2 años bailaba mucho tango (por la pandemia hace dos años que no bailo); ahora no sé si volveré a bailar el tango, pero es una música que también me gusta mucho. A lo mejor son esas raíces porteñas, esas raíces que no tuve... pero el tango, se me quedó el tango.»

*¿En su casa hay objetos que la reenvían al lugar de origen? ¿Cómo contribuyen a la construcción del imaginario del lugar de origen?*

«El abuelo materno, el abuelo ruso, como muchos de estos hombres que llegaban a Cuba, trabajó en el ferrocarril en Cuba y entonces él tenía la tarjeta de identificación que decía que él era ahí un peón que trabajaba en la línea de ferrocarril, y eso a él le daba tremendo orgullo. No sé por qué, si es porque fue un trabajo duro y lo pudo hacer, pero fue un documento importante para él. A mí me interesan mucho los artefactos del pasado y todas estas cosas, incluso recetas que mi abuela escribía en un papelito, como una receta de *gefilte fish* o una receta de *blintzes* (parecidas a las empanadas, rellenas de queso), platos de la cocina judía. Algunos de esos papelitos también los pude recuperar y los tengo todos. Eso me fascina muchísimo, ver la letra de ella, tenía la letra tan bonita, tan elegante, tan clara, esos documentos sí los tengo. Y muchas fotos también pasaron a mí, que era lo que yo más quería, las fotos, los libros, los documentos. Incluso, tengo un vestido, porque también me interesa la ropa, especialmente de las mujeres, y tengo un vestido que usó mi abuela en la fiesta que le hicimos a ella y a mi abuelo por sus 50 años; es un vestido de chifón, medio claro, medio verde y por alguna razón yo quise quedarme con ese vestido. Igual tengo de mi mamá, esto es *muy* interesante, no sé si ya les conté que la señora que me cuidó de niña en Cuba, la señora Caro, ella guardó unos



Capa del ropón de la luna de miel de la madre de Ruth.

ropones largos que mi mamá usó en su luna de miel, pero los dejó en Cuba cuando nos fuimos porque no podía llevarse todo con ella. Tuvo tres ropones, dejó dos y se llevó uno, y los dos que quedaron los guardó la señora Caro que me cuidaba a mí y a mi hermano de niños, porque ella se quedó unos meses con nuestro apartamento; después el gobierno se lo quitó y ella se tuvo que mudar rápidamente y decidió guardar los ropones de mi mamá de su luna de miel. Eso es el tema de una novela que escribí y la tengo engavetada, pero estoy ahora determinada de volver a recuperar esa novela de los ropones.

Me interesa en cuanto a la transmisión de la ropa y especialmente esta ropa íntima de mujeres, porque eran, *son*, unos ropones de encaje y de una tela muy finita. Porque son de la luna de miel son objetos eróticos. Me fascinó mucho. Caro me los dio a mí para que se los entregara a mi mamá, y cuando se los enseñé, [dijo] «¡ay, mira lo que me guardó!». Después yo le pedí si me los podía regalar y me dijo que sí, entonces yo los tengo. Es otra cosa que me fascina, que a veces las mujeres no dejan documentos escritos ¿verdad?, porque no tienen la educación que nosotras tenemos ahora en nuestra generación. Antes no tenían la posibilidad de escribir, pero en la ropa está escondida toda la historia. Solamente ver esos ropones, e imaginar a mi mamá con veinte años, casada en Cuba, en una luna de miel en la playa, usando esta ropa, ¡me pareció tan interesante! Yo escribí unos ensayos sobre ese tema de los ropones<sup>2</sup>. Pero el sueño, mi sueño, es la novela. Estoy ilusionada, voy a tener un sabático este semestre que viene, entonces tengo ese sueño de volver a esa novela, de ver por qué me pareció mala y ver si al fin la puedo recuperar.»

*¿Podremos decir que, al no tener acceso a la escritura, los tejidos de las mujeres conforman la «biblioteca» de las mujeres de la familia?*

«Me encanta cómo lo has puesto. Me encanta esa idea. Asimismo, esa era la biblioteca de las mujeres, la ropa, los tejidos de estos ropones que heredé, que incluso están hechos del encaje que vendían los abuelos maternos en Cuba. Ellos tenían esta pequeña tienda en la Calle Aguacate, entonces, los ropones que ella usó en la luna de miel eran los que ellos mismos vendían en la tienda. Me encanta esa idea de que existe este «archivo» de elementos muy femeninos, de una forma clásica, ya sea un vestido que la abuela usó para sus cincuenta años de su aniversario de casamiento a algo tan femenino y que para mi mamá sean estos ropones, que son transparentes con sus elementos muy eróticos. Además, lo que me parece interesante con los ropones especialmente, es que eran de una época en que todo se hacía a mano, no ibas a una tienda, no ibas a un Victoria's Secret a comprar algo erótico, sino que se

2. El ensayo al que refiere es: Ruth Behar, «Honeymoon Nightgowns That A Black Woman Saved for a White Woman: A Perilous Journey into the Cuban Historical Imagination». *American Studies*, Vol. 41, No. 2/3, (Summer/Fall, 2000), pp. 287-302.

hacían a mano. O sea que tenías costureras, esto me encanta y es parte de lo que cuenta esta novela que está engavetada. Los ropones fueron hechos a la medida de mi mamá porque tenía costurera, entonces cuando veo sus ropones, veo el cuerpo de mi mamá, porque son pequeñísimos, ella pesaba como 100 libras y es muy pequeñita, muy bajita, ahora mide menos de cinco pies, en esa época a lo mejor medía cinco pies y una pulgada o algo así, entonces al ver los ropones como que sientes que ahí estuvo su cuerpo. No es que esté hecha precisamente a la medida toda la ropa de los años 50 en esa época en Cuba. Pero era muy caro comprarla en la tienda y entonces copiaban los estilos y la hacían las costureras. Eso siempre me fascinó, me encanta que hay costureras que te pueden medir y te hacen la ropa. Entonces sí creo que es otra manera de ver la biblioteca y lo que se hereda. He heredado ciertos libros y textos, pero también he heredado esta ropa de las mujeres de la familia. No tengo nada de los hombres, creo que a lo mejor tengo un pañuelo del abuelo materno, pero de los abuelos paternos no tengo ropa, nada, porque como que todo desapareció. Yo, además, tristemente no estuve cuando murió mi abuela paterna, la abuela Rebeca. Estaba en España haciendo mi trabajo de campo y la noticia me llegó tarde; en esa época no había ni teléfono en ese pueblo, entonces no me llegó el mensaje a tiempo. No fui al entierro de esa abuela, entonces no pude recuperar algo que fuera de ella para tenerlo de recuerdo. Lo que tengo son las historias misteriosas y una relación muy cercana con la tía Fanny, que es la hija menor de los abuelos paternos y vive en Miami y me cuenta muchas cosas. La tía Fortuna, de mi libro para niños, *El nuevo hogar de Tía Fortuna*, está inspirada por la tía Fanny. Ella misma me dio un ropón, ahora estoy recordando, eso se puede ver en el documental *Adio kerida*, el ropón por cierto era de su mamá, mi abuela Rebeca, y tiene el nombre «Fanny», porque la mamá de la abuela Rebeca, la bisabuela, se llamaba Fanny. Entonces, ese ropón se lo dieron a ella, a mi abuela Rebeca, antes de que se fuera de Turquía. Y ella se lo dio a Fanny y Fanny me lo dio a mí, así que tengo ese ropón de la abuela. Ahora me acordé que lo tengo guardado, ¡así que, bueno, un poco más de ropa en la biblioteca!

Ya que estamos haciendo este catálogo, tengo un anillo, fue un diente de oro de mi bisabuela materna, Hanna. En algún momento ese diente no sé, se lo sacó y se puso otro y lo derritieron e hicieron un anillo y tiene mis iniciales RB en letras hebreas. Llevo este anillo desde los cuatro años, no sé cómo me sirve, lo llevo en el mismo dedo. Seguro que, si me pongo a pensar, ahí hay otras cosas más. Mi mamá guardó por cierto una ropa que era mía de recién nacida, bastante gastada, pero muy bonita, bordada de lino o de un algodón muy suave. No sé cómo viajaron ciertas cosas con nosotros. O sea, a pesar de todas las dificultades y emigraciones, a veces muy de repente, como la de Cuba que fue una emigración bastante de repente: Pasó la invasión de Playa Girón en Cuba en el año 61 y eso fue del 17 al 19 de abril y nosotros nos fuimos de Cuba como dos semanas después, porque mi papá tuvo una experiencia mala y se quería ir. Había, creo, dos aviones que estaban llevando a judíos a Israel y no

sé cómo mis padres se pusieron en esa lista y nos fuimos corriendo. O sea, fue todo muy rápido, pero de alguna manera pudieron organizarse y llevar algunas cosas de valor sentimental que viajaron con nosotros. Mi mamá también conservó, por cierto, escribí hace poco un ensayo sobre esto<sup>3</sup>, el uniforme que yo usé brevemente en el colegio judío al que asistía en La Habana antes de irnos. Era un uniforme azul con una estrella judía bordada en el uniforme. Y es curioso, lo tuvo guardado mucho tiempo mi mamá y me lo enseñó hace poco y entonces ahora lo tengo en casa también. Me mandó al mismo colegio donde ella asistió, y la enseñanza era en español y yiddish; ése era el colegio al que yo hubiera asistido si no hubiera existido Fidel Castro.»



Uniforme del Colegio Hebreo Autónomo de La Habana, usado por Ruth brevemente antes de su salida de Cuba de niña.

*¿En su familia hay otras maneras de construir o mantener de generación en generación vivo el imaginario del lugar de origen?*

«Era la mayor de los nietos por parte de mis abuelos maternos, y como que creo que muchas cosas se me transmitieron a mí porque era la mayor, entonces estaba muy cerca de mis abuelos y además me interesaba. Yo hacía las preguntas y me gustaba mucho estar con ellos. Hubiera estado más con los abuelos paternos, pero no los llegué a conocer tan bien porque mi papá tampoco tenía una relación tan cercana con ellos. Estaban más lejos, en Brooklyn, y nosotros en Queens. Pero también recuerdo que la abuela sefaradí, ella me llamaba Rutica, que era la forma sefaradí de decir mi nombre; se añade el «ico», la «ica», se dice Jacobico, Albertico, entonces ella me decía Rutica. Ciertas cosas así también como que se me quedaron de cada abuelo. Y cada uno tenía un español también un poco diferente: el español de los

3. El ensayo al que se refiere es: Ruth Behar, «The Girl In The Blue School Uniform», *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*, Number 39, Fall 5782/2021, pp. 159-165.

abuelos maternos tenía un sonido yiddish, el español de los abuelos paternos tenía el sonido del ladino y mis padres, que hablan un español muy cubano de los años 50. Claro, el español cubano ha evolucionado y cambiado, el español callejero ha cambiado, pero ellos hablan en español muy cubano y mi español es toda una mezcla, porque viví varios años en España, varios años en México, he vuelto a Cuba y soy muy norteamericana también, entonces, bueno, mi español es una gran una gran mezcla.»

*Mencionó anteriormente las traducciones del yiddish y el ladino para transmitir el recuerdo, la memoria familiar. ¿Cómo ha sido esta ruta de regreso al lugar de origen a través del lenguaje?*

«Me encantaría aprender, pero no sé si me va a dar tiempo de aprender el yiddish con los años que me quedan, pero sí me atrae mucho, y el ladino a lo mejor más todavía, porque es más cercano al español, se me hace un poquito más fácil y siempre me fascinó que el español, es parte de mi tradición por dos direcciones: por la herencia sefardí y por la herencia cubana. O sea que, aunque no fuera cubana, ya con la herencia sefardí, el español sería parte de mi tradición, eso siempre me fascinó mucho. Y el ladino, claro, es más fácil porque se parece más al español, aunque también uno se puede confundir porque hay muchas cosas que uno piensa que deberían ser de cierta manera porque hablas español, pero realmente no son así porque el ladino es otro idioma. Ahora estoy fascinada con todo el interés que hay en recuperar el ladino y asisto a muchos eventos sefarditas tanto virtualmente como en persona. Siempre cuando estoy en un ambiente sefardí cubano o sefardí, generalmente me siento muy bien y muy a gusto. Tengo el sueño de tratar de escribir unos poemas en ladino, o sea, escribirlos en español, inglés y en ladino. Tengo este libro bilingüe, *Everything I kept/ Todo lo que guardé*, y tiene que ver con lo que se guarda lo que se pierde. Tengo un sueño por ahí en mi mente, de tratar de escribir una colección de poemas que fueran en español, inglés y ladino. Tengo un poema que se llama *Rezo*<sup>4</sup>, y Rachel Bortnick, que es muy activa en toda la cultura sefardí lo tradujo al ladino, y me gustó mucho cómo quedó. Eso es algo que me gustaría. El escritor sefardí Marcel Cohen, escribió un libro bello en francés y en ladino, y me pareció precioso. Es como un ensayo largo, me encantó ese formato y quisiera hacer algo así, con poemas. Tengo algunos poemas sefarditas, que tienen que ver con los abuelos, otro con mi padre, así que vamos a ver si con esos tres ya puedo inspirarme y escribir otros.»

4. En *Everything I kept. Todo lo que guardé*, el poema aparece tanto en inglés «Prayer», como en español «Rezo».

*En la construcción/recuperación del lugar de origen ¿se reflejaron los saltos geográficos en la cocina?*

«Sí, sí, mis abuelas modificaban las recetas constantemente. Y también mi mamá que le gusta hacer la comida cubana, siempre la ha modificado. Por ejemplo, para que los tamales no tuvieran carne de puerco, que no la comen en casa, los hacía con pollo. O buscar hacer el picadillo –que es con carne de res– pero que la carne fuera *kósher*. Ella siempre lo fue modificando de esa forma, porque mi papá, especialmente, no permite carne que no sea *kósher* en la casa. Ellos, como muchos judíos, también se adaptaban por ejemplo a comer cosas que no fueron *kósher*, y las comían en los restaurantes. O sea, si se comen en un restaurante un sándwich cubano –que por cierto tiene jamón–, «bueno está bien porque no lo estamos comiendo en casa, lo estamos comiendo en la calle». La calle es otro lugar, pero en la casa lo mantenemos con la limpieza del judaísmo; fuera de la casa, «bueno, vamos a probar y ver el sabor de esta carne». Entonces así me criaron a mí, como que había una ley para la casa y otra ley para la calle. En la calle uno podía ser un poquito más «suelto», dejar un poco las normas de las reglas judías, que son a veces tan estrictas y un poco difíciles de llevar en ciertos lugares; no es tan difícil en ciudades como Nueva York o Miami, hay muchos restaurantes *kósher* y tienes más posibilidades, pero generalmente no hay esa posibilidad y tienes que adaptarte. Me acuerdo que íbamos mucho a un restaurante chino-cubano y nosotros, más o menos, comíamos cualquier cosa, pero mis padres tenían amigos que eran más religiosos y lo que pedían siempre, –me acuerdo porque mi mamá lo hizo hace poco ahora cuando estuvimos en Nueva York–, era una tortilla de plátano frito que se come mucho, que es muy rica y muy especial, entonces ellos buscaban la forma de adaptarse, de aceptar lo cubano pero hasta cierto punto. Luego, las otras tradiciones se mantuvieron bastante bien. Creo que en La Habana, en la época antes de la revolución, se conseguían muchas cosas de la cocina judía porque había muchos norteamericanos que vivían en La Habana en esa época, incluso hubo un restaurant que se llamaba *Moshe Pipik*, que existió en La Habana y ahí tenían comida americana *kósher* y carnicerías, así que ellos lo conseguían. No sé si era igual con los comercios de productos turcos, pero me imagino que también se conseguían.»

*¿Cómo interactúan el espacio de su país de acogida y el espacio del origen ancestral, en la construcción de un sentido de pertenencia? ¿Cómo se relacionan la imagen de (la ruta a) la Tierra Santa y la imagen del retorno al país de origen ancestral?*

«¡Eso es tan interesante! La comunidad a la que yo pertenezco es una comunidad que vivió una doble diáspora, o sea una diáspora de Europa a Cuba y luego de Cuba a los Estados Unidos. Ellos tenían la idea de que se iban a quedar en Cuba siempre, lo que fue un desengaño realmente porque formaron parte de una comunidad que en los años cincuenta estaba creando una sinagoga enorme, un centro judío, realmente un centro para toda la comunidad judía en La Habana.



Ruth Behar a los 4 años y en 2001. Puerta del Patronato de la Casa de la Comunidad Hebrea de Cuba. Sinagoga Beth Shalom, La Habana, Cuba.

Empiezan a construirlo en 1953 y lo terminan en 1955, y la revolución llega en el 59. Incluso en esa época la comunidad judía está expandiendo el cementerio judío en las afueras de La Habana, pensando «bueno, vamos a estar aquí muchos años, va a hacer falta más espacio en el cementerio». O sea que estaban pensando hasta de esa forma, y creo que eso es lo que es tan triste y tan terrible de esta comunidad que sufrió esa doble diáspora. Dos rupturas, dos pérdidas de hogares. Perdieron Polonia, Rusia, Turquía, entre varios países. Países a los que nunca volvieron. Después de la guerra era imposible volver. Perdieron esos lugares y lo que nunca esperaron fue que luego perdieron Cuba, esa isla que era como el paraíso tropical que habían encontrado. Tenían una vida muy bonita, según me contaban ellos, que tuvieron que dejar y luego volver a empezar de nuevo. A empezar de nada, con nada. Imaginarse cómo era dejar las casas, los apartamentos, todo lo que tenían en Cuba... porque a los que emigraron, los que se fueron en esa época solo se les permitía una maleta. Tenían que llevar todo lo que querían en una maleta y les quitaban muchas cosas en el aeropuerto, joyería y cosas que llevaban para poder vender y tener dinero, todo eso se los quitaban en el aeropuerto. Lo que más se llevaban de Cuba eran las fotografías, las fotos, los álbumes de foto, eso era lo que las mujeres se llevaban. Llenaban las maletas con las fotos para guardar los recuerdos. En cuanto a la transmisión, esas fotos también para mí fueron muy importantes. Siempre en estas fotos, casi todas en blanco y negro, ahí veía yo esta vida en Cuba que tuvieron, que yo no me acordaba porque yo tenía cuatro años y medio cuando nos fuimos. Nos fuimos

primero a Israel por un año y después de Israel, a Nueva York. Entonces yo no me acordaba, pero veía las fotos y veía a mi mamá, mi papá, a los abuelos, los tíos abuelos, todos tan contentos en Cuba, con unas caras de tanta felicidad y todo eso en blanco y negro. Lo que tenía yo eran memorias en blanco y negro, no en color. Estas fotos eran otra ruptura, pero también era volver a crear los lugares perdidos en la memoria. Al igual que mi abuela recreaba Polonia en su memoria a través del libro memorial que tenía de Govorovo, yo recreaba las memorias de Cuba, aunque no tenía memorias propias, eran memorias heredadas, a través de estas fotografías. Cada una de nosotras tenía una forma de «texto» para recordarse, sea en fotos o en palabras.

Tuve el interés de viajar a Polonia y fui una vez a ver cómo eran Govorovo y Varsovia. No he llegado a ir a Rusia, hasta ahora no he ido. También fui una vez a Turquía a ver Silivri, a conocer el lugar donde vivieron los abuelos paternos. Sentía una conexión con esos lugares, aunque también ya era una conexión muy lejana. Pero con Cuba había mucha más conexión, se hablaba de Cuba, se hablaba en español, se contaban historias de Cuba y yo también empecé a estudiar y leer sobre Cuba y sentía una necesidad de ir y conocer el lugar que les dio refugio, porque en la época de los años 20 y 30, los Estados Unidos no los querían por el sistema de cuota que tenían. Por eso yo sentía un amor por Cuba y quería que ese lugar fuera parte de mi vida, mucho más que Polonia o Turquía o incluso Israel. Tengo una relación compleja con Israel por la cuestión palestina, pero sí he ido varias veces y ahí tenemos familia askenazí en un kibutz y tenemos familia sefaradí también en Tel Aviv y es muy bonito estar con ellos porque hablan en ladino. Es donde puedo realmente escuchar el ladino y ver cómo sería vivir una vida en ese idioma. Solamente con esos primos de mi papá he tenido la posibilidad de convivir con personas que, además del hebreo, hablan el ladino en su vida diaria. Desde Turquía se llevaron el ladino a Israel. Son muchas, muchas rutas de diferentes lugares. Y, bueno, las rutas me llevaron a Estados Unidos, a Nueva York y a Miami, porque la familia se dividió. Emigramos todos a Nueva York, pero después de unos cuantos años, diez años más o menos, una parte de la familia se fue a Miami, ya no querían estar en Nueva York, veían más posibilidades en Miami, mejor clima, y la mitad de la familia se mudó a Miami. La otra mitad se quedó en Nueva York. Y después yo, siendo profesora y académica, me voy a Michigan porque me ofrecen una beca postdoctoral. Voy allá con la idea de que no voy a estar más de tres años, pero después me ofrecen un trabajo y me quedo en Michigan por más de 30 años. Jamás pensé que me pasaría, que me arraigara tanto, pero bueno, ahí he estado y desde ahí he creado todas estas historias y he escrito mis libros.»

*Si volvemos sobre la reconstrucción del espacio de origen ancestral y la reconstrucción de la Tierra Santa, ¿la describiría como tensión o como complementariedad de ambas tierras-hogares de origen?*

«Lo tengo que pensar más. Yo creo que Israel siempre ha sido un lugar muy complicado para mí. La familia materna, especialmente la abuela materna, tenía una relación muy cercana con Israel. Los bisabuelos, los padres de mi abuela materna, emigraron a principios de los 50 de Cuba a Israel, cuando ya existía el estado de Israel. Ya no querían estar en Cuba. «Nos pertenece estar en Israel» decían, y se fueron. Después de la revolución cubana, en los años 60, la familia pensó reestablecerse en Israel. A mí siempre me pareció interesante que, a lo mejor hubiera sido cubana, viviendo en Cuba; a lo mejor hubiera sido israelita, viviendo en Israel, pero llegué a ser norteamericana. Cuando salimos de Cuba, fuimos a Israel y estuvimos un año en un kibutz, porque mi abuela Esther tenía un hermano que era muy sionista y ayudó a crear un kibutz latinoamericano. Se llama *Kibutz Gaash*, cerca de Tel Aviv, donde todos los que viven ahí son de origen latinoamericano y hablan español. Son cubanos, mexicanos, argentinos y fueron tres fundadores, tres hombres, uno de cada país, fue un fundador de este kibutz. Entonces teníamos este tío, teníamos esta familia, este tío tuvo cuatro hijas con su esposa, que todavía vive en el kibutz y tiene 90 y tantos años. He ido al kibutz varias veces de visita; fui de joven y después ya fui casada y llevé a mi hijo. Tengo esa relación y otra familia también, ya de parte de mi abuelo materno, y está la familia turca, que son super cariñosos e ingeniosos, muy espléndidos y con una vitalidad enorme. Siento esos vínculos también con personas que yo conocí en Cuba y que entrevisté para mi documental y para mi libro, *Una isla llamada hogar*. Ahora ellos viven en Israel y he ido a visitarlos y a entrevistarlos y ver cómo ellos están viviendo allá. Así que tengo todos estos vínculos, pero cuando fui a Israel muy joven, con 16 años, que fue la primera vez que fui sola, me dio la impresión de que no me hubiera gustado vivir allá. Cómo que me alegré de que no me crié en Israel, vi la vida allá muy difícil, la militarización con la que viven ellos para proteger las fronteras de Israel, me pareció una vida tan difícil y tan compleja y me sentí muy ambivalente sinceramente. Pero a la misma vez, entiendo que tengo unos vínculos muy fuertes y que de la misma manera en que digo que Cuba salvó a mi familia, Israel también nos salvó a nosotros cuando nos fuimos de Cuba. Mi familia y mis padres se sintieron desesperados y no tenían la forma de emigrar a Estados Unidos porque no tenían pasaportes; ellos nunca habían salido de Cuba y la embajada norteamericana había cerrado y ya no había forma de viajar directamente a Estados Unidos. Entonces Israel nos recogió, y debo darle ese mismo agradecimiento a Israel. Me he sentido cómoda allá, con la familia de los dos lados, pero un poco más con la familia sefaradí, como que siento más cariño de parte de ellos. No sé si es otra característica, otra personalidad, no sé, los sefaraditas a lo mejor se parecen más a los cubanos, como que tienen más

vitalidad, me sentí muy cómoda con ellos. Pero siento que no es un lugar donde yo me sentiría totalmente cómoda. También es muy difícil ver la división de clases sociales entre judíos. O sea, ver a los judíos que tienen dificultades económicas, que son más pobres y los judíos que están con más posibilidades, más recursos. Toda la división que existe entre los judíos askenazí, los sefaradí, los mizraji, la sentí mucho y es una de las razones por la cual no nos quedamos a vivir allá, porque mi papá no se sentía totalmente cómodo en Israel. En una cultura tan fuerte askenazí, ellos son los que tienen más poder en la economía y creo que no tenía la forma de expresarlo cuando fui con los 16 años, pero sentí una sensación de que yo no estaría contenta ahí. Aunque también tengo allá colegas super amables y que admiro mucho. Fui a un encuentro de antropólogos en Jerusalén que fue muy bonito. He tenido experiencias muy positivas allá, hay gente que ha sido muy hospitalaria conmigo. Tengo amigas que decidieron emigrar a Israel que tomaron esa decisión de dejar la Academia Norteamericana e ir a Israel. Entonces, de cierta manera, sí me podría imaginar allá, pero creo que todo el problema del conflicto con los palestinos y ver a tanta gente joven con armas me pareció chocante. Pero es el hogar de los judíos, es el hogar que tenemos, y creo que hay que buscar otra forma de compartir ese hogar con los palestinos y muchas otras personas de diferentes nacionalidades y culturas que viven en Israel. En otra época fue importante que fuera un país judío, que lo construyéramos de esa forma, pero ahora ya sabemos que también desplazaron a los palestinos para crear este país. Creo que muchos de los judíos –la mayoría–, no entendía realmente lo que estaba pasando. Se les vendió un mito de que ellos iban a un desierto donde no había gente. Habían sufrido por el Holocausto y tantas cosas terribles y les hacía falta un hogar. Toda esa historia es tan compleja y hay que recordarla siempre, pero, a la misma vez, estamos ahora en otros tiempos. Tengo que decir que me duele mucho cuando veo un antisemitismo muy «de hábito». El término que se usa ahora, *settler colonialism*, para hablar de Israel, cuando oigo ese término salir de la boca de personas que yo admiro, me duele mucho, porque no creo que ésa es la mejor manera de definir por qué existe el Estado de Israel. Creo que es mucho más complejo, no creo que sea toda la historia. Hay unas raíces muy antiguas. Creo que es muy complicado ser judío en estos tiempos; todo lo que se legitimó con la historia del Holocausto se está viendo ahora como algo de un pasado muy lejano. Ya quedan muy pocos sobrevivientes y hay tanta gente, lamentablemente, que niega esa historia. Estamos en un momento muy difícil, donde se podría perder esa memoria.»

¿Cómo se concibe y dónde podemos situar, en su mapa imaginario, “su hogar”?

«Es un mapa medio raro el mío, además, como digo en mi libro *The Vulnerable Observer*, yo soy muy mala con los mapas porque siempre me pierdo. No soy muy amiga de los mapas porque soy muy mala leyéndolos, pero creo que lo que escribí al



Casa de Ruth en Michigan.

final de la introducción es algo así: «If you don't mind going places without a map, follow me», «si no te importa ir a lugares sin un mapa, entonces sígueme», así soy yo, soy una persona que me pierdo en cualquier lugar, igual me pierdo a tres cuadras de mi casa como me pierdo en un lugar que no conozco. El mapa mío tendría muchos lugares, tendría por supuesto a Michigan, aunque siempre he pensado que el cuerpo está ahí, pero la mente está en otras partes, el corazón está en otras partes, pero también es un lugar que me ha recibido, me ha permitido hacer mi trabajo, Ann Arbor, es esa ciudad donde he vivido rodeada de muchos árboles.

Pero también incluiría Nueva York y Miami por la familia, son lugares a los que voy mucho, tengo muchas amistades en Miami también, y por supuesto, La Habana. La Habana siempre será un eje muy importante para mí, tengo cierto orgullo de haber nacido ahí en una ciudad tan bella como es La Habana, una ciudad tan especial, este centro metropolitano rodeado del mar. Cada vez que estoy en La Habana siento una sensación muy mágica al estar allá, aunque la política de Cuba me asusta mucho, estoy allá como en cierta sensación de magia, pero también con miedo de que a lo mejor voy a decir algo incorrecto y me llevarán presa, o sea que estoy con miedo y estoy con magia, pero cada vez que he estado ahí, han sido momentos muy especiales. Esos son los lugares principales, pero también tengo que añadir que, como antropóloga, he vivido en lugares que han sido muy especiales donde he conocido gente muy maja –como dirían en España–, gente muy encantadora, amable, generosa. El pueblo donde hice mi primer trabajo de campo, Santa María

del Monte del Condado, un pueblito de 120 personas donde viví con 21 años, fue un lugar –y sigue siendo en mi imaginación– un lugar muy especial donde todavía tengo contactos de gente que vive ahí o vive cerca, en León o en Madrid. Y cuando vuelvo a España, siempre vuelvo al pueblo de Santa María, tengo un vínculo con ese pueblo que, aunque no es un pueblo donde yo nací y no tengo un hogar allá, tengo mucha gente que quiero y con la que quiero mantener el contacto. Igual que en México, en Mexquitic, también existe esta relación con varias familias allá, pero creo que con el pueblo de España es a lo mejor un poco más fuerte porque era tan joven y era tan inocente cuando viví en ese lugar y todas esas personas se preocuparon por mí, me cuidaron y me ayudaron en mi investigación, fue algo increíble. Buenos Aires me pareció una ciudad increíble, me encantó, y saber que tengo familia allá también es otro vínculo. También en Israel, otro lugar que podría ser un hogar, es Jerusalén y también me encantó muchísimo estar ahí. Así que es un mapa con muchos lugares, es difícil decir uno solo, pero a lo mejor si tuviera que decirlo a lo mejor al fin sería Nueva York, porque es el lugar donde llegué con cinco años, me crié en esa gran ciudad, es una ciudad donde se unen todas las culturas, todos los idiomas, un lugar realmente cosmopolita, igual que Miami porque ahí también se encuentran todas las culturas latinoamericanas, brasileñas, cubanos, peruanos, argentinos. Eso me gusta y me puedo sentir muy cómoda en Miami por esa razón y en Nueva York porque es todavía más internacional, ahí sí que te encuentras a todo el mundo, o sea son ciudades globales y creo que eso me atrae mucho. Viví también una temporada en Madrid y Madrid también me da esa sensación. Creo que éstos son los lugares que me atraen mucho.»

*Al escuchar sobre los lugares que nunca se terminan de abandonar y aquellos a los que nunca se termina de llegar, ¿podemos hablar más de mapas trazados por las rutas y los caminos que nos llevan a ellos que por las fronteras que los atraviesan?*

«Yo estaba pensando en los lugares a los que vuelvo constantemente, como que soy una viajera redundante, o sea, vuelvo a los mismos lugares. Cuando voy a España, podría explorar otro lugar, pero no, voy a Santa María del Monte. Voy a Cuba y vuelvo otra vez a los mismos lugares en La Habana. Siempre vuelvo al edificio donde viví de niña, vuelvo a la calle donde vivieron mis padres. Repito mucho, no soy una viajera que está explorando nuevos lugares. Podría irme, no sé, a China, Tailandia o Alaska, pero no. Yo sé que vuelvo a los mismos lugares, vuelvo a pisar las mismas pisadas. Tengo esa necesidad de la repetición. Son lugares a los que he ido muchas veces. Son lugares de ida, pero son también lugares de regreso. Regreso constantemente. No me aburro de ir a los lugares que ya conozco, los veo de otra forma cada vez que viajo, porque yo ya no soy la misma. Los lugares son los mismos, pero cuando uno vuelve, ya ha cambiado, ha evolucionado de alguna forma. Estás mayor, ya no eres joven y estás volviendo a estos lugares que conociste muy joven.

Es algo muy especial, como que uno va envejeciendo junto con los lugares que están en estos mapas que uno ha creado».

*En ese sentido, ¿podrían ser reinterpretaciones constantes del lugar y de uno mismo?*

«Son como espejos de ti misma, de tu personalidad, de quien fuiste en algún momento. Los lugares mantienen memoria, los lugares son receptáculos de memoria. Por eso uno quiere volver a estos lugares. Como cuando voy a Nueva York y digo: «¡Ay!, me acuerdo de esto. A tal edad iba a este museo. Cuando tenía 16 años tomaba un tren, un metro y me iba». También vas conociendo lugares que te parecía que ya los conocías y no, no los conocías perfectamente, como Nueva York mismo. Hay zonas que no las conocí bien de joven porque no iba, y ahora voy a lugares que no conocía. O sea, vuelves a conocer el lugar que te parecía que conocías. Eso me pasa con todos los lugares a los que he ido y he vuelto. Es como una manera de guardar las memorias. Los lugares y las memorias –por lo menos para mí– están muy unidos. Para mí tiene mucho que ver con la antropología, porque la antropología es una disciplina que está obsesionada con los lugares. Vamos a lugares a conocer culturas. Y el lugar es lo que guarda la cultura, creo que por eso tengo mucha obsesión con los lugares como receptáculos de memoria. Es como un ciclo, y por eso la maleta es un símbolo muy importante para mí. Es algo tan material, como la maleta guarda las cosas, lo que llevas contigo siempre. Cuando viajo tengo que pensar «bueno, qué es lo más necesario que voy a necesitar para mantener mi vida, no puedo llevar todo lo que tengo en la casa, ¿qué voy a llevar? ¿para este viaje que es lo que más necesito, qué es lo que puedo dejar atrás?». De cierta manera, cada viaje me hace pensar en la migración, en los exilios. Como que cada viaje tiene el peso de toda esta memoria del exilio, de una salida tras otra.»

### **Reflexión final**

En las líneas introductorias se mencionó que en los textos de Behar se desprende la necesidad de recuperar y transmitir un legado familiar que recuerda constantemente de dónde se viene para tener claro hacia dónde se va. En este proceso de construcción identitaria, resulta imprescindible tanto la presencia de objetos, como el rol de las mujeres en la conservación de este legado, que se manifiesta ya sea de forma espontánea, tal y como demuestran los ropones guardados por Caro, testigos silenciosos de una época y de experiencias, cuya transmisión asegura un vínculo tangible con el pasado. O bien, expresamente, como lo muestra una de las publicaciones recientes de Behar y que es el primero de sus textos destinado a un público infantil-juvenil: *El nuevo hogar de Tía Fortuna/Tía Fortuna's New Home*, publicada simultáneamente en español y en inglés en enero 2022. En él se narran los momentos que comparten Estrella y su tía Fortuna, previos a la mudanza de esta última, quien deja su antiguo

edificio de apartamentos en Miami para integrarse a una comunidad de vida asistida. Mientras esperan la mudanza, Fortuna mostrará a Estrella sus pertenencias más preciadas provenientes tanto de su cultura cubana como judía. Y al tiempo en que le explica el significado de cada una de ellas, Fortuna prolonga la transmisión de un legado que recuerda y prolonga la pertenencia. Semejante al personaje de la tía Fortuna, la familia de Behar un día tuvo que irse «con solo una maleta de fotografías antiguas» «y la llave de una casa a la que no volvería jamás». Aunque como indica Behar, no se trata de «una pedagogía consciente» porque «en el libro ni se dice que es judía, se ven los elementos», la tía Fortuna mostrará a Estrella «que mientras tengas a tu familia, el hogar se lleva en el corazón».

Al momento de escribir *El nuevo hogar de la tía Fortuna*, Behar descubre que va a ser abuela, y la dedicatoria a su nieta nos recuerda que, en la transmisión intergeneracional, resulta indispensable recordar a través del cariño y la esperanza: «a los sefardíes en todas partes, *mazalozo ke* sea nuestro avenir. – R. B.»

**Citación bibliográfica:** CASTILLEJA, Diana y BAK, Laura. «Andrea Jeftanovic: De los agujeros negros a la palabra». *América sin Nombre*, 30 (2024): pp. 280-299, <https://americasinnombre.ua.es/article/view/25806>

## Andrea Jeftanovic: De los agujeros negros a la palabra

DIANA CASTILLEJA

*Vrije Universiteit Brussel y*

*UCLouvain Saint-Louis - Bruxelles, Bélgica*

 <https://orcid.org/0000-0002-9679-2617>

LAURA BAK

*Universidad de Utrecht, Países Bajos*

 <https://orcid.org/0000-0002-0087-4467>

### Introducción

No se escribe con una sola voz, tampoco con una sola verdad. Hija y nieta de migrantes, la escritora chilena Andrea Jeftanovic ha hablado con nosotras sobre la experiencia de escribir como descendiente de exiliados. Ordenar lo que no se dice, reconstruir los olvidos, recopilar historias en otras lenguas, rescatar los momentos alegres, son texturas diferentes muy difíciles de unir con una sola hebra. El producto de su escritura es una suerte de cartografía cambiante que manifiesta la experiencia de quienes crecen en un territorio extranjero para sus padres. Una escritura de múltiples dimensiones que, lejos de tener pretensiones de reconstruir la vida de sus antepasados, surge como respuesta a esas pérdidas catastróficas. La réplica no puede ser otra que la reinención, la imaginación y la ficción.

Andrea Jeftanovic nació en Santiago de Chile en 1970. Su padre nació en la Ex Yugoslavia, país que perdió dos veces. La primera, en su infancia un abandono forzado para escapar de los nazis que perseguían a los serbios antifascistas. La segunda, tras la disolución de Yugoslavia. Su abuelo materno, por otra parte, dejó su Sofía, su ciudad natal para escapar de la persecución nazi a los judíos. Ambos llegaron a



Chile donde se asentaron y donde luego vivieron un horror semejante al de aquel que habían creído escapar. Socióloga y doctora en Literatura hispanoamericana de la Universidad de Berkeley EE. UU., narradora, ensayista, docente, es autora de *Escenario de guerra* (2000), *Geografía de la lengua* (2007), *No aceptes caramelos de extraños* (2011) y *Destinos errantes* (2016), *Conversaciones con Isidora Aguirre* (2009), *Hablan los hijos* (2011) y *Escribir desde el trapecio* (2017)<sup>1</sup>.

Jeftanovic escribe uniendo múltiples dimensiones, temporalidades y espacios. De todos tiene fragmentos, raíces o mapas que vislumbran un camino, pero ninguno es total ni definitivo. Ahí es donde, como ella lo comenta, las licencias de la ficción y de la imaginación, así como el papel hermenéutico, muy heredado de su ascendencia judía y su formación como lectora, son herramientas y actos definitivos. Es una manera de escribir creando otra dimensión, otro género literario, reinventando, volviendo a decir lo que ya se dijo, conectándolo y construyendo puentes sobre los abismos que son demasiado grandes para atravesar. Con esa certeza tan definitiva de que no hay ni se busca reproducir ninguna narrativa que pueda tomarse como verdadera o última.

En la escritura de Jeftanovic nos encontramos con dos hilos que constituyen la cartografía que ella construye mediante la palabra. El primero de estos hilos es el judaísmo tanto en el aspecto cultural, religioso y lingüístico, como en la interpretación y la cercanía que tienen con la palabra. Una manera de leer, de exégesis, no solo de textos sino de la realidad misma y de los vínculos que se forman en ella. Dentro de esta tradición la palabra no es solo el medio de comunicación, es la historia y la tierra de su pueblo. El exilio y la dispersión se superan mediante la repetición y la hermenéutica de sus textos.

El segundo hilo refiere a una concepción y experiencia particular en relación con el espacio, como lo es el desmembramiento de una nación en otras naciones. Esta experiencia –que no es extraña en Europa–, supone una relación compleja con el espacio, pero más aún con sus representaciones como la cartografía. No poder localizar una nación en el mapa, vivir los conflictos que condujeron a la Guerra de los noventa hace que la mirada sobre el espacio cuestione cómo se habla de él y cómo se habla de la relación de los seres humanos con su tierra. Jeftanovic prescinde de las verdades absolutas y de los orígenes pues sabe bien que detrás de cada historia hay muchas más.

---

1. Sugerimos consultar la página de la escritora Andrea Jeftanovic: [www.andreajeftanovic.com](http://www.andreajeftanovic.com).

### Entrevista: la transmisión intergeneracional de un sentido de pertenencia

*¿Cuáles y qué tipo de historias sobre (la ruta hacia) el lugar de origen le son transmitidas oralmente? ¿Quién o quiénes le contaron las historias y a qué generación pertenecen los «contadores» de historias? ¿Qué papel jugó el silencio en estas historias?*

«Las historias contadas fueron narradas de un modo muy fragmentario. Ahí me ha hecho sentido lo propuesto acerca de posmemorias, según la teórica estadounidense Marianne Hirsch<sup>2</sup>. En el sentido, que la segunda generación tiene la misión de atar cabos sueltos. Porque por una parte heredé algo más claro como las historias orales, los ritos, pero luego quedó mucha información susurrada en entrelíneas. Porque en ese proceso de transmisión faltan referentes en la cadena del recuerdo, hechos que se bloquearon porque se querían omitir o que no se tradujeron bien, y de alguna forma las nuevas generaciones buscan o inventan ese eslabón perdido. Entonces, quizás se escribe, al menos en mi caso, y creo que en más autores, como respuesta a esa pérdida catastrófica para completar ese vacío, para no dejar que la explosión arrase y nos quedemos sin conceptos, sin palabras, sin memoria intergeneracional. Entonces, la respuesta a la pérdida catastrófica es la imaginación para sostener un relato vital.

Pero, había una serie de «agujeros negros», como yo los llamo, lo puse así en un ensayo<sup>3</sup>, y apunta a que, generalmente los inmigrantes o la segunda generación que vive algo traumático (una dictadura, una revolución o una guerra), tiene que investigar, explorar en ese agujero negro, –como el agujero negro astronómico lleno de materia por comprender en sus efectos–. Y creo que ahí es cuando se apela a la imaginación histórica, a la imaginación ficcional. Entonces, claro, fue una transmisión fragmentaria porque hay vivencias dolorosas que se guardan o que dan vergüenza. Cuando hay cosas complicadas, por ejemplo, humillaciones que nadie quiere contar. O sentimientos encontrados, ambivalencias, traiciones. Siempre queremos tener una versión más heroica de nosotros mismos, de nuestra familia. Por supuesto que hay matices grises. De modo que todavía siento que es una historia incompleta, además que hay algo que me complejiza, yo vivo muy lejos, yo vivo en Latinoamérica, pero intento ir seguido para hacer un trabajo de archivos, de lugares, de conversaciones y seguir pensando, cotejando.»

2. Se refiere a Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (2012).

3. El artículo al que refiere es: Jeftanovic, Andrea. «The Landscape of Catastrophic Loss.» *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues* 39 (2021): 92-108. [muse.jhu.edu/article/846079](https://muse.jhu.edu/article/846079)

*¿Cómo fue su vida familiar en referencia al cruce de raíces inmigrantes y las memorias que heredaste?*

«Tuve formación multicultural en una casa interreligiosa, como muchas veces lo he dicho, participé de ritos de tres religiones distintas. Siempre combinando las tradiciones judías y serbioortodoxas, cercanas en fechas. Como la tradición del tronco, el *Čagaćio*, que golpeas y pone los regalos. Sí, las tradiciones, sobre todo con las comidas. Son recuerdos felices, las partes infelices las entendí después. Los recuerdos felices de los veraneos, los buenos recuerdos, creo que sí me los transmitieron.»

*Sin embargo, a pesar de esos «agujeros negros», recupera esas historias.*

«Me permito también las licencias de la ficción, de la narrativa (risas). El arte es una forma de desafiar tus circunstancias, permite estar abierto a nuevas configuraciones del mundo. Me gusta pensar que la escritura tiene que ver con lo que está detrás de la escena, con el ejercicio de la hipótesis, con eso de «que hubiese pasado si». Porque cuando intentamos razonar, evocar, articular un orden secuencial se desliza el azar, el error que nos entrega hallazgos y revelaciones. La literatura puede ser descrita como la inscripción de lo singular: existencia, acontecimiento, circunstancia.

Y cuando se proviene de experiencias complejas es necesario bucear en las palabras hasta conformar un diccionario emocional. Pero quizás se requiere tiempo/distancia histórica para que de algún modo las personas encuentren sus propias palabras, una sintaxis personal para narrar la catástrofe. Y esa distancia la tienen los integrantes de la segunda generación de quienes han vivido la catástrofe de forma directa. Entonces, tal vez, se escribe para no dejar que la explosión arrase con todo. Una escritura que no es solo para lamentarse de la tragedia sino para retomar el impulso vital, o para comenzar una segunda vida.

O bien, hay otra imagen sugestiva, pensar la memoria post catástrofes como un ejercicio que trabaja alrededor de «agujeros negros» y ocurre que, si nos paramos frente a uno de ellos, está el abismo y para resistir aquel vértigo se inventa, se ficcionaliza. Me gusta la idea de la ficción como un intento de dar sentido al vacío que dejan las catástrofes. Entonces, alrededor de la catástrofe histórica estaría el colapso, y sus efectos se podrían visualizar en los cuerpos celestes que son los supervivientes y sus genealogías. De este modo se hace memoria desde los efectos visibles en el presente que nos empujan a interrogar las circunstancias e identificar las discontinuidades. Porque se inventa un cuento/relato que sirva de memoria, porque si hay un vacío, se conjetura una hipótesis frente a la necesidad personal de desplegar historias alternativas a las oficiales... Todo estalla en un lugar que no vemos, solo distinguimos cuerpos celestes que sueñan palabras como un deseo de origen y de voluntad.»

*¿En su casa estas historias orales estaban presentes? ¿Se contaban o se mantenían en silencio?*

Luego del silencio preliminar alrededor de las catástrofes, se ha visto en la historia de la literatura que ha explotado la imaginación de numerosos escritores de primera y segunda generación, de la que me siento parte, que indagan en esa acumulación de ruinas sobre ruinas. Por otra parte, en la ficción podemos nombrar/imaginar lo que ocurrió; o bien, podemos ir más allá de nuestros límites y de nuestra biografía. Un proceso que se hace de recuerdos difuminados y omisiones. Un ejercicio por reconocer o capturar una porción de ese material que se fuga. Escribir es, quizás, intentar colmar ese agujero con material personal que permitirá recorrer historias, y, claro, siempre con una buena cuota de fracaso.

Mi «agujero negro» se compone de un padre, nacido en la ex Yugoslavia, que de niño tuvo que dejar su tierra natal, luego que soldados nazis tomaran a su propio padre en la persecución a los serbios antifascistas. Luego, hay un escape contra el tiempo a Latinoamérica. Y, por otra parte, de un abuelo materno que partió de Sofía, Bulgaria, para escapar del hambre y la hostilidad hacia los judíos en los años 30 en busca de «hacerse la América». Fue un itinerario en barco, duro, largo, accidentado; sé que en el camino perdieron a un hermano en tierras peruanas. Otros, se quedaron en Montevideo, y, tres de ellos, llegaron a Santiago de Chile. La vida de estas familias inmigrantes, por desplazamiento forzado, fue la de llegar de allegados a casas de otros parientes o de amigos de la misma comunidad en barrios populares de un Santiago antiguo. Luego, la de salir a trabajar a la calle, la precariedad y la del estudio de los hijos en escuelas públicas para que se insertaran en esta nueva patria.

Y, luego, las memorias traumáticas de mis antecesores se cruzaron con el hecho de habitar la dictadura militar en Chile, entre los años 1973 y 1989. Fui una persona que vivió, como niña y adolescente, bajo la dictadura de Pinochet, donde se superpusieron a los recuerdos de sus guerras de mis antecesores, las imágenes de armas, torturas, centros de detención, soldados en las calles, amedrentamientos, helicópteros sobrevolando la ciudad. Y quizás, pienso, he dicho, que escribo para decir todo eso que fue callado en esos años.

De este modo, mi inscripción identitaria fue a una genealogía dañada. Colisionaron en mi herencia historias de persecuciones, ciudades en estado de sitio, miedo, hambre, soldados y tanques por las calles, salidas intempestivas, viajes penosos a destinos desconocidos. Despojados de modo forzado de sus raíces... Pero al mismo tiempo, cuando escribo, no estoy escribiendo la historia de mis padres, o sobre las víctimas adultas de la dictadura, no puedo. Tal vez estoy escribiendo la respuesta a una pérdida catastrófica y la respuesta fue la reinención.

Pero había algo más, había un lenguaje dañado. Tanto las historias difíciles de mi abuelo como la de mi padre circulaban en otro idioma. Cada vez que hablaban de su pasado con sus familiares adultos era en serbocroata o en ladino, respectivamente.

Cuando esos sonidos extranjeros se sumaban a la banda sonora de casa, sabía que estaban hablando de eso que no era recomendable que los niños escucharan. Hablaban con otro tono de voz en su lengua materna, más rudo o soltando carcajadas disruptivas para el ambiente. Bebían *šljivovica*<sup>4</sup> celebrando la muerte de Tito, mientras decían «*drobo, drobo o rat, mir*». Siempre me preguntaba qué dirían en esos sonidos, qué secretos guardaban, qué penurias escondían. Tardé años en aprender ese idioma y luego nombrar, en castellano, los hilos de su laberinto.»

*¿Cuáles son las historias transmitidas por escrito? ¿Cuáles son los textos que constituyen la «biblioteca familiar» a través de la cual se construye el imaginario del lugar de origen? ¿Cómo contribuyen a la transmisión de una imagen de dicho lugar?*

«En lugar de hablar sobre vínculos sanguíneos, en mi caso híbridos y contaminados, pienso que mi relación con el judaísmo ha sido de vínculos textuales. Mi acercamiento inicial al judaísmo fue por la literatura, por las lecturas de autores judíos o de la tradición talmúdica, en los que una y otra vez se enhebran reflexiones a partir de la destrucción y la catástrofe. Los judíos muestran una serie de textos en los que se constata la pérdida, el desplazamiento forzado en medio del deseo de permanencia.

Es la insistencia de retomar una genealogía interrumpida cuyo hilo conductor ha sido la recreación de la memoria judaica en torno a las diásporas y, en la era contemporánea, al Holocausto. Sin embargo, es un relato colectivo que no podría representarse como una línea continua sino como una serie de discontinuidades cuyo espacio más amplio sería el acto de recordar y escribir. En un ejercicio en el que, como apunta Cánovas, «el árbol genealógico y el álbum de familia son fundamentales; y el mirar hacia atrás, una constante. Chile se ve allí como una casa donde aparecen confundidos el refugio y el desarraigo». La herencia es una deuda, deuda que se contrae con sus antecesores. La herencia es un proceso de lectura e interpretación de un mandato. Se desajusta y desarticula. La herencia estará adherida, se reactualiza en el presente, en la nación, en la familia, en las relaciones, en la comunidad. El legado tiene fisuras, agita lo inmóvil, indica las fallas, los hundimientos, desviaciones. Hay que reírse de la solemnidad del origen. Saltos de la historia: Imponer otra dirección al texto, reescribir desde la infidelidad/traición como posibilidad de dejar lo solemne y ver los claroscuros.

Al mismo tiempo, la memoria, con sus recuerdos y omisiones, es un proceso colectivo. Todo creador está poniendo sobre la mesa una versión de la historia, entre otras, que se escuchan y arman en una construcción coral de registros y perspectivas trazando un arco. El resultado es un proceso plural de ensamblaje de recuerdos y archivos personales que dialogan. Eso da origen a un gran texto judío que es un

---

4. *Šljivovica* es un aguardiente (*rakija*) frutal, generalmente de ciruela, conocido por su intensidad. Es especialmente popular en Croacia y en los países vecinos

caleidoscopio con múltiples puntos de vista. Un texto con superficie poliédrica que ayuda a dimensionar, comprender los orígenes y efectos de la catástrofe. Porque a veces las catástrofes íntimas se cruzan con las catástrofes colectivas, y pienso en esa fecha del calendario judío, *Tisha Ve Av*<sup>5</sup>, como una fecha que conmemora una serie de catástrofes históricas para el pueblo judío. El término catástrofe se refiere a un suceso fatídico que altera el orden regular de las cosas. Puede ser una catástrofe natural, como un terremoto, o una causada por el ser humano, como lo han sido las guerras y los atentados.

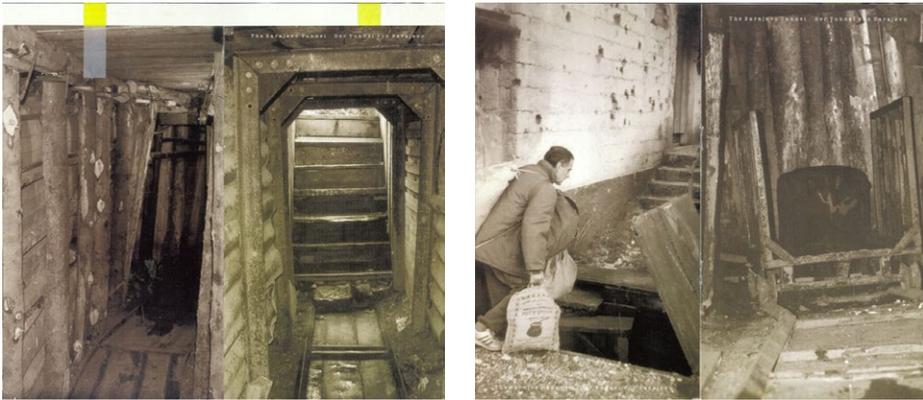
El vínculo textual quedó cristalizado, para mí, en la ceremonia de *Bar Mitzvah*<sup>6</sup> de mi hijo Milan, cuando el joven adolescente debió entregar una interpretación del fragmento, de la Torá, ese comentario llamado *drashá*, que era asignado la fecha de su ceremonia. En ese proceso, aprendimos, como familia, que debemos leer un texto original e interpretarlo, y que la interpretación es infinita; que hay tantas interpretaciones como los lectores que se acerquen a ese texto.

Hace poco entrevistaban al filósofo George Steiner y le preguntaban qué es un judío a lo que él respondió: «Un judío es un hombre que, cuando lee un libro, lo hace con un lápiz en mano porque está seguro de que puede escribir otro mejor». Ese deseo por supuesto está en todos los seres humanos, más allá de su etnia o creencia, de intervenir su historia, su narrativa familiar y colectiva.

Para mí han sido muy importantes los archivos familiares. La verdad que casi, lo único que heredé de mi familia, fueron cartas y archivos, documentos oficiales. Los inmigrantes pierden rastro y pierden pertenencia, pierden viviendas, no hay bienes raíces. Uno, porque se vienen por la pobreza, y otro, porque les tocó la persecución nazi. Después fue Tito que, a través del comunismo, expropió todo. Entonces lo único que heredamos fueron documentos y tradiciones. Tengo documentos legales, que, de hecho, a veces he intentado tramitar o he usado, más bien, para algo literario. Lo otro interesante es que son archivos en otra lengua, entonces, he necesitado de traductores. Y, además, hay algo que ocurrió en la región y es que supuestamente, nosotros éramos yugoslavos, y claro pasa la guerra de los 90 y quedamos escindidos. Y claro, Yugoslavia ya no existía.

5. Dentro de la tradición judía, *Tisha Ve Av* o *Tishá B'Av*, se conoce como el día más triste en el calendario hebreo. Su nombre hace referencia al noveno día (*Tisha*) del mes hebreo de *Av*. Es el principal día de ayuno y abstinencia del judaísmo rabínico. En esta fecha se conmemoran algunas tragedias para el pueblo judío: la emisión de un decreto prohibiéndoles la entrada a la Tierra de Israel, la destrucción del Primer y Segundo Templo, el día en que Moisés destruyó las *Tablas de la Ley*, la revuelta de Bar Kojba que culminó con la destrucción de la ciudad de Betar, la última ciudad judía que quedaba en pie en el Imperio romano.

6. El *Bar Mitzvá* para los hombres o *Bat Mitzvá* para las mujeres es una celebración que se lleva a cabo cuando los niños cumplen trece años y las niñas doce. Dentro de la tradición judía, éste es el momento en el cual dejan de ser niños y se convierten en jóvenes con todos los derechos y obligaciones de los adultos. Dejan de ser judíos solo porque sus padres lo son, y pasan a ser judíos por propia convicción.



El Túnel de Sarajevo.

Mi novela, *Escenario de guerra*, trabaja un poco ese acto de ir al origen y de las casas derrumbadas en los bombardeos. Luego descubrí el túnel de la guerra; fungía como corredor humanitario que podía haber en una situación tan desastrosa como la Guerra de los Balcanes.

Ahora, lo que estoy viviendo, que es más reciente, son dos cosas. Uno, que la novela *Escenario de guerra* ahora está traducida al inglés y me empezó a contactar gente de la zona, porque mucha gente no lee castellano. Mucha gente de los Balcanes se fue a vivir a Estados Unidos, entonces, por ahí muchas personas me han entregado archivos digitales, compartiendo anécdotas que es muy lindo. Me han enviado mensajes diciendo «oh, yo tenía la foto», «eres la descendiente de tal familia... Tengo una foto de tu tío». Me han ido llegando archivos, físicos y digitales de familiares. Después, me pasó algo muy curioso. Este diálogo ha generado que, probablemente, postpandemia voy a viajar de nuevo a los Balcanes, pero a encontrarme con personas que tienen claves. Como les decía, hay bastante inmigración. Mi forma de reconstruir ha sido heredando papeles azarosos. De hecho, me he enterado de cosas que nadie me contó. En esta búsqueda, en estas traducciones.

Por otra parte, un grupo de investigadores me contactó para formar un grupo de los Balcanes y Latinoamérica: vínculos sociales y culturales, en el marco de Clacso, que han motivado encuentros, investigaciones, etc.

*Dado que son papeles que no estaban en su casa de antes, en su casa familiar, en esta historia también se incluye su búsqueda y el traerlos a su casa actual.*

«Entender los cabos sueltos. Por ejemplo, por un título universitario sé que alguien estudió en Austria y sigo la pista. Estoy haciendo el seguimiento de esa genealogía interrumpida por la violencia. Aquí en mi casa tengo que empezar a digitalizar todo

porque es una caja con todos los archivos. Unos están en inglés, otros en castellano, la mayoría en serbocroata.

Por eso creo que la escritura ha sido mi hogar, mi espacio de pertenencia. Porque entre más comprendes la naturaleza de la escritura, comprendes que como individuos no debemos aceptar pasivamente la arbitrariedad del lugar y las circunstancias en las que nacemos y heredamos. Que quizá lo que nos distingue, de otros seres vivos, es la posibilidad de nombrar nuestra herencia y reformular nuestro destino.»

¿Recuerda los libros que había antes en su casa? ¿Libros suyos que forman parte de su exploración, de sus raíces?

«Claro, primero estaba Elias Canetti, el filósofo y escritor búlgaro. La lengua absuelta me marcó. Autores del Holocausto como Leon Uris y Primo Levi. Luego en la zona de los Balcanes, Danilo Kis y el libro de Ivo Andrić, *Un puente sobre el Drina*, es un clásico. Luego, se sumaron Cynthia Ozick, Clarice Lispector, Myriam Moscona, Margo Glantz, David Grossman, Amos Oz, etc., tantos y tantas.

Y también fueron importantes libros de folclor, libros de viajes como esos que tienen mapas físicos ¿se acuerdan de los mapas físicos, geopolíticos que ya están obsoletos? Guías de Yugoslavia con una guía de las carreteras porque mi padre intentaba viajar cada cuatro años. Después, cosas familiares, discos, tengo muchos álbumes. Tengo una caja que también voy a empezar a digitalizar. Y fotos, fotos de 1912, diapositivas. Tengo que conseguir quién me puede pasar esas tecnologías antiguas... esas cintas flexibles anteriores a las super 8. Tengo mucho trabajo que hacer.»

*Además de los objetos, ¿cuáles son esas maneras alternativas por las que llegan las historias?*

«Por cartas a otros, pero no dirigidas a mí. Correspondencia ajena. Las correspondencias son privadas, pero cuando los remitentes y los destinatarios van muriendo, quedan las cartas y las van heredando las siguientes generaciones. Decía que tengo cartas de 1940 o anteriores, incluso. Yo no existía ni nada de mis circunstancias estaba en los planes. Entonces, leyendo esas cartas, las he tenido que traducir, —como les decía—. Después del año 1955 en adelante empezaron a escribir en castellano, se nota que se hicieron bilingües. Pude entender esta historia familiar, cartas entre tíos que nunca conocí, pero que, de algún modo, ayudan a la construcción genealógica. De eso tengo muchas carpetas, hay una parte que va más lento por el tema de la traducción, porque dependo de otros. También encuentro artículos de prensa que recortaron o que guardaron. A través de las cartas aprendí mucho, cosas que los adultos comentaban. Sobre estos niños, sobre lo que les había pasado, palabras, aunque ellos no tenían las palabras para definirlo.

Leer libros de historia también me ha ayudado. Aparte de literatura, adquirí y heredé libros históricos de los Balcanes, de la época de Tito, hasta del Imperio Turco Otomano. Pero todo está muy incompleto, yo no soy historiadora, entonces tengo que hacer un enorme esfuerzo para comprender las referencias geopolíticas... todo es más distante.

Sobre las propiedades, tengo los papeles de bienes raíces, los roles, como cuando una propiedad tiene un número, una hoja oficial, eso también lo tengo. Cuentas, datos numéricos.»

*Sobre la reconstrucción, menciona que las cartas le hablan porque reconstruye sobre la base de estas cartas, de esos fragmentos. Es una manera muy especial de decir «cartas no dirigidas a mí», son cartas de su familia, pero no dirigidas a usted. Es fenomenal decirlo así (risas).*

«Porque son muy privadas. Por ejemplo, hay una serie de cartas sobre mi padre con su mellizo, que tenían un pésimo comportamiento, entonces aludía todo el tiempo a lo conflictivo, después los llevaron a un internado. Hay bastantes periodos bien negros de esta abuela que tuvo que criar a estos hijos sola, estos dos demonios, como parece que eran (risas). También entendí esto que pasó en Europa, muchas recriminaciones de por qué no se habían ido antes. ¿Qué sacaban si ya el régimen nazi había penetrado tantos sectores de Europa? Que se arriesgaran de más, entendí que a veces hay que tener ideales, pero evaluar los riesgos. Entendí un poco a dónde habían llevado a este abuelo. En esos momentos me contacta una historiadora, por las redes sociales y me cuenta que su abuelo estuvo con el mío en el mismo campo de concentración de Jasenovac, actual Croacia, Murieron, más o menos, en mayo del 42. Esta información ha sido algo reciente. Hay tanto azar y magia. No tengo ningún mérito, pero ocurre que mi familia fue querida, fundadora, entonces se estudia dentro de los procesos de la nación e identidad. Ella me está ayudando, me ha enviado muchas cartas, hemos tenido encuentros por Zoom, ella vive en Grecia ahora y pronto nos vamos a encontrar en Atenas.»

*Parece que no es una búsqueda muy solitaria, cerca o lejos de usted hay muchas personas que de alguna manera u otra ayudan a redescubrir la historia. Es algo muy comunitario.*

«Sí, sin planificarlo se ha transformado en algo muy acompañado, una cosa medio coral, colectiva, como de *puzzle*, rompecabezas que voy armando con las voces y archivos de otros. Siempre se genera nueva información cuando yo pensé que nunca más sabría algo nuevo. Y esto abrió una serie de variantes porque mucha gente me ha escrito, me ha complementado datos de cosas a las que no tenía acceso. Es muy conmovedor, todas estas personas me contactan con cariño, con cercanía, con hermandad.»

*¿Qué eventos, costumbres o rituales de la vida judía tales como platos rituales o celebraciones colectivas se asocian en su familia al imaginario de la casa?*

«Recuerden mi hibridez cultural, por el lado materno, el lado judío sefaradí, todas las otras fiestas que son millones (ríe), *Yom Kipur*, *Janucá*, yo hacía todas. Me encantan los rituales, de hecho, de otras culturas, cuando vivía en Estados Unidos iba siempre al año nuevo chino en febrero, en San Francisco con una comunidad china enorme. O también iba a *Thanksgiving*.

Pienso en los mayores, o sea, mi tía mayor, mis abuelos maternos, judíos, que en las fiestas evocan de nuevo ese relato, que esa fiesta se hace así o asá, qué significa cada cosa: la copa de vino, el pedazo de pan de matzá, por qué determinadas verduras; todo tiene un significado. Y por el lado paterno ortodoxo, estaban las tías mayores y mi papá también y se celebraban otros ritos. Y fui creciendo entre gente que hablaba castellano, pero también escuchando otras pistas de sonido, gente que hablaba ladino, gente que hablaba serbio.»

*¿Podemos entender que los clubes o las asociaciones, en tanto que elemento comunitario, contribuyen a prolongar la memoria cultural que se transmite en el hogar?*

«Son como círculos concéntricos quizás. Porque el hogar es, claro, el espacio donde uno habla de esta formación identitaria. Con lo más cercano en la infancia, este lugar como fundante, momento más bien como fundante y la familia más próxima. Cuando la gente está viva, son muchos más tíos, más abuelos. Lamentablemente pasó el tiempo y fallecieron. Los miembros de ese grupo tendrían ahora más o menos cien años y ya estoy más lejana a esas instituciones que reforzaban esa identidad diaspórica.»

*Volviendo a la idea de la comida ¿se transmiten las recetas, se comparte la preparación del platillo a nivel comunitario? ¿Esto también forma parte de esta tradición para mantener viva la memoria histórica?*

«En mi caso, ayudaba, veía y comía sobre todo (risas). Confieso, para mi pesar, que no tengo talento culinario. No tengo paciencia, pero tengo buena memoria y disfruto la comida. Las comidas en casa de mi abuela materna eran horas y horas de preparación infinitas como los huevos jaminados que se comen en *Pésaj*. También, hay un libro de recetas escrito a mano. Otro, se llama *Jarose<sup>7</sup>*, lo hacía mi abuela. Era increíble. Es una mezcla de nueces con manzana, es como una pasta que simboliza cuando se escapó Moisés de la esclavitud, cómo pegaron yo no sé qué cosa.

7. El *Jarose<sup>t</sup>* o *Jaroses* es un alimento dulce, de color oscuro, y aspecto pastoso que se sirve durante el *Séder de Pésaj*.

Era como para pegar una construcción. Después el pan ácimo<sup>8</sup>, el matzá, pan sin levadura que también se hace en casa a veces.

Los guisos en general, en eso, me imagino, nos parecemos a los españoles. Los sefaradíes que vienen de España hablan de cocidos. Son unos guisos que también tienen algo de Medio Oriente, el uso de las berenjenas, de los pimentones. Estas comidas con cosas pequeñas, medio asadas, con muchas capas. Hay uno que se llama «mina», es como un budín de hojas, como masa de hojas con espinacas, con ricota, tenía champiñones. Es una comida que comen los sefaradíes».

*¿Hay canciones, piezas de música, melodías fragmentarias cuyo sonido o letra contribuye a la transmisión del imaginario del lugar de origen?*

«La música de los Balcanes, la sefaradí y la israelí.»

*¿En su casa hay objetos que la reenvían al lugar de origen? ¿Cómo contribuyen a la construcción del imaginario del lugar de origen?*

(Andrea se levanta y baja una caja llena de carpetas) «Esta es una caja de las que estaba ordenando. Entonces, imagínense. Miren la letra, antigua. Por ejemplo, esta está a mano y es de 1952. Lo único que puedo leer es: «Dragi moje Neno». Mi querido Neno, que es el hermano gemelo de mi padre y ahí se ve serbocroata, pero las ordené. Después ordené las que eran de tal y tal persona. Y así. Ésta es una de las tantas cajas. La pandemia me ayudó a tener un poco de tiempo. Y, aparte, encontré documentos como oficiales, propiedades, pero lo más interesante fue lo afectivo, obviamente. Entender «¿qué es esto?».

Cuando llevé las cenizas de mi padre a Croacia, los restos de su hermano también estaban en la isla Brač, entonces dije «los dos hermanos nacieron juntos, entonces que estén juntos muertos» y ahí encontré los papeles de mi tío y me los traje. Entonces ahí estoy desentrañando papeles ajenos.

A esto se unió que, por azar, un señor de noventa y dos años apareció en la televisión de Sarajevo. A través de las redes supe lo siguiente. El señor se llama Moris Albahari y en un canal de tv de la ciudad dijo: «yo tengo noventa y dos años y yo tengo el reloj de la familia Jeftanovic, un reloj que me regaló el señor tanto tanto» —que es un tío abuelo—, «me lo regaló cuando yo le salvé la vida en la Primera Guerra Mundial. Este es un reloj que ha sobrevivido tres guerras; la Primera, la Segunda y la Guerra de los Balcanes. El reloj todavía funciona. Estoy en una edad en la que me puedo morir. Me gustaría que este reloj llegara a manos de alguien que sí tenga que

---

8. Pan ácimo: El pan ácimo es un pan que se hace sin levadura, su masa es una mezcla de harina de algún cereal con agua, a la que se le puede añadir sal.

ver con esa familia». Por las redes, con el apellido, mucha gente empezó a escribirme. Unos conocidos dijeron, «sí, sí hay una descendiente directa». Esto fue hace tres meses atrás, empezó a escribirme un montón de gente. Me contacté con este señor.

Es mayor, entonces le cuesta utilizar la tecnología, pero hablé con él; fue un encanto. Una organización me invitó a Sarajevo para que este señor me entregue el reloj. Es como saldar la historia. Era una familia muy querida allá, con la que hay toda una deuda porque, claro, los terminaron matando, se tuvo que ir la mitad de la familia. Entonces, también un deseo de



Con Moris Albahari en junio 2022. Fotos: @mauricio mandler.

reparación. Ahora que me preguntan por los archivos espaciales, he estado en eso.

Estoy tratando de aprender el idioma rápido para saber, por lo menos, saludar bien. Tramitando el viaje que en media pandemia no fue fácil; cuando me escribieron estábamos con fronteras cerradas y luego la guerra entre Rusia y Ucrania.

Finalmente lo conocí en junio del 2022<sup>9</sup>, justo hace un año, y fue mágico. Muy conmovedor. Moris Albahari es una persona extraordinaria, un sabio, un héroe. Lástima que muriera tres meses después, pero ahora ese reloj da la hora en mi casa. Se está haciendo un documental de esta historia. Pronto lo visito de nuevo, ahora estoy en contacto con su hijo.»

9. La entrevista se realizó en noviembre de 2021, durante la preparación de este texto se actualizó esta información.

*Además de los papeles que ha recuperado, ¿tiene en casa otros objetos que ayudan a recordar el lugar de origen?*

«Hay muchos álbumes de fotografías que me ayudan a imaginar, localizar. Y hay cinco objetos, una taza, un plato, un candelabro, una tetera como un cuarteto esencial. Los miro como pequeños milagros de resistencia entre tantos viajes y destrucción.»

*Es casi un milagro que estas cosas sobrevivan, que ahora las tenga cerca de usted.*

«Imagínate ahora que me llegue ese reloj. Ese reloj que tiene ciento treinta años todavía funciona. Esa dimensión temporal está concentrada en la esfera de los números y el tic tac. Bueno, a toda esa familia la persiguieron, la mataron los nazis. Es algo muy simbólico, no es un reloj de oro ni nada de esas cosas, es más el símbolo. Aparte, porque el papá de ese señor le salvó la vida a este tío abuelo y generaron una amistad muy linda y se vieron hasta que pasó lo que pasó, qué sé yo.»

*¿De qué forma la conectan con otra tierra, con otra historia, con algo que hay detrás?*

«Son objetos que traen memoria. Porque cuando mueren las personas todo es tan inasible. Tengo buenos recuerdos de mi padre, buenos recuerdos de estos tíos, muy buenos recuerdos. De algún modo, cuando miro esos objetos, esa tetera, esa bandeja ovalada que tengo en la mesa de centro... a veces, no siempre, a veces paso mecánicamente, pero cuando me acuerdo, me trae buenos recuerdos. También simboliza una época de esplendor de ellos, no mía. La familia tuvo una época de esplendor, estaban vivos, todos juntos, vivían momentos plenos.»

*Se conecta con recordar que también hubo momentos felices.*

«Claro, fueron una familia tan reconocida. Por eso todos los mensajes que recibí me decían como «no puedo creer que haya una descendiente de la familia Jeftanovic», una familia tan querida, que eran benefactores y filántropos, que había universidades, que habían donado dinero para la Iglesia Ortodoxa, que eran muy generosos, como gente con dinero, pero muy comprometida y muy generosa, que no siempre sucede. Entonces a mí me llegaron todos estos mensajes, de gente de todos lados, que los recordaban y que recordaban a esos antepasados así, eso digo es la época feliz también. La felicidad que reflejan esos objetos.»

*¿En su familia hay otras maneras de construir o mantener de generación en generación vivo el imaginario del lugar de origen?*

«Ahora que tú lo mencionas, yo lo veo por el lado judío más claro, un modo de leer y de escribir. En un artículo sobre las raíces que me pidieron para la revista

*Nashim*<sup>10</sup>, me hicieron pensar por la identidad. Esa cosa de leer, interpretando todo el tiempo. Eso es más judío en mi caso. Siempre leer cuestionando, nunca el dogma. El judaísmo, lo que te destaca, lo que hace un buen rabino es interpretar algo distinto. Si tú copias lo que ya dijeron, o sea, tienes que saber lo que ya se dijo si eres erudito y te dedicas a eso. Pero, el trabajo de la interpretación, interpretar y que todo tiene un significado, para mí también ha sido una impronta, no tan directa porque mi abuelo no era intelectual. Yo no diría que me hayan dicho eso, pero, algo medio en entrelíneas, de la tradición, algo que supera a mi familia y quizá como yo soy del mundo de las letras, para mí fue importante y lo tomé.

Por ejemplo, saqué de una entrevista a George Steiner<sup>11</sup> del diario *El País*, donde le preguntaban –como él es judío–, ¿qué distinguía de la religión judía? [Él decía] que un judío siempre lee como subrayando, anotando al lado. Lo que tiene que hacer es comentar la escritura sagrada, tienes que comentarla, tienes que interpretarla. Me encanta la idea del «no dogma». Y también al escribir, como escribir de un modo más simbólico, como más elíptico, más abierto, menos prístino, menos realista. Menos directo. Esto me ha marcado, me da vueltas. Siempre muy metafórico, como la alegoría. Bueno, yo creo que Freud fue un escritor, aparte de psicoanalista, pero sus textos más culturales son pura interpretación de *Hamlet*, interpretación de... qué se yo, de *Edipo*, mirarlo más como alegoría. Ojalá yo tuviera el nivel de Freud. De un tipo de escritura, de lectura que me evoca ese ejercicio. Es una tradición, así se estudia cada texto, por lo menos y no soy muy religiosa, pero las veces que me ha tocado acompañar a mi hijo en los ritos, tú tienes que interpretar y te luces interpretando bien, es muy literario.»

*¿Cómo interactúa el espacio de su país de acogida y el espacio del origen ancestral en la construcción de un sentido de pertenencia? ¿Cómo se relacionan la imagen de (la ruta a) Jerusalén y la imagen del retorno al país de origen ancestral?*

«Yo nací en Chile y me siento absolutamente latinoamericana, solo que, como muchos latinoamericanos, tenemos estas mezclas superpuestas de otras tradiciones o vienen de pueblos originarios, toda una historia de crisoles y superposiciones. Y en mi caso, claro, de inmigrantes de Europa. Te sientes en un lugar medio liminal, un crisol de culturas, porque al mismo tiempo es muy fuerte este recuerdo, esta memoria afectiva de este otro lugar que se perdió, que, aparte, se perdió de un

10. El artículo al que refiere es: Jeftanovic, Andrea. «The Landscape of Catastrophic Loss.» *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues* 39 (2021): 92-108. [muse.jhu.edu/article/846079](https://muse.jhu.edu/article/846079).

11. George Steiner (Francia, 1929-2020). Destacado intelectual y crítico cultural de ascendencia judía considerado como uno de los pensadores judíos más reconocidos del siglo XX. Su obra abarca diversas disciplinas, como la literatura, la filosofía, la lingüística y la crítica cultural. Algunos de sus libros son *Lenguaje y silencio* (1967), *Después de Babel: Aspectos de la lengua y la traducción* (1975), *En el castillo de Barba Azul: Algunas notas para la redefinición de la cultura* (1971).

modo trágico. Tengo esa cosa más afectiva. Yo creo que uno está como en un lugar fronterizo siempre, de muchas superposiciones. Creo que le ocurre a la mayoría de la población mundial. Es muy raro ser, entre comillas, «puro».

Me gusta mucho el Mediterráneo, me gusta la comida del Mediterráneo, el tipo de cultura como el buen vivir, medio gozador, la música, las fiestas, porque no todas las culturas son así. Y lo otro, que ya es algo más de adulta, que no tiene que ver con la memoria cultural, pero ocurre de lo que he viajado y vivido, puede cambiar mi noción, pero me siento emparentada con estas ciudades a escala más humana.»

*¿Se mencionan específicamente los espacios en la transmisión de historias sobre el lugar de origen?*

«Sí, ciudades como Sarajevo, Sofía, por el lado de mi familia búlgara sefaradí. Sarajevo, Zagreb se iban nombrando o cuando Brač. Mucha gente se fue a Brač, a la isla en Croacia en la costa dálmata. Después, digamos, barrios que cuando yo fui a Sarajevo, reconocí los nombres, porque había barrios como Baščaršija, que es la zona del mercado medio árabe. ¿Han visto una postal de Sarajevo? Es como amurallada con edificios de todos los credos.»

*Y son lugares que conociste antes de conocerlos en la realidad por las historias contadas.*

«Claro. Y el río Miljacka<sup>12</sup> que es como hablar del río Manzanares. En este caso se llamaba Miljacka que era parecido también al río Mapocho, que es el río chileno, santiaguino que es un río que cruza la ciudad, aunque el río Miljacka es mucho más bonito como son los ríos en Europa. Aquí está lleno de barro (risas). Yo pensé que estaban idealizando, exagerando y la verdad es que había similitudes que eran curiosas. Y algo muy mental, reinventar que uno está en casa, cosas comunes con casa. Muchos de estos tíos cuando les fue bien, se compraron un sitio en el campo solo porque era parecido a Sarajevo. Podían andar a caballo, evocando el pasado.

Pero hay algo particular. Cuando por fin pude viajar a Yugoslavia en 1997, Yugoslavia ya no existía. Llegué a Sarajevo buscando recorrer las direcciones familiares: un departamento en un tercer piso en una calle transitada, una fábrica artesanal de ladrillos, un hotel en el casco antiguo de la ciudad; propiedades confiscadas por el período de Tito y una ciudad arrasada tras la guerra de los Balcanes. ¡Y en cuanto llegué me recibió un *Welcome to Hell!*

---

12. El río Miljacka se encuentra en Bosnia y Herzegovina, atraviesa la capital, Sarajevo.



*Pero también, a lo mejor, esta cuestión positiva de la distancia. Se ve desde otra perspectiva con la historia latinoamericana ¿se trata de hacer embonar una lógica, una historia, un referente cultural a otro para explicárselo?*

«Sí, yo creo que uno siempre hace esos ejercicios que, aunque no sean idénticos, como referencias mutuas, o circunstancias que produzcan ecos de lo que escuchaste, de algo que heredaste, de algo que viviste. Por eso yo siempre digo que pensé mucho, con estas claves bien incompletas, aparte, cuando uno es niño más incompleto es todo. El hecho que mucha gente inmigrante de Europa, le tocara después la dictadura acá [Chile], fue como un recuerdo traumático. Fue como vivenciar un segundo recuerdo traumático. Hay familias que lo pasaron mucho peor. Mi familia no fueron personas muy de la línea izquierda tampoco eran de ultraderecha obviamente, muy poco militantes. Hay familias donde yo vi cosas trágicas. A nivel de eco, lo mío sería menos trágico, pero sí me produjo eco el tema de los militares en la calle, la censura, el miedo, la represión. Fueron tantos años. Lo mismo a los españoles con Franco. Dieciocho años de una dictadura bien fuerte que fue la de Pinochet y hubo muchos ecos con esas cosas. Me acuerdo de cosas irracionales, por ejemplo, de la expresión de miedo de mis abuelos cuando sonaban los helicópteros, pero en mi familia que, prácticamente, no nos sucedió nada. Porque yo conozco familias... hay un caso trágico, hay una familia chilena que se llama *Mi vida con Carlos*<sup>13</sup> que es el caso de dos padres judíos que sobrevivieron al Holocausto y su hijo era cercano a Allende, un periodista muy conocido, muy correcto, muy joven y lo mataron, lo fusilaron y entonces después esos padres se suicidaron. Entonces el hijo de Carlos Berger cuenta esta historia que, bueno aparte de que su padre es un caso emblemático porque es de las primeras matanzas que se hicieron en el norte en Calama, cerca de la parte del cobre. Una se llama la Caravana de la muerte que fueron (Jęftanovic imita ametralladoras con las manos) así. Un fusilamiento muy específico, muy buscado. Entonces digo, claro, resistimos Auschwitz, nunca esperamos que nos iba a suceder esto. Entraron en una depresión infinita y después de quince años se suicidaron, uno después de otro, algo así.»

---

13. *Mi vida con Carlos* (2010) largometraje del director Germán Berger. «En 1973, el abogado y periodista Carlos Berger fue asesinado por el régimen de Pinochet. En tres días, 75 presos políticos fueron «secuestrados, torturados y ejecutados y, en muchos casos, sus cuerpos desaparecieron; como en el caso de mi padre». Germán Berger, el hijo, no ha sabido mucho de su padre, el cual murió antes de que él cumpliera un año de edad. La familia solo hablaba de Carlos como un icono político, nunca como persona, como un hermano, un esposo o un humanista. *Mi vida con Carlos* es la búsqueda personal, por parte del hijo, de la memoria de su padre asesinado, revisando y revalorando la reciente historia y el presente de Chile a través de las vidas de una familia concreta. Es la historia de un drama familiar que refleja el drama de todo un país.» (CineChile.cl).

¿Cómo se concibe y dónde podemos situar, en su mapa imaginario, “su hogar”?

«Me parece pertinente la pregunta. De hecho, me recuerda a un texto que yo siempre leo, que leí mucho para escribir mi libro, *Destinos errantes*, que se llama *En el espacio leemos el tiempo*<sup>14</sup> de Karl Schlögel que es un geógrafo y cuando lo leí me sentí muy interpretada, en mi caso de un modo más intuitivo de un tipo de trabajo, de inquietudes que recorre, que piensa un mapa, por ejemplo. Un mapa que cambió tanto como el de Europa, continente que ustedes habitan. Cambió muchísimo desde las guerras del XIX en adelante. En mi caso era pertinente porque si yo hacía un rastreo hacia atrás, mis raíces familiares habían estado en el Imperio Austrohúngaro, después les tocó la Primera Guerra Mundial en un ‘Estado-nación’ (Jeftanovic hace las comillas con sus manos), después en otro. Justamente, su historia de desplazamiento tenía que ver con hitos históricos, con las dinámicas históricas, de las persecuciones o de la pobreza. Porque hasta la Segunda Guerra Mundial fue una guerra de conquista de territorios, de zonas, de anexar. Lo otro, que para mí sigue siendo importante, de hecho, espero que mi futuro libro vaya para allá. Esto de cómo, antes de la literatura, se puede registrar el espacio. Es complejo porque es un punto, es un mapa que ya no existe (risas).

Le sucede a mucha gente, hay muchos países que ya no existen como tales, por algo político o militar o por un desastre natural como puede ser un tsunami, un terremoto. Lo que te transmitieron esas memorias nostálgicas, uno genera una nostalgia, un recuerdo que no existe. Se evoca en tu mente solamente. Entonces es como un lugar imposible también porque ya no existe y, de hecho, fue tan dramático probarlo con este viaje en el noventa y siete donde, la verdad, es que los dos países estaban en el suelo, era impresionante. Yo no vengo de un país tan pacífico, hubo bombardeos, la imagen de *La moneda*<sup>15</sup>, esta imagen icónica de la moneda con Salvador Allende adentro, pero la Guerra de los Balcanes fue impresionante. Porque en el noventa y siete no había edificio que no estuviera agujereado, no hay imaginación posible para el tipo de agujero y de destrucción, como apocalíptico. Bueno, me imagino que es como ir a Siria ahora, lo que le puede suceder a la gente que se escapó de Siria y que sus abuelos les contaron un relato y van a llegar a Siria y eso no va a existir. Entonces fue como una memoria agujereada.»

14. Schlögel, Karl. *Im Raume lesen wir die Zeit: Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Hanser (2003) Traducido al español como: Schlögel, Karl. *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*. Ediciones Siruela (2007).

15. El «Palacio de la Moneda» se conoce también como el «Palacio Presidencial» o «Palacio de Gobierno».

### Reflexión final

Andrea Jeftanovic ha creado un archivo plural hecho de archivos familiares, heredados, personales, a través de los años, de sus viajes y de las investigaciones. Las búsquedas y las casualidades, así como el sentido de comunidad, le han permitido encontrar fragmentos de la historia refundidos. Por medio de los diálogos que se instauran entre las comunidades que se forjan en el exilio o en la migración, aparece no solo el poder de la transmisión oral sino el de la búsqueda, propia de quienes nacen en un mundo donde sus padres y abuelos han perdido su lugar, desembocando en una actitud creadora que nace como respuesta a los duelos y fragmentariedad de la narrativa de quienes han sido víctimas.

Crear en la reescritura, en la posibilidad de reinventar, sin que ese acto descarte aquello que lo precede, es una invitación a experimentar el espacio y las narraciones de las vidas que han pasado en ellos. Todos se constituyen y se cuestionan, se hacen necesarios e impulsan a la búsqueda. Esta búsqueda en algunas ocasiones revela las mejores y las peores versiones de las personas en las que pensamos, en otras, genera vínculos, ata historias y permite que un fragmento, un objeto, un reloj, vuelva a su hogar, y si no es al hogar, a quien en el momento escucha, recuerda y más adelante volverá a contar.

El hogar se piensa en movimiento, entre los viajes hacia y desde él, los viajes que se realizan lejos, su memoria, su olvido y su reinención. Contar, recordar y olvidar son un movimiento del que no siempre nos percatamos. Al pensar en un lugar de pertenencia, de identidad, un lugar con vínculos afectivos, lo pensamos desde la distancia, con algo de ficción que los separa de su realidad, pero los ata un poco más a sus narradores. Así son las historias que Jeftanovic ha recopilado y reconstruido. Es de ese modo que ella habla de su proceso y de aquello que ha escuchado. Un mundo que es todas sus historias, un mundo que no cabe en un mapa, sino en la búsqueda constante de la versión que está por venir.

# REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

**NERUDA**  
con la perspectiva de 25 años

Coordinado por  
Giuseppe Bellini  
Teodosio Fernández  
Hernán Loyola  
Selena Pillares  
José Carlos Rovira  
Enrique Robertson  
Luis Sainz de Medrano  
Alain Sicard  
Paco Tovar

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 4 · Diciembre de 2007 · 1,00€ Pape.

**REVISIONES DE LA LITERATURA CUBANA**

Coordinado por  
Carmen Alemany Bay  
Mario Benedetti  
Teodosio Fernández  
Roberto Fernández Retamar  
Américo Ferrer  
Aurelio González  
Remedios Mataix  
José Carlos Rovira  
Ricardo Viqueet

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 5 · Noviembre de 2008 · 1,00€ Pape.

**Relaciones entre la literatura española e hispanoamericana en el siglo XX**

Coordinado por CARMEN ALEMANY BAY

Carmen Alemany Bay  
Luis Bague Quiles  
María Bernabéu Martínez  
Manuel Fuentes Vázquez  
Rosa María Grillo  
Jaques Juan Percebo  
Ramón F. Llorens García  
Paula Madrid Mostaza  
Pedro Mendilola Oñate  
Kiko Mori  
Ángel L. Prieto de Paula  
Eva M<sup>a</sup> Valero Juan  
Francisco Vilma Garrido

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 7 · Junio de 2005 · 1,00€ Pape.

**REVISIONES DE LA LITERATURA PARAGUAYA**

Coordinado por  
MAR LANGA PIZARRO y JOSÉ VICENTE PEIRO BARCO

José Carlos Rovira  
José Antonio Alonso  
María Gabriela Dionisi  
Francisco Duranillo  
Rafael Ferrer  
Rómulo Iturrizaga  
Sara Kurlin  
Mar Langa Pizarro  
Viví Lezama  
Rosa Marchevska  
Teresa Mercedes Fuchs  
José Vicente Peiro  
Édith de los Ríos  
Sonia Stockbauer  
Paola Tovar  
Rubén Barreiro Saguer

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 8 · Diciembre de 2002 · 1,00€ Pape.

**RECUPERACIONES DEL MUNDO PRECOLOMBINO Y COLONIAL**

Coordinado por  
CARMEN ALEMANY BAY y EVA M<sup>a</sup> VALERO JUAN

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 13 · Noviembre de 2004 · 1,00€ Pape.

**CIEN AÑOS DE PABLO NERUDA**

Coordinado por  
CARMEN ALEMANY BAY

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 9 · Diciembre de 2004 · 1,00€ Pape.

**FIESTA RELIGIOSA Y TEATRALIDAD POPULAR EN MÉXICO**

Coordinado por  
BEATRIZ ARACIL Y HÓNICA RUIZ

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 11 · Diciembre de 2006 · 1,00€ Pape.

**EN TORNO AL PERSONAJE HISTÓRICO**

Coordinado por  
BEATRIZ ARACIL VARÓN

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 10 · Diciembre de 2007 · 1,00€ Pape.

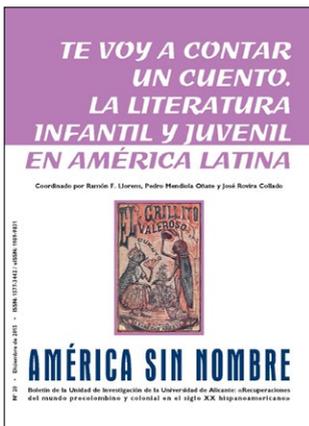
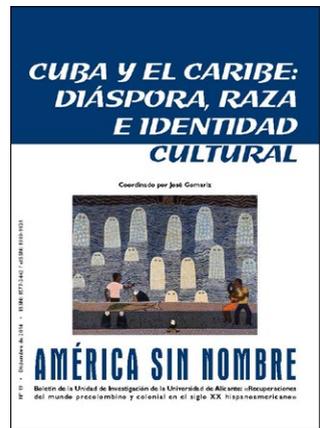
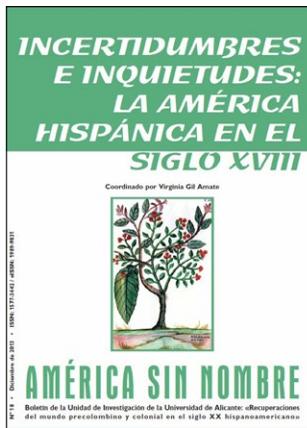
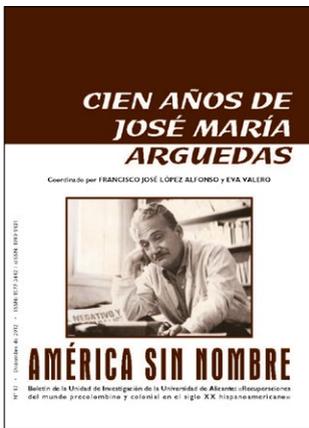
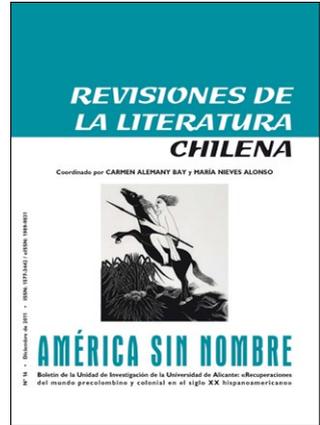
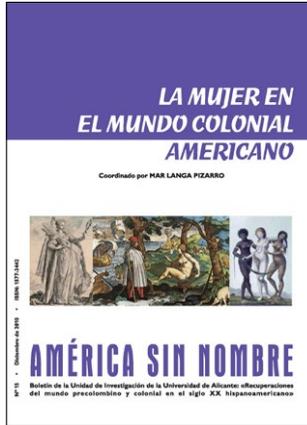
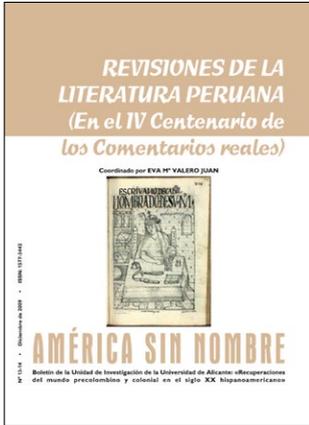
**ELENA PONIATOWSKA: MÉXICO ESCRITO Y VIVIDO**

Coordinado por ROCÍO OVIEDO con la colaboración de Sara Poot de Herrera

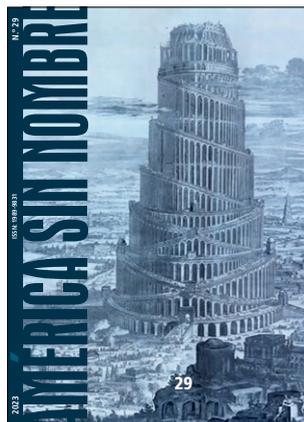
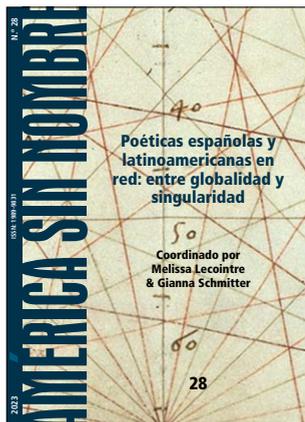
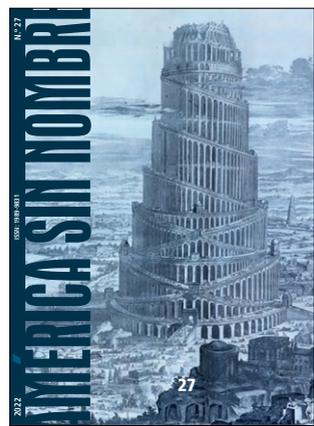
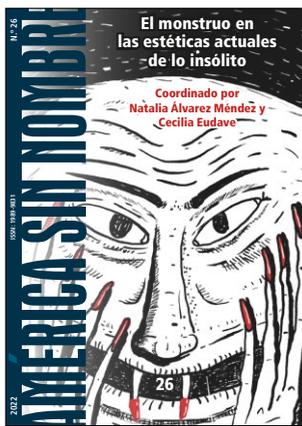
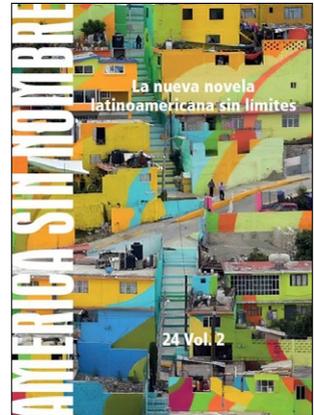
**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 12 · Diciembre de 2008 · 1,00€ Pape.

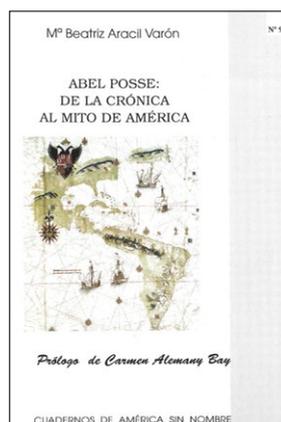
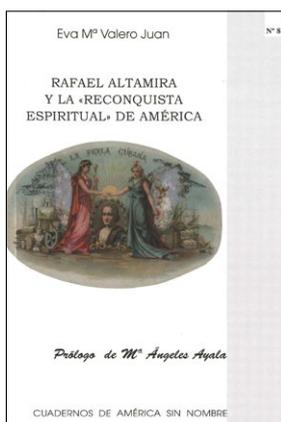
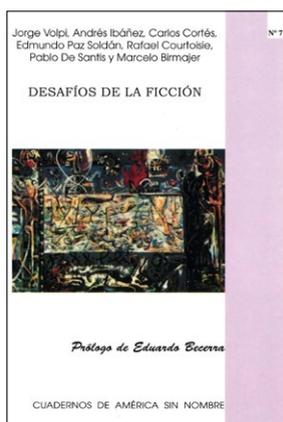
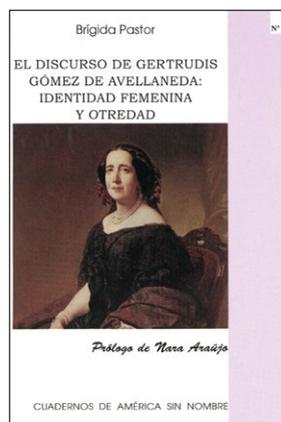
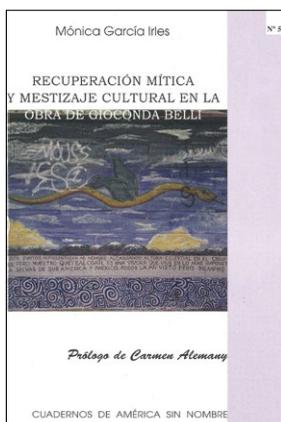
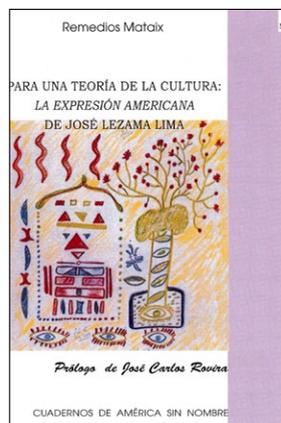
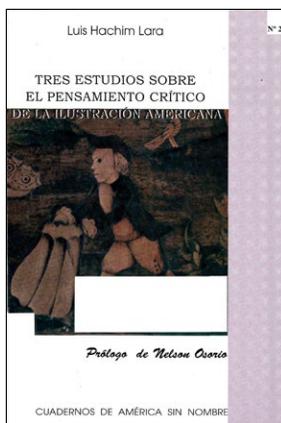
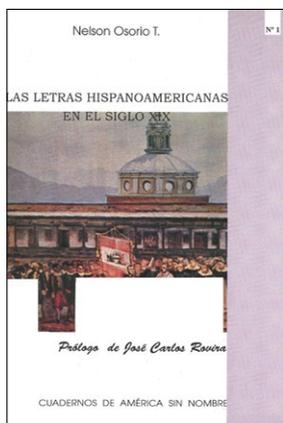
# REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE



# REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE



# CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



# CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Ana Pizarro N° 10

**EL SUR Y LOS TRÓPICOS**  
*Ensayos de cultura latinoamericana*



*Prólogo de José Carlos Rourea*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Hebe Carmen Pelosi N° 11

**RAFAEL ALTAMIRA Y LA ARGENTINA**



*Prólogo de Miguel Ángel de Marco*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

María Caballero Wangüemert N° 12

**MEMORIA, ESCRITURA, IDENTIDAD NACIONAL: EUGENIO MARÍA DE HOSTOS**



*Prólogo de José Carlos Rourea*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Carmen Alemany Bay N° 13

**RESIDENCIA EN LA POESÍA: POETAS LATINOAMERICANOS DEL SIGLO XX**



*Prólogo de José Carlos Rourea*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

María de los Ángeles Ayala N° 14

**CARTAS INÉDITAS DE RAFAEL ALTAMIRA A DOMINGO AMUNÁTEGUI SOLAR**



*Prólogo de Eva M. Valera Juan*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Pablo Rocca y Génesis Andrade (editores) N° 15

**UN DIÁLOGO AMERICANO: MODERNISMO BRASILEÑO Y VANGUARDIA URUGUAYA (1924-1932)**



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

José Manuel Camacho Delgado N° 16

**MAGIA Y DESENCANTO EN LA NARRATIVA COLOMBIANA**



*Prólogo de Trinidad Barrera*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Francisco José López Alfonso N° 17

**«HABLO, SEÑORES, DE LA LIBERTAD PARA TODOS» (López Albújar y el indigenismo en el Perú)**



*Prólogo de José Carlos Rourea*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Elena Pellús Pérez N° 18

**SOBRE LAS HAZAÑAS DE HERNÁN CORTÉS: ESTUDIO Y TRADUCCIÓN**



*Prólogo de José Antonio Mazzetti*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

# CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Leonardo García Pabón N° 19

DE INCAS, CHASKAÑAWIS,  
YANAKUNAS Y CHULLAS  
Estudios sobre la novela mestiza  
en los Andes



*Prólogo de Virginia Gil Amate*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Alejandro Ortiz Bullé Goyri N° 20

CULTURA Y POLÍTICA  
EN EL DRAMA MEXICANO  
POSREVOLUCIONARIO  
(1920-1940)



*Prólogo de  
Oscar Armando García Gutiérrez*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Rita Gnutzmann N° 21

NOVELA Y CUENTO  
DEL SIGLO XX EN EL PERÚ



*Prólogo de  
José Morales Saravia*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Eduardo San José Vázquez N° 22

LAS LUCES DEL SIGLO  
ILUSTRACIÓN Y MODERNIDAD EN EL CARIBE:  
LA NOVELA HISTÓRICA HISPANOAMERICANA  
DEL SIGLO XX



*Prólogo de  
Tendisco Fernández*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Julián González-Barrera N° 23

UN VIAJE DE IDA Y VUELTA:  
AMÉRICA EN LAS COMEDIAS  
DEL PRIMER LOPE  
(1562-1598)



*Prólogo de  
Giuseppe Bellini*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Francisco José López Alfonso N° 24

SOMBRAS DE LA LIBERTAD  
UNA APROXIMACIÓN  
A LA LITERATURA BRASILEÑA



*Prólogo de  
Eduardo Baccara*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Pablo Sánchez N° 25

LA EMANCIPACIÓN ENGAÑOSA  
UNA CRÓNICA TRANSATLÁNTICA DEL BOOM  
(1963-1972)



*Prólogo de  
Inés María Marco*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Rafael Bonilla Cerezo N° 26

DOS GAUCHOS RETRUCADORES  
NUEVA LECTURA DEL PAJUTO DE  
ESTANISLAO DEL CAMPO



*Prólogo de  
Tendisco Fernández*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Rosa María Grillo N° 27

ESCRIBIR LA HISTORIA:  
DESCUBRIMIENTO Y CONQUISTA  
EN LA NOVELA HISTÓRICA  
DE LOS SIGLOS XIX Y XX



*Prólogo de  
Beatriz Ansel Varela*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

# CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Mercedes Cano Pérez N° 28

IMÁGENES DEL MITO  
LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE  
HISTÓRICO EN ABEL POSSE



*Prólogo de  
Beatriz Aracil Varón*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Selena Millares N° 29

DE VALLEJO A GELMAN:  
UN SIGLO DE POETAS PARA  
HISPANOAMÉRICA



*Prólogo de  
J. Rodríguez Piñero*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Virginia Gil Amate N° 30

SUEÑOS DE UNIDAD HISPÁNICA  
EN EL SIGLO XVIII.  
UN ESTUDIO DE TARDES AMERICANAS DE  
JOSE JOAQUÍN GRANADOS Y GALVEZ



*Prólogo de  
José Carlos Rovira*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Bernat Castany Prado N° 31

QUE NADA SE SABE:  
EL ESCÉPTICISMO EN LA OBRA  
DE JORGE LUIS BORGES



*Prólogo de  
Fernando Torralba*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Raquel Chang-Rodríguez N° 32

CARTOGRAFÍA GARCILASISTA

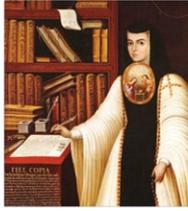


*Prólogo de  
Carmen Ruiz Barriocanes*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Cecilia Eudave - Alberto Ortiz -  
José Carlos Rovira (eds.) N° 33

MUJERES NOVOHISPANAS  
EN LA NARRATIVA MEXICANA  
CONTEMPORÁNEA



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Cecilia Eudave - Alberto Ortiz -  
José Carlos Rovira (eds.) N° 34

PERSONAJES HISTÓRICOS Y  
CONTROVERSIAS EN LA NARRATIVA  
MEXICANA CONTEMPORÁNEA



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Cecilia Eudave N° 35

DIFERENCIAS,  
ALTERIDADES E IDENTIDAD  
(NARRATIVA MEXICANA DE LA  
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX)



*Prólogo de  
Carmen Alemany Bay*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Trinidad Barrera (ed.) N° 36

DOS OBRAS SINGULARES  
DE LA PROSA NOVOHISPANA



*Prólogo de  
Trinidad Barrera*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

# CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Francisco José López Alfonso **Nº 37**

MARIO BELLATÍN,  
EL CUADERNILLO  
DE LAS COSAS DIFÍCILES  
DE EXPLICAR



Prólogo de  
*Wilfrida H. Corral*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Beatriz Carolina Peña Núñez **Nº 38**

FRAY DIEGO DE OCAÑA:  
OLVIDO, MENTIRA Y MEMORIA

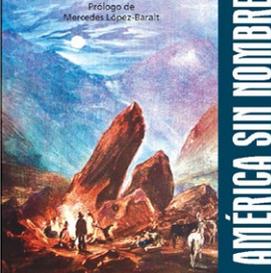


Prólogo de Elena Altuna

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Ivonne Piazza de la Luz **CUADERNOS 39**

El ciclo serrano de  
Mario Vargas Llosa:  
*Historia de Mayta y Lituma en los Andes*



Prólogo de  
*Mercedes López-Barait*

AMÉRICA SIN NOMBRE

Isabel Sainz Barrián **CUADERNOS 40**

Poder, fasto y teatro:  
la Comedia de san Francisco de Borja (1640),  
de Matías de Bocanegra, en su contexto festivo



Prólogo de  
*Miguel Zugasti*

AMÉRICA SIN NOMBRE

Carles Cortés Orts **CUADERNOS 41**

La huella del exilio en la  
narrativa de Xavier Benguerel  
(Francia 1939, Chile 1940-1952)

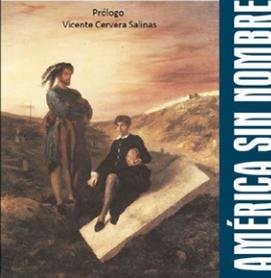


Prólogo  
de Manuel Aznar Soler

AMÉRICA SIN NOMBRE

Berta Guerrero Almagro **CUADERNOS 42**

Certezas de una ilusión  
*Hamlet y Don Quijote en  
la poesía en prosa de  
José Antonio Ramos Sucre*



Prólogo  
*Vicente Cervera Salinas*

AMÉRICA SIN NOMBRE

Beatriz Ferrús Antón y  
Angela Inés Robledo (eds.) **CUADERNOS 43**

Voces convencionales:  
escritura y autoría femeninas en  
Hispanoamérica (siglos XVI-XIX)



PRÓLOGO  
*Judith F. de Vidal*

AMÉRICA SIN NOMBRE

Carlos Alberto Pérez Garay **CUADERNOS 44**

Ricardo Palma:  
*[Antología de poesía española]* Edición, estudio  
preliminar y transcripción del manuscrito



PRÓLOGO  
*Eva Valero Juan*

AMÉRICA SIN NOMBRE

Robin Lefere, Fernando Díaz Ruiz y  
Lidia Morales Benito (eds.) **CUADERNOS 45**

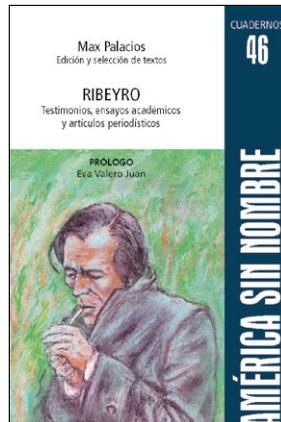
Perspectivas sobre el futuro  
de la narrativa hispánica:  
ensayos y testimonios



Prólogo de  
*Carmen Alemany Bay*

AMÉRICA SIN NOMBRE

# CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



## **Próximo monográfico**

**Los bosques y los ríos: Poéticas amazónicas**

**Coordinado por:**

**Pedro Favaron (Pontificia Universidad Católica del Perú) y  
Ángela Parga (Universidad de los Lagos, Chile)**



**Universitat d'Alacant**  
**Universidad de Alicante**