01068
5
201

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA

DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

VOCES Y PERSONAJES EN *OTROS SON LOS SUEÑOS* DE ESTHER SELIGSON

Tesis que para obtener el grado de

MAESTRA EN LETRAS (LITERATURA IBEROAMERICANA)

presenta :

MARÍA DE LOURDES ZEBADÚA VALENCIA

ASESOR : MTRO. ARTURO SOUTO ALABARCE

México, D.F.

1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES

267447

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Con amor, a Pierre Jeoffroy,
Rebeca Zebadúa Valencia e
Ing. Fidel Zebadúa Loranca.

Con sumo cariño y agradecimiento, a la
Dra. Frida Zacaula Sampieri,
Mtro. Arturo Souto Alabarce
y Dra. Ana Ma. Fabre del Rivero.

A todos aquellos que, de una
u otra forma, me brindaron su
apoyo y conocimiento.

ÍNDICE

PRÓLOGO **5**

INTRODUCCIÓN **8**

A. GENERALIDADES. 8
B. EL PLANO DE LA HISTORIA. 10
1. El nivel de las funciones. 12
2. El nivel de las acciones. 30
C. EL PLANO DEL DISCURSO. 37
1. La espacialidad. 37
2. La temporalidad. 39
3. La perspectiva del narrador. 47
4. Estrategias de presentación del discurso 57
5. Las isotopías. 61
6. Las figuras retóricas 65

I. ESTHER SELIGSON. **67**

A. DATOS BIOGRÁFICOS. 67
B. OBRA LITERARIA. 74
C. CONTEXTUALIZACIÓN E IMPORTANCIA 87

II. OTROS SON LOS SUEÑOS 92

A. LOS PERSONAJES. 92
B. EL ESPACIO. 100
C. EL TIEMPO. 110
D. EL NARRADOR. 118
E. FIGURAS RETÓRICAS. 126

III. LA MORADA EN EL TIEMPO 131

A. LOS PERSONAJES. 131
B. EL ESPACIO. 149
C. EL TIEMPO. 159
D. EL NARRADOR. 168
E. FIGURAS RETÓRICAS. 178

IV. SED DE MAR 186

A. LOS PERSONAJES. 186
B. EL ESPACIO. 196
C. EL TIEMPO. 201
D. EL NARRADOR. 206
E. FIGURAS RETÓRICAS. 215

CONCLUSIONES 222

BIBLIO-HEMEROGRAFÍA 242

A. BIBLIOGRAFÍA DIRECTA. 242
B. BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA. 243
C. BIBLIOGRAFÍA GENERAL. 244
D. HEMEROGRAFÍA 247

PRÓLOGO

El objeto de estudio de nuestra investigación lo constituye la obra novelística de Esther Seligson (1941), que comprende tres títulos: *Otros son los sueños* (1973), *La Morada en el tiempo* (1981) y *Sed de mar* (1987).

Pese a que la producción literaria de Seligson le ha merecido dos premios (*Xavier Villaurrutia* por *Otros son los sueños* en 1973 y *Magda Donato* por *Luz de dos* en 1979), nos parece que su labor en tal ámbito no ha alcanzado el mismo reconocimiento y difusión que ha obtenido como traductora, ensayista y crítica de teatro; y ello, a nuestro juicio, por su estilo literario*, que resulta críptico para la mayoría de los lectores.

---

* Por estilo literario entendemos aquí esa forma de expresión por la que un autor se distingue de los restantes y que tiene que ver con el manejo que hace del lenguaje pero también con la temática, los ambientes, personajes e ideas, entre otros elementos.

Si bien es cierto que su obra ha sido abordada por diversos críticos [1], también lo es que toda esa labor ha sido hemerográfica, teniendo por motivo principal la reseña ; no existe, por tanto, un trabajo sistemático que dé cuenta de los aportes de esta autora a la literatura mexicana contemporánea.

Nuestro análisis tiene, entonces, por objetivo central caracterizar su estilo, ubicándolo dentro del marco de la producción actual de nuestras letras. Más aún : tenemos por hipótesis de nuestro trabajo el que la forma de escritura de la literatura hebrea tradicional -eminentemente religiosa- juega un papel decisivo en la expresión literaria particular de Seligson.

Esta tesis consta así de cuatro capítulos, una introducción y su conclusión correspondiente . En la introducción exponemos el marco teórico que sirvió de sustento al análisis literario ; en él explicamos, de modo conciso, múltiples conceptos que, de manera solidaria, conforman la teoría estructuralista representada por críticos como Roman Jakobson y Roland Barthes. Asimismo, ejemplificamos esos conceptos con fragmentos diversos tomados de la obra de Seligson.

El primer capítulo, titulado "Esther Seligson", se encuentra dividido en tres partes; en la primera se presentan aquellos datos biográficos que de algún modo sirven para entender algunas constantes en la obra de Seligson; en la segunda parte, se hace una breve reseña de todos sus libros; y en la tercera, se busca ubicar la obra de nuestra autora en la literatura de nuestros días.

---

[1] Como Michael Christopher Domínguez, Margot Glantz, Aurora Ocampo, Martha Robles, Juan Vicente Melo, Angelina Muñiz, etcétera.

Los tres capítulos restantes llevan por título el de cada una de las novelas que, de acuerdo con un criterio cronológico, nos propusimos analizar. Para ello, seleccionamos las principales coordenadas que estructuran a toda obra narrativa: los personajes, el espacio, el tiempo, el narrador y las figuras retóricas que singularizan a nuestra autora.

En las conclusiones, por último, a partir de las constantes observadas a lo largo de nuestro análisis anterior, buscamos delinear el estilo de Seligson, esto es, caracterizar el manejo particular que de la lengua española hace esta escritora.

Nuestro trabajo se constituye así en una aproximación crítica a las novelas de Seligson, con el ánimo de satisfacer -en la medida de nuestras posibilidades- la ausencia de estudios metódicos en torno a esta autora, cuya obra literaria es importante puesto que contribuye a definir el panorama actual de nuestras literatura.

No nos resta más que agradecer a Aurora M. Ocampo y su equipo de colaboradores del Centro de Estudios Literarios, perteneciente al Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, el acceso a los ficheros elaborados para la confección de su *Diccionario de Escritores Mexicanos.*

Asimismo, y aunque sea de manera póstuma, agradecemos aquí las facilidades que para realizar nuestra investigación en su momento nos proporcionó Arturo Viveros Araiza, colega inolvidable que fuera subdirector del Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1994.

Por principio se plantea que, de acuerdo con el esquema de los factores de la comunicación [3], en una obra literaria la función predominante de la lengua es la poética ; por tanto, por encima de los demás factores, se hace especial énfasis en el mensaje, esto es, no tanto en lo que se dice como en la manera como se dice, es decir, en la manera como se escribe. Se presenta así un primer concepto, el de la **literariedad**, esto es, los recursos por los cuales en una obra dada es posible identificar, gracias a marcas discursivas tan concretas como variadas, el predominio de la función poética y, por ende, la presencia de un texto literario[4].

Ahora bien, en la medida en que gran cantidad de textos literarios cuentan una historia conformada por "series de acciones ligadas temporal y causalmente y ejecutadas por personajes" [5], implican al **relato**, que puede adoptar la forma de representación (obras de teatro) o de narración (novela, cuento, leyenda, etcétera), pues todo relato (literario o no[6]) presenta siempre dos dimensiones: el de la *historia* (qué se cuenta) y el del *discurso* (cómo se cuenta)[7]. Así pues, mientras la historia es el mundo imaginario creado por el autor, el discurso es el conjunto de palabras utilizadas por el autor para contar esa historia particular. Apoyados en el cuadro

---

[2] Fónico-fonológico, léxico-semántico, morfo-sintáctico y textual.

[3] Emisor, receptor, mensaje, referente, canal y código y sus funciones correspondientes: emotiva, apelativa, poética, referencial, fática y metalingüística, según sobresalga uno u otro factor en una situación comunicativa determinada.

[4] Aunque la "literariedad" sea histórica, es decir, que está determinada por su contexto histórico-social y por las normas y convenciones literarias vigentes en un momento dado ; así se explica que la Crónica, por ejemplo, fue tenida por un género histórico mientras que en la actualidad es tenida como un género literario.

[5] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 16

[6] Los textos literarios dramáticos y narrativos son relatos, pero no todos los relatos son textos literarios ; los puede haber también periodísticos, noticiosos, etcétera y de índole oral incluso.

[7] Por "discurso" se entenderá aquí como "el proceso de enunciación (cuyos protagonistas son el *narrador* y el *receptor* de la *narración*) que vehicula la *intriga* de la *historia*, (es decir, los hechos

INTRODUCCIÓN

A. GENERALIDADES.

Para la realización de esta tesis, se tomó como base el libro de la Dra. Helena Beristáin titulado *Análisis estructural del relato literario*[1], en donde se reelabora y sistematiza las propuestas de teóricos como Roland Barthes, Émile Benveniste, Claude Bremond, Gérard Genette, Roman Jakobson, Vladimir Propp, Tzvetan Todorov y otros. Estas propuestas son presentadas como un todo coherente con una metodología que, por permitir el examen de una obra literaria en todos los *niveles de la lengua* [2], nos pareció pertinente asumirla como el marco teórico para nuestro análisis. A continuación resumo los principales conceptos que sustenta el trabajo de la Dra. Beristáin, seguidos de una ejemplificación proveninete de la obra literaria de Esther Seligson.

---

[1] BERISTÁIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica.* México, UNAM, 1984. 197 pp.

sinóptico que al respecto Beristáin presenta[8], y considerando la estructura de este capítulo, los niveles del relato se pueden esquematizar de la siguiente manera:

B. Historia:

1. Funciones.
2. Acciones.

C. Discurso:

1. Espacialidad.
2. Temporalidad.
3. Perspectiva del narrador
4. Estrategias de presentación del discurso
5. Isotopías
6. Retórica.

B. EL PLANO DE LA HISTORIA.

La historia -denominada *diégesis* por Genette- se define como "El hecho relatado o proceso de lo *enunciado*, cuyos protagonistas son los *dramatis personae*" [9] o personajes; en este nivel, algunos autores proponen consideraciones distintas. Cesare Segre distingue **fábula** de **intriga** o **trama**: por la primera se entiende ese

---

relatados cuyos protagonistas son los *personajes*)." *Cfr.* BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1988, p. 154.

[8] *Cfr.* BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 22

"contenido" o "materia prima" de una historia particular que puede contarse, siguiendo un orden causativo-consecutivo riguroso, de manera independiente a las técnicas que la vehiculan o sustentan; mientras que por la segunda se alude a ese "contenido" de la historia junto con las peripecias lógico-temporales mediante las cuales el lector toma conocimiento de aquélla. Por ejemplo, en el caso de nuestra autora, en *Otros son los sueños* [10] la fábula es la historia de una joven mujer judía casada, madre de un niño pequeño, que un día decide escapar de su cotidianidad para salir al encuentro de sí misma ; la intriga, en cambio, es la forma como se nos narra esa historia, que empieza *in media res*, es decir, con el viaje de la protagonista, y sólo mediante retrospecciones nos vamos enterando de su estatus (mujer joven, casada, madre, judía, etcétera) y de las causas que motivaron su provisional huida.

Genette ubica al narrador en consonancia con las temporalidades de la historia y del discurso para denominar **diégesis** a la primera y señalar en ella tres *niveles*: 1) **diegético** o narración de primer grado, en donde se ubican las acciones ficcionales primarias ; 2) **extradiegético**, en donde el narrador aborda las acciones del nivel diegético desde el exterior, sin participar en ellas y ; 3) **metadiegético** o segundo grado de ficcionalidad, que supone una narración dentro de otra a cargo de un personaje[11] (narración **intradiegética** con construcción "en abismo") o por los del proceso de la enunciación que irrumpan en la historia. Así, en "Luz de dos" [12], se narran dos historias : el encuentro y desencuentro de una pareja contemporánea (nivel

---

[9] *Loc. Cit.*

[10] SELIGSON, Esther. *Otros son los sueños*. México, Novaro, 1973, 12 pp.

[11] Por evocación, imaginación, ensoñación, etcétera ; el paso de un nivel a otro recibe el nombre de *metalepsis*.

diegético) y la recreación de los amores del rey Pedro I, el Justiciero, e Inés de Castro (nivel metadiegético) ; dándose dos tipos de narradores : el extradiegético (cuando se escucha la voz del protagonista masculino contemporáneo) y el metadiegético (cuando la protagonista femenina contemporánea toma la palabra para narrar la historia de los personajes de Mondego).

1. EL NIVEL DE LAS FUNCIONES.

Bremond y Barthes parten de la historia (que se desarrolla por la *acción* de los personajes) y denominan **función** o *unidades de sentido narrativas* a las acciones identificadas con una oración que cumplen un papel determinado en el relato, constituyendo los elementos posibles de analizar en un relato ; la función fue concebida por Propp como la "acción de un personaje, definida por su situación en el curso del relato"[13]. De acuerdo con Barthes, las *funciones* se clasifican en *unidades distribucionales* y *unidades integrativas.*

Unidades distribucionales.

Las **unidades distribucionales** son de índole sintagmático ya que su encadenamiento constituye el hilo narrativo de la acción; por ello Tomachevski los denomina *motivos asociados* o *dinámicos*, pues su omisión puede cambiar el curso de la historia. Las unidades distribucionales se dividen, a su vez, en *nudos* y *catálisis.*

---

[12] SELIGSON, Esther, "Luz de dos" en *Luz de dos.* México, Joaquín Mortiz, 1978, 73-115 pp.

Los nudos.

Los **nudos** o *núcleos* se expresan con verbos de acción en "modos de lo real", esto es, que en el interior de la diégesis o historia "se perciben como designando acciones que verdaderamente han tenido lugar"[14] ; implican siempre una alternativa con respecto al sucederse cronológico y lógico de la acción[15] y por ende, significan un riesgo en el transcurrir de la historia; al encadenarse constituyen las llamadas **secuencias**[16]. Examinemos un fragmento del relato "Un incesto" [17] :

> "Acostumbraba llevarle los libros y dábamos grandes rodeos antes de llegar a despedirnos en la reja del jardín. Cecilia nunca hablaba ni de la casa ni de su hermana (mis preguntas chocaban siempre con una sonrisa inmóvil y un gesto vacío). Nuestras conversaciones eran ambiguas, chismes escolares, chistes de doble sentido, preguntas indirectas sobre el sexo, el amor, la pareja, y en todo ello más parecía de sí misma que de buscar una relación concreta conmigo o con las cosas. Poco a poco empezó a dejarse las piernas descubiertas y el cabello suelto, se volvió más amable e incluso facilitó que la tomara de la mano o que rodeara su cintura al despedirnos. [....]." [18]

Obsérvese, por una parte, cómo en este fragmento la serie de acciones realizadas por los protagonistas (y expresadas en verbos como "acostumbraba", "dábamos", "empezó a dejarse", "se volvió", etcétera) se encadenan al orientarse a una misma dirección : el enamoramiento, de modo que el enunciado "enamoramiento de los personajes" resume el significado de todo un grupo de verbos (los antes

---

[13] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 30

[14] *Ibidem*, p. 31

[15] De ahí que su función sea doble: consecutiva o cronológica, siendo la relación temporal : antes a después ; y consecuente o lógica, siendo su relación la de causa a efecto

[16] *Infra.*, p. 21-26

[17] SELIGSON, Esther, "Un incesto", en *Tras la ventana un árbol*, México, Bogavante, 1969, p. 19-24.

señalados) y se constituye, por tanto, en una secuencia. Nótese, por otra parte, cómo a la acción (nudo o núcleo) del protagonista (el cortejo) corresponde una acción de Cecilia que a su vez implica una alternativa : la aceptación o el rechazo, significando esta disyuntiva un riesgo en el transcurrir de esta historia.

De este modo el conjunto de los nudos resume el desarrollo de la acción (secuencia), manifestándose el armazón o esqueleto del relato; cuando se prescinde de los nudos menos importantes, se obtiene la *intriga*[19] de la historia y cuando se resume el total del texto mediante la formulación sucesiva de *macroproposiciones* [20], se descubre el *tema*, *asunto* o *esencia* de dicho texto.

Las catálisis.

Las **catálisis** son extensiones descriptivas que aparecen entre los nudos, los complementan, mantienen con ellos una relación de *implicación simple* [21] y se expresan con "verbos que significan cualidad o estado o con verbos de acción en los 'modos de hipótesis', que son acciones puramente discursivas"[22] ; por lo que su desaparición alteraría el plano del *discurso* pero no el de la *historia* (a diferencia de los nudos). Veamos un ejemplo tomado de "Luz de dos" :

---

[18] *Ibidem*, p. 21-22

[19] Que al reordenarse lógica y cronológicamente, se constituye en la *fábula*, ambas dentro del plano de la *historia*.

[20] Las **macroproposiciones** son proposiciones que engloban el sentido general o profundo de un conjunto de proposiciones; se obtienen por la supresión, generalización y construcción (*macrorreglas*) de la información originalmente dada.

[21] *Infra.*, p. 19-20

[22] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 31.

> " 'En el siglo IX, *Conca* era una plaza fuerte árabe que pertenecía al sultán de Valencia. Fue conquistada por Alfonso VIII en 1177. A raíz de la expulsión de los moros, hacia mediados del siglo XVII, la población se redujo a 1 500 habitantes. Hoy en día Cuenca es una ciudad de 36 000 almas [...]. El clima es rudo en invierno, con una temperatura hasta de 9 grados bajo cero. Los últimos días de la primavera, los comienzos del otoño y sobre todo el verano, son las épocas propicias para visitarla.[23] [...]' "[24]

Obsérvese cómo las cláusulas subrayadas (un ejemplo claro de catálisis) "interrumpen" el hilo de la acción, que en este caso está dado por la historia de la ciudad de Cuenca ; más aún, hay un cambio de tiempo verbal : de los tiempos en pretérito, se pasa al presente del indicativo porque la narración da paso en realidad a una descripción, que se centra en el clima.

Las catálisis, atendiendo a su estrecha relación con el discurso, pueden dividirse en **catálisis reductivas** (cuando comprimen la temporalidad de la historia dentro del discurso, como sucede en el *resumen* y la *elipsis*, que atañen a la *duración* del discurso) y en **catálisis expansivas** (cuando el discurso ocupa un espacio mayor a la temporalidad del relato), estas últimas afectan : 1) la **duración** del discurso (*pausa* o suspensión o desaceleración mediante descripciones o pequeños nudos catalíticos, respectivamente) ; 2) el **orden**, (*anacronías*[25] : *analepsis* o retrospección y *prolepsis* o anticipación) ; y 3) la **frecuencia**, (relato *repetitivo*, en el que se cuenta un X número de veces lo ocurrido una vez).

---

[23] El subrayado es nuestro.

[24] SELIGSON, Esther, "Luz de dos", *Op. Cit.*, p. 101

[25] En las **catálisis anisocrónicas** los verbos pueden marcar un ritmo producido por la alternancia de la *pausa* con la *escena*, el *resumen* y la *elipsis*; ritmo susceptible de ser registrado tanto en la diégisis como en la metadiégisis, puesto que éstas suelen ser anacrónicas, esto es, adoptar la forma de una anticipación o de una retrospección con respecto a la diégesis.

Un ejemplo de catálisis reductiva lo tenemos en la cita anterior, cuando se dice "Desde la mañana te oigo hablar y reseñar la historia de este lugar" [26], pues con esos dos enunciados se resume todo lo sucedido por la mañana de ese día del relato en cuestión ; un ejemplo de catálisis expansiva se encuentra en el siguiente discurso que, a pesar de su extensión, gira en torno al acto de ver dormir a la amada :

> "[...]. Estás conmigo, tu cabeza descansa sobre mi brazo y no quiero moverlo para no despertarte. La luz te baña la mitad del rostro, un hombro, el pie. Calculo que serán las once por la manera como las cortinas la reciben y se ilumina la cama, el techo y parte del librero ; también porque los pájaros ya vuelan alborozados y el parloteo en las calles es un franco vocerío. Pero puedo equivocarme : en el verano es más difícil determinar las horas en base a la intensidad luminosa. Hay dos momentos en que la luz permanece suspendida, estirándose perezosas sin sombras, sin parpadeos : poco después del mediodía en que el brillo plano de los techos escaldados por el sol empieza a moverse bajo un viento dulzón ; y al atardecer, cuando se convierte en un polvo de oro viejo entre las piedras y huele a césped blando y la ciudad entera es un inquieto e íntimo vibrar luminoso. Golondrinas, campanas, silencios de hábitos seculares. Bajo la sábana, una pierna se enrosca en la otra, tu cadera descansa contra la mía, las manos confunden sus dedos. Levanto un poco mi rodilla libre para tirar la sábana hacia abajo y descubrir la desnudez de nuestros cuerpos que semejan un único racimo. Tu piel, pulida por la luz que atraviesa la ventana, empezó a brillar cada vez más hasta sumergirte en el perfecto resplandor del sol de mediodía. [...]." [27]

Unidades integrativas.

Las **unidades integrativas** son paradigmáticas pues su eslabonamiento no es de orden causal ni de contigüedad, sino de nivel a nivel; de ahí que Tomachevski las llame *motivos libres* o *estáticos*, porque su supresión no modifica la situación de la historia. Las unidades integrativas se dividen, a su vez, en *índices* e *informaciones*.

---

[26] SELIGSON, Esther, "Luz de dos", *Op. Cit.*, p. 73

Los índices o indicios.

Los **índices o indicios** describen o definen personajes y objetos y sus respectivas relaciones con los demás; por tanto, son unidades semánticas que remiten a un carácter, un sentimiento, una atmósfera psicológica o una filosofía, y pueden ser *explícitos* por el discurso o *implícitos* en la acción, esto es, que se deducen de la conducta de los personajes (definición "externa"). Según Garvey, a partir del conocimiento del mundo del lector, es posible inferir los indicios correspondientes a los rasgos de los personajes de cuatro maneras: 1) *lógica* (A implica a B); 2) *cultural* (A, culturalmente, significa B); 3) *genérico* (A, por antonomasia, es igual a B) y 4) *co-textual* (A respeta a B, C le recuerda a B, A respeta a C). La significación de los indicios se construye mediante una red que atraviesa el relato en todos sus niveles hasta hacer perceptible la evolución de los personajes.

Un ejemplo de indicio explícito es el que se da a propósito de un amigo del protagonista del relato "Distinto mundo habitual" [28] : "Óscar me llevaba del brazo. El más charlatán de los pintores, tan elegante, tan fatuo.[29] Venía sólo de paso a buscar sus cosas pues se iba al extranjero". [30] Un ejemplo de indicio implícito es el que puede desprenderse de las palabras del protagonista de "Luz de dos", por cuyo discurso queda claro que se trata de un hombre culto :

> "- La iglesia no es tan interesante como las figuras que la adornan. Mira, ésta es la Tarasca, el dragón que Santa Marta domó con agua bendita ; y aquí está el de San Jorge... En los capiteles,

---

[27] *Ibidem*, p. 86-87
[28] SELIGSON, Esther, "Distinto mundo habitual" en *Luz de dos*, *Op. Cit.*, p. 55-62
[29] El subrayado es nuestro.
[30] SELIGSON, Esther, "Distinto mundo habitual", *Op. Cit.*, p. 61

> frisos y gárgolas, hay tantos monstruos, quimeras y leviatanes, que más parece un centro de culto al horror, a lo grotesco, a todo aquello que la imaginación popular, pagana, dota de vida y de pasiones..." [31]

Las informaciones.

Las **informaciones** se dan sólo en el *discurso* porque son datos puros sobre objetos y seres que sirven para situar a éstos en el espacio y en el tiempo con el fin de darles "autenticidad" o *verosimilitud*; incluyen, por tanto, lugares, objetos y gestos. Los **lugares** y los **objetos** pueden investir a las acciones de un significado particular, determinado éste tanto por lo social como por lo cultural en un momento dado de la historia humana. Además de esta función primaria, los objetos pueden cumplir con otras funciones: la dramática (si son agentes o protagonistas) y la indicial (cuando pueblan el espacio en donde ocurre la acción, singularizando o creando todo un ambiente), por la que los objetos pueden ser señales, funcionar de manera opuesta a su naturaleza o sufrir metamorfosis. Los **gestos** son también informaciones pero, a diferencia de los lugares y objetos, pueden funcionar simultáneamente como *indicios* al contribuir a la definición de los personajes; por tanto, su status es ambiguo.

Un magnífico ejemplo de cómo el espacio puede investir a la acción de un significado particular e incluso cambiar su derrotero lo encontramos en "Luz de dos" [32], cuando la ciudad de Cuenca (lugar en donde en donde se confirma el desencuentro amoroso) sirve a la protagonista para asociarla con Coimbra e insertar (y recrear) en su historia la de Inés de Castro y don Pedro I (prototipo de las grandes historias de amor).

---

[31] SELISGON, Esther, "Luz de dos", *Op. Cit.*, p. 76

Otro ejemplo de cómo los objetos sirven para situar en el espacio y en el tiempo requerido a los personajes y para dar verosimilitud al relato, lo encontramos también en "Luz de dos", cuando por el siguiente discurso queda establecido que la protagonista principal es una mujer joven -si no una colegiala, sí quizás una estudiante o una mujer culta- con una vida plenamente moderna (del siglo actual) distinta a la de Inés : "Bajo el brazo llevas libros [33] -hoy has estado en la biblioteca-, o un disco cuyas canciones perseguimos en otras músicas ; y hay días en que tus dedos rasgan sobres y tus ojos leen cartas que después guardas celosamente entre las páginas de tus cuadernos." [34]

Ahora, un ejemplo de gesto que es indicio porque define a un personaje : "También a Beatriz la tomaba Andrés por el brazo con esa peculiar manera suya de envolverlo por debajo del sobaco y rozar el seno con la punta de los dedos" [35] ; por ese gesto resulta evidente que Andrés es un avezado seductor. Otro gesto, pero de estatus ambiguo, es : "Minutos después, tras los *visillos*, asomaba la *mano regordeta*, y, empujando la *ventana* con suavidad, introducía la jaula al *interior* [36]." [37]

Sintaxis funcional.

La manera como se encadenan las funciones se rige por normas, esto es, por una **sintaxis funcional**. Así se tiene que mientras los nudos guardan con otros nudos una *relación doblemente implicativa* (los nudos son solidarios entre sí de manera

---

[32] *Ibidem*, p. 101
[33] Los subrayados son nuestros.
[34] SELISGON, Esther, "Luz de dos", *Op. Cit.*, p. 92
[35] SELIGSON, Esther, "Requiem" en *Tras la ventana un árbol*, *Op. Cit.*, p. 91
[36] Las cursivas y los subrayados son nuestros.
[37] SELIGSON, Esther, "Distinto mundo habitual", en *Tras la ventana un árbol*, *Op. Cit*, p. 55

recíproca), esos mismos nudos sostienen una *relación de implicación simple* con respecto a las catálisis (las catálisis descriptivas implican necesariamente a los nudos narrativos, pero no a la inversa). En contraste, los índices y las informaciones se combinan libremente. A esto conviene agregar que una misma unidad puede pertenecer simultáneamente a dos o más clases diferentes. Por último, el papel que juegan la lógica y el tiempo se manifiesta en la doble relación, consucutiva-causal, presente en todo relato.

La secuencia.

La **secuencia** es una unidad narrativa superior a la *función*, pero está constituida por la sucesión lógico-temporal de nudos vinculados entre sí por la *relación de solidaridad* anteriormente mencionada, esto es, que un nudo presupone a otro y viceversa. El encadenamiento lógico de estas relaciones equivale a la toma de decisiones de los personajes a lo largo de la historia, remedando el comportamiento humano. De acuerdo con Bremond, las *secuencias* se clasifican en *elementales* y *complejas*; para ejemplificar ambos tipos de secuencia recurriremos al relato "Requiem" [38], en donde se narran los amoríos de Gabriela con Andrés, hombre casado con Beatriz.

La secuencia elemental.

La **secuencia elemental** está constituida por tres nudos: 1) el de *apertura* de una posibilidad que se presenta como alternativa (una conducta posible de cumplir o un acontecimiento posible de prever); 2) su *realización* o concreción (acto) de lo que era primero virtual y que supone por lo menos una disyunción (que la virtualidad se

convierta o no en un acto) ; y 3) *clausura*, con un resultado positivo o negativo (mejoramiento o deterioro de la situación anterior respecto a la posibilidad originalmente planteada). Puesto que los nudos en conjunto son susceptibles de ser expresados por macroproposiciones, la *secuencia elemental* se define también como "una macroestructura o un microrrelato constituido por al menos tres macroproposiciones" [39] que corresponden a las tres fases que implica todo proceso: inauguración, realización y clausura.

Un ejemplo de secuencia simple lo tenemos en "Requiem", cuando Gabriela, tras asediar a Andrés, logra que éste le corresponda : la apertura estaría dada en la seducción de Gabriela, que implicaría la disyuntiva de ser aceptada o rechazada ; la realización se da en el momento en que ocurre lo primero, que a su vez descarta la segunda alternativa ; y la clausura cuando viven ambos un intenso romance (resultado positivo de la seducción).

La secuencia compleja.

La **secuencia compleja** es resultado de la combinación de las secuencias simples que, en atención a su clausura, pueden ser *secuencias de mejoramiento* o *secuencias de degradación*: por la primera se tiene un logro de los personajes; por la segunda, un deterioro de su situación. Sin embargo, en virtud de que cada acción es dicotómica y abre una nueva posibilidad, ese logro o deterioro de los personajes puede ser modificado por las secuencias posteriores hasta el término de la historia.

---

[38] SELIGSON, Esther, "Requiem", *Op. Cit.*, p. 75-93.
[39] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 52

En las secuencias complejas, tanto las secuencias de mejoramiento como las de degradación se combinan de acuerdo a tres modalidades: 1*) por sucesión continua*, cuando en una serie es constante la alternancia entre el proceso de mejoramiento y el de deterioro; 2) *por enclave*, cuando un proceso (de mejoramiento o de degradación) está en curso y es interrumpido por la intercalación de otro proceso, impidiendo la culminación del primero; y 3) *por enlace*, cuando se oponen dos agentes y sus acciones, así que el mejoramiento de uno supone la degradación del otro y viceversa.

Esta forma de organización de las secuencias puede ser mixta y sólo hasta que el relato llega a su fin se tiene una situación de equilibrio en lo tocante a los procesos de mejoramiento o degradación que suponen todas las secuencias.

Un ejemplo de secuencia compleja por enlace se da también en "Requiem" cuando Gabriela, en complicidad con Andrés, hace acto de presencia en la casa de éste para conocer a Beatriz y sus hijos, pues es entonces cuando la protagonista se siente como si fuera ella la engañada, planteándose claramente la situación de mejoramiento de la una en detrimento de la situación de la otra.

Estructura de las secuencias.

La **estructura de una secuencia** está determinada por la manera como una secuencia evoluciona, esto es, por los procesos de mejoramiento o degradación, pues existen diversos tipos de dichos procesos. En el de mejoramiento, la secuencia se desarrolla en un sentido positivo por el cual un personaje pasa de un estado insatisfactorio a otro satisfactorio; en el de la degradación, la secuencia se desarrolla a la inversa, en un sentido negativo o de insatisfacción.

Estructura posible de una **secuencia de mejoramiento**: 1*)* el *cumplimiento de una tarea*, salvando o no obstáculos, con o sin aliados, etcétera ; 2) la *intervención de los aliados* o coadyuvante, cuya participación abre nuevas posibilidades al relato según su ayuda sea involuntaria, por obtener ventajas o por el mérito que le merece el beneficiario o bien por trueque[40] ; 3) la *eliminación de adversarios* que obstaculizan el cumplimiento de la tarea (por negociación o pacto, seducción o intimidación; por agresión y por venganza o castigo) ; y 4) la *retribución*, ya sea por servicios prestados o por la venganza o castigo por perjuicios sufridos anteriormente.

Estructura posible de una **secuencia de degradación**: 1) el *error* o *tarea cumplida al revés*, por la que puede generarse un obstáculo ; 2) la *obligación* que conlleva una degradación cuando un mejoramiento se obtiene de un aliado con el que se queda comprometido a cumplir un deber tan penoso que puede dar término incluso al relato[41] o bien, si el obligado se resiste, éste puede convertirse en un deudor o agresor ; 3) el *sacrificio*, en el que la víctima, aunque es voluntaria en virtud al compromiso contraído, requiere de una recompensa; 4) la *agresión* derivada de una intención deliberadamente dañina, incurriendo incluso en el engaño; el agredido puede huir, negociar o contraatacar pero si no sabe defenderse, puede ser el final del relato; 5) el *castigo* de un delincuente, para quien el que sanciona agrede y amenaza con una degradación, ante la cual el enjuiciado puede someterse, huir, negociar, defenderse o contraatacar, pero si los papeles de los sujetos cambian, cambia igual la

[40] Es *socio solidario* quien espera una ayuda inmediata; *acreedor* si la ayuda es futura; *deudor* si es por una deuda; etcétera.

[41] Bremond ejemplifica esta posibilidad con el caso de quien vende su alma al diablo.

situación: el enjuiciador deja de serlo si, seducido o intimidado, pacta con el culpable, quien a su vez puede fingir inocencia o inculpar a otro, etcétera.

Las degradación puede tener por causas "factores inmotivados y desorganizados (cirucunstancias casuales), o bien agentes responsables de iniciativas que constituyen agresiones." [42] Hay tantos tipos de degradación como detalles que pueden conformar su naturaleza : con o sin obstáculos deliberados o fortuitos, exitosos o malogrados, etcétera. Si transcurre sin obstáculos, se preserva el estado satisfactorio anterior pero esa protección puede o no tener éxito y si lo tiene, puede ser reparación de un daño.

Por último, los procesos de mejoramiento y degradación dependen de la perspectiva de los distintos personajes pues estos procesos mantienen entre sí una doble correspondencia : al oponerse se complementan , y si un agente mejora por una venganza, un sujeto paciente se degrada por el correspondiente castigo.

De acuerdo con lo anterior, en "Requiem" la estructura de una misma secuencia sería de dos tipos : de degradación desde la perspectiva de Gabriela y de mejoramiento desde la de Beatriz.

En la perspectiva de la protagonista, por el hecho de ser Andrés casado (error), Gabriela se degrada pues la relación que logra (obligación) se mantiene a expensas de la clandestinidad (sacrificio), por la que Beatriz -al ser la esposa de Andrés- infiere un daño a Gabriela (agresión), al grado de que al final, ésta opta por huir de Andrés derrotada (castigo).

---

[42] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 57

En la perspectiva de Beatriz, por el contrario, la situación es de mejoramiento : el cumplimiento de la tarea sería en ella el hecho de estar casada con Andrés ; no hay aliados pero sí en cambio un adversario : Gabriela, que al convertirse en la amante de su marido, obstaculiza la armonía de su matrimonio ; sin embargo Beatriz elimina a Gabriela como adversaria a fuerza de terquedad y obtiene, como recompensa, el lograr que la amante abandone a su esposo.

Las reglas de la acción.

La *acción* es de suma importancia porque no sólo a partir de su desarrollo avanza la *historia*, sino también por su medio se definen los personajes. Así, la caracterización de un personaje se efectúa tanto por la identificación de los *índices o indicios* [43], como por las relaciones que entabla con los demás; pero estas relaciones no se establecen por "generación espontánea" sino están regidas por una lógica, esto es, por las llamadas *reglas de la acción.*

Basándose en los compromisos que se establecen en la vida cotidiana, Todorov destaca tres móviles de relación elemental posible: "deseo (voluntad de alcanzar un objeto, un bien, un satisfactor, un valor); comunicación (entre el emisor y el receptor con el objeto de instituir un contrato para una redistribución de valores) y participación (en la lucha, mediante ayuda u oposición)".[44]

Estos móviles dan lugar a tres tipos principales de relación denominadas "de base" en virtud de que todas las demás relaciones se generan de ellas a partir de dos reglas de derivación: 1) regla de oposición y 2) regla de la voz pasiva.

---

[43] *Supra.*, p. 17-18

Lingüísticamente, tanto las relaciones de base como las derivadas se expresan mediante predicados; en el primer caso se tienen los *predicados de base* y en el segundo, los *predicados de derivación* ya sea *por oposición* o bien, *por voz pasiva.*

Para ejemplificar las reglas derivadas por voz pasiva -que son las más complejas - recurriremos al relato anterior : "Requiem", pues el análisis previamente realizado nos ayudará a exponer la mecánica de estas reglas.

La regla de derivación por oposición.

La **regla de derivación por oposición** implica que las relaciones que por ella se generan, poseen un correlato opuesto a las que la engendran :

Predicado de base	*Predicado derivado por oposición*
1. Amar	Odiar
2. Hacer confidencias	Revelar las confidencias
3. Ayudar	Oponerse u obstaculizar [45]

La regla de derivación por la voz pasiva.

La **regla de derivación de la voz pasiva** "nos muestra el parentesco entre dos relaciones ya existentes y señala que ciertos predicados se derivan de los 'de base' mediante la sustitución de una construcción de voz activa por otra de voz pasiva (sin que se trate de la reversión de la misma proposición), quedando el sujeto agente (y no el objeto directo) como sujeto paciente :" [46]

---

[44] BERISTÁIN, Helena, *Op. Cit.*, p. 63
[45] *Ibidem*, p. 64
[46] *Loc. Cit.*

Relaciones existentes	*Relaciones derivadas por la voz pasiva*
1ª A desea a B	A es deseado por B
A odia a C	A es odiado por D
2ª A se confía a E	A es confidente de F
A revela las confidencias de F	E revela las confidencias de A
3ª A ayuda a B	A es ayudado por B
A se opone a C	A sufre la oposición de D y de E [47]

La **regla de derivación de la voz pasiva** parte tanto de los *predicados de base* como de los *predicados de derivación por oposición* y permite analizar a un personaje que, en sus relaciones con los demás, puede ser al mismo tiempo sujeto (construcción en voz activa) y objeto (construcción en voz pasiva) del amor y el odio (deseo), del hacer y revelar confidencias (comunicación) y del ayudar y obstaculizar (participación); el empleo de la voz pasiva en los predicados derivados por esta segunda regla manifiestan, por tanto, reciprocidad.

Además de los doce relaciones anteriores, Todorov señala que en una misma relación se pueden dar dos niveles: el del "ser" (realidad) y el del "parecer" (apariencia), niveles que al ser confrontados en algún momento de la historia dan como resultado la acción de *advertir*, esto es, de *tomar conciencia* que X relación entre los personajes no es lo que parecía ser [48], generándose así un último predicado

---

[47] *Loc. Cit.*

[48] Según Todorov, las acciones conscientes y voluntarias caracterizan a los personajes fuertes; las inconscientes e involuntarias a los débiles, por tanto, sólo éstos tendrán "revelaciones", es decir, cobrarán conciencia sobre la verdadera dimensión de las relaciones que entablan con los demás.

que expresa otra forma de posible relación entre los personajes de un relato: el odio "disfrazado" de amor, la revelación que traiciona una confidencia y la ayuda que encubre en realidad un antagonismo.

Todas estas *reglas de la acción* (cuyos datos iniciales son los personajes y los predicados de base), en la medida en que rigen la vida de los personajes en el mundo del relato, constituyen a la par la *sintaxis de la narración* y son susceptibles de ser identificadas bajo denominaciones como "engaño", "contrato", "protección", etcétera.

Al aplicar estas reglas al relato "Requiem", advertimos la existencia básica de dos secuencias : una que corresponde al momento en que Gabriela se propone seducir a Andrés y logra su finalidad, y otra que corresponde al momento en que Gabriela conoce a Beatriz y posteriormente decide abandonar a Andrés.

Analicemos la primera secuencia : en ella, Gabriela (A) desea a Andrés (B) ; en consecuencia, Gabriela obra de modo que ella (A) logra ser deseada por Andrés (B), es decir, de un predicado base (A ama a B) se obtiene un predicado por derivación de la voz pasiva (A es amada por B), ubicados ambos predicados en el eje del deseo o del amor.

En función de ese amor, Gabriela (A) ayuda a Andrés (B) a penetrar en su cuarto en la noche, del mismo modo como después Gabriela (A) será ayudada por Andrés (B) para conocer a Beatriz (C), esto es, se tiene de nuevo un predicado base (A ayuda a B) del cual se obtiene otro predicado por derivación de la voz pasiva (A es ayudado por B), ubicados ambos predicados en el eje de la ayuda o participación.

Dentro de ese mismo eje, tenemos que Gabriela (A) se opone a Beatriz (C) abiertamente pues se atreve a darle la cara en la misma casa de ésta y se percata incluso de que "si bien a ella la trató con deferencia, Gabriela no pudo dejar de sentir en sus palabras y en sus gestos una tirantez y una irritación que se volcaban con ira hacia los niños y el propio Andrés".[49] Pese a ello : "Gabriela sintió como si ella misma fuera la engañada y sólo le hubieran concedido unos momentos más para mejor disfrutar su derrota, antes del minuto final." [50] A partir de entonces empieza verdaderamente a pesar en Gabriela la existencia de Beatriz en su relación con Andrés, por ello consideramos que aquí se inicia propiamente la segunda secuencia.

Lo importante de la segunda secuencia, además de lo anteriormente señalado, es la instauración de la relación de Gabriela con Andrés en los niveles del "ser" y del "parecer" : Gabriela, al recordar los caracteres de los personajes de las novelas de Andrés y confrontarlos con la conducta de éste, se da cuenta de que Andrés en realidad no la ama, sino sólo aparenta que la ama ; revelándose Gabriela, contrariamente a lo que hasta entonces indicaban las apariencias, como un personaje débil no tanto por huir de Andrés, sino por tomar de repente conciencia del alcance real de sus actos, razón que explica su huida.

Beatriz, por el contrario, pese a tener un papel secundario en la historia, se perfila como un personaje fuerte en la medida en que nunca es sorprendida por el conocimiento de la existencia de las relaciones ilícitas de su marido ; cuando Gabriela aparece en su casa con el pretexto de la entrega de un trabajo, ella se

---

[49] SELIGSON, Esther, "Requiem", *Op. Cit.*, p. 88-89
[50] *Ibidem*, p. 89

muestra enteramente consciente de la situación de trasfondo ; nunca tiene, pues, que tomar conciencia de las repercusiones de su presencia en el salón de clases de su marido porque -a diferencia de Gabriela- sus acciones siempre han sido conscientes y voluntarias, lo que explica el triunfo final sobre su adversaria.

2. EL NIVEL DE LAS ACCIONES.

En el *nivel de las acciones* es en donde se ubica la **matriz actancial**, sistema por el que -según Greimas- los personajes se definen en función de las relaciones que entablan con los demás; y dado que los personajes se sitúan de ese modo en una posición estructural, su consistencia se fundamenta en la *unidad de las acciones* y no en la coherencia psicológica, por ejemplo.

Ahora bien, la manera como un personaje puede relacionarse se fundamenta en los tres tipos generales de relación propuestos por Todorov : a) desear, b) comunicar y c) luchar o participar ; y considerando que las acciones cambian de *función* cuando cambia la perspectiva del agente, un mismo personaje puede ser simultáneamente sujeto u objeto del deseo, de la comunicación y de la lucha, según sea la perspectiva desde la que se mire.

Es así como llega a plantearse ese sistema -la **matriz actancial**- "que consta de seis actantes o clases de actores (también llamados *dramatis personae* o 'papeles representados'), que en ella aparecen desvinculados de los rasgos individuales que ofrecen en los relatos particulares, y que se agrupan en parejas, por oposiciones binarias, homólogas a las funciones en la gramática, y conforme a los tres ejes

semánticos relacionados con el *deseo*, la *comunicación* y la *lucha* (o participación), de la siguiente manera :

> sujeto-objeto, relación de deseo,
> destinador-destinatario, relación de comunicación,
> adyuvante-oponente, relación de participación en la lucha," [51]

Las categorías funcionales gramaticales con las que los actantes se homologan son :

Categoría actancial	*Categoría gramatical* [52]
1.El personaje-agente que desea, ama o busca al objeto	Sujeto de la oración
2.El personaje-objeto que es deseado, amado o buscado	Objeto directo
3.El destinador cuya función es ser "árbitro distribuidor del bien"	Emisor (F. emotiva)
4.El destinatario cuya función es "obtenedor virtual del bien"	Receptor (F. conativa)
5.El Adyuvante vs	Circunstancias (Advbo
6.El Oponente (ambos son "participantes circunstanciales")	y participio presente)

De acuerdo con Greimas, las categorías actanciales de sujeto-objeto se relacionan de acuerdo con el predicado de base del *querer*; las de destinador-destinatario, mediante el predicado de base del *saber*, que se manifiesta como confidencia; y las de adyuvante-oponente, con el predicado de base del *poder*, que se manifiesta como lucha. Así, los actantes de Greimas equivalen aproximadamente a las funciones de Propp y de Souriau, según el siguiente cuadro comparativo :

---

[51] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 70

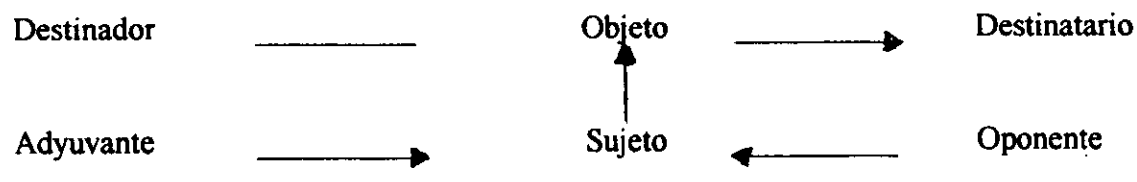
[52] Como podrá observarse, la homologación sólo se da en sentido estricto en el 1-2 y 5-6, pero no en el 3- 4 ; ello se debe a que esta última oposición binaria corresponde a los *factores de la comunicación*, mismos que rebasan el nivel morfo-sintáctico de la lengua para ubicarse en otro nivel : el textual.

PROPP	*SOURIAU*	*GREIMAS*
1. Héroe	Fuerza temática orientada	Sujeto
2. Bien amado o deseado	Representante del Bien deseado, del Valor orientante	Objeto
3. Donador o Proveedor	Árbitro atribuidor del bien	Destinador
4. Mandador	Obtenedor virtual del Bien (para quien trabaja el Héroe)	Destinatario
5. Ayudante	Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas	Adyuvante
6. Villano	Oponente	Oponente
7. Traidor o falso héroe	_____	_____

Los actantes se definen en el relato por su actuación, esto es, por el papel que cumplen dentro de una situación dada ; de ahí que en un relato cada actante o clase de actor puede ser desempeñado por distintos personajes, así como cada personaje puede pertenecer a distintas categorías actanciales: todo depende de la perspectiva en turno.

Esta relación que se da entre actores (*dramatis personae* o "papeles representados" por los personajes) y actantes (sujeto, objeto, destinador, etcétera) se dice que es de doble manifestación sincrética porque es igualmente posible: "a) acumulación de un actor en la función de un solo actante ; b) acumulación de más de una categoría actancial en un solo actor." [53]

Pero entre los actantes existe también otra doble relación sintagmática :

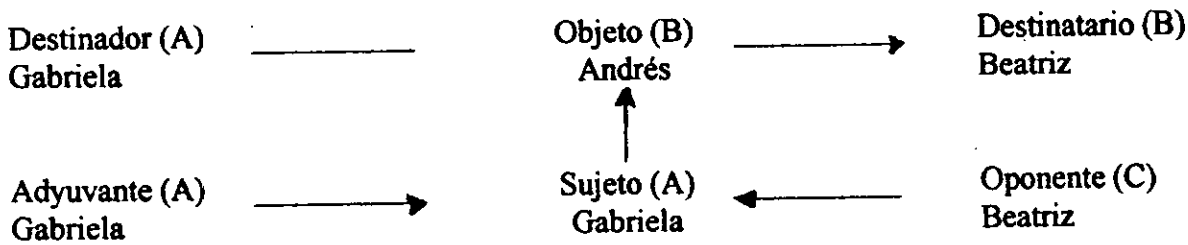


[53] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 73

Las relaciones resultantes de este esquema son : 1) el destinador se vincula al destinatario por el objeto de *comunicación* que los une; 2) el adyuvante y el oponente aparecen como proyecciones de la voluntad del sujeto y se vinculan a éste con una *participación* que puede ser positiva (ayuda) o negativa (obstáculo), respectivamente, a la realización de su deseo; y 3) el sujeto orientado por completo al objeto de su *deseo*. Se hacen presentes, por tanto, los tres tipos de relación general humana posible : el deseo, la comunicación y la participación, mismos que -como ya se dijo[54]- Greimas señala como de *querer*, *saber* y *poder*.

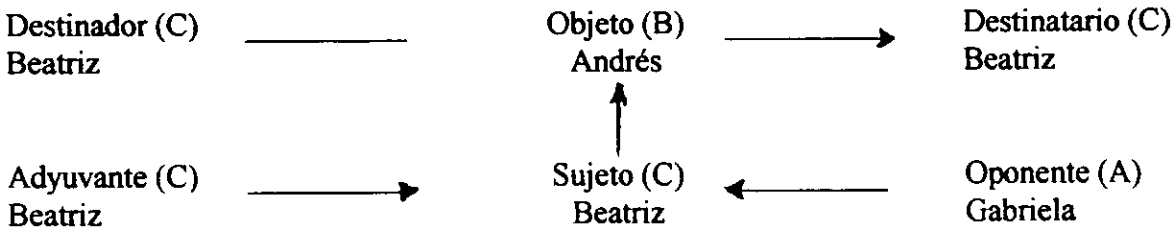
Para ejemplificar las categorías actanciales propuestas por Greimas recurriremos nuevamente al relato "Requiem", pero omitiremos la primera secuencia por ser simple y no ofrecer la misma riqueza que ofrece la segunda secuencia, que se vuelve compleja al aparecer Beatriz como oponente de la relación entre Gabriela y Andrés. Así pues, esta segunda secuencia ofrecería las siguientes perspectivas :

Desde el punto de vista de Gabriela (A), antagonista derrotada :

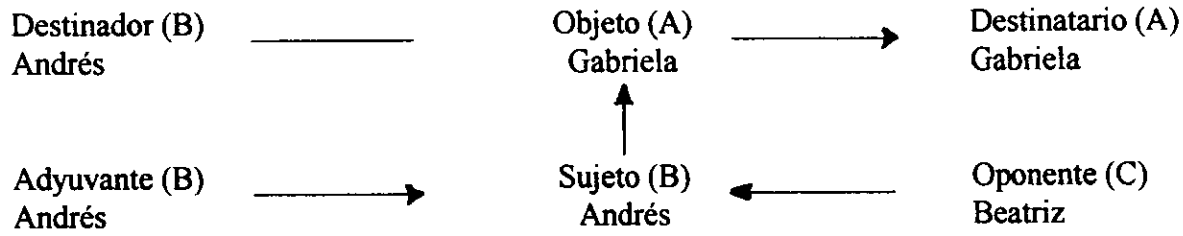


[54] *Supra*, p. 30

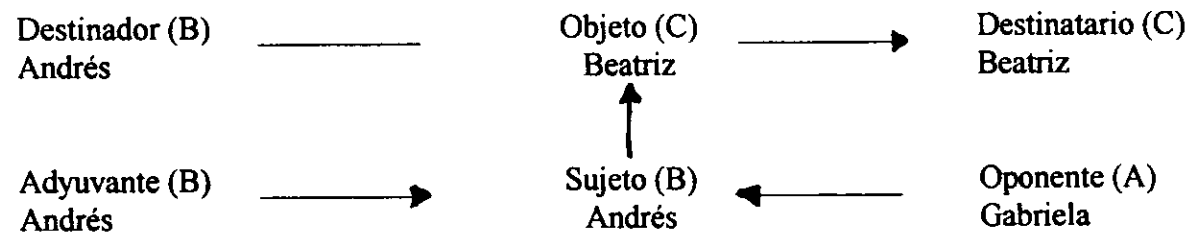
Desde el punto de vista de Beatriz (C), antagonista victoriosa :



Desde el punto de vista de Andrés en el nivel del "parecer" :



Desde el punto de vista de Andrés en el nivel del "ser" :



Con los anteriores esquemas queda claro, por una parte, cómo las categorías actanciales se plantean como entidades diferentes a los personajes ; y, por otra parte, cómo esas categorías pueden ser, por tanto, desempeñadas por distintos personajes, revelando así la complejidad de éstos a su vez y los puntos de vista superpuestos en la trama del relato, que contribuyen a crear una gran tensión en el cuento.

La configuración espacio-temporal de la diégesis.

El tiempo y el espacio transcurren tanto en el nivel del discurso como en el de la historia ; interesando por ahora sólo este último, queda claro que la dimensión espacio-temporal de la historia es la que corresponde a "los hechos evocados o imaginados por el narrador" [55] , mismos que conocemos por las *informaciones* [56].

Ahora bien, el espacio en la *historia* no es "neutral" sino se haya significado social y culturalmente, esto es, que no es indistinto que un X acontecimiento suceda en un escenario que en otro ; piénsese, por ejemplo, en un templo y un cementerio, la acción ocurrida en uno u otro sitio nunca podrían llegar a ser iguales o equivalentes aun cuando se tratasen de los mismo hechos, pues éstos adquirirían significaciones distintas en virtud del espacio particular en que se desarrollaran.

Más aún : "La alternancia de los espacios en que se desarrolla la historia, el juego de analogía y de oposición que se dan entre su significado y el significado de los hechos que en ellos ocurren y su relación con los objetos que en ellos se ubican, constituyen los elementos estructurales cuyo manejo produce diferentes combinaciones identificables como figuras retóricas" [57].

En el relato que analizamos, "Requiem", se dan básicamente dos tipos de espacio : uno cerrado y el otro abierto. Del primero se nos proporcionan datos muy concretos y corresponde a un espacio eminente universitario : se menciona el salón de clases, los pasillos angostos, la existencia de escaleras, biblioteca, cine-club e incluso una explanada ; todas estas informaciones tienen, como finalidad obvia, el

---

[55] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 77

"enraizar la ficción en lo real" [58], es decir, dar verosimilitud a la historia narrada. El segundo espacio, en la medida en que suele variar, no es posible delinearlo con nitidez : sólo cabe decir que aparece asociado con el campo, las montañas, el cielo, los tejados de algún pueblecito, etcétera ; es, pues, un espacio plenamente romántico.

Lo importante, sin embargo, de ambos tipos de espacio no es la definición precisa de sus contornos, sino la significación que proporcionan a las acciones que en ellos tiene lugar ; en los espacios cerrados -que son públicos e impiden la intimidad- tanto Andrés como Gabriela aparentan ser apenas conocidos, mientras que en los espacios abiertos ambos suelen -en la clandestinidad- gozar de su amor ; de ahí que cobre particular relevancia el hecho de que el primer encuentro amoroso -que presagia el final de esa relación- se dé enmarcado por la lluvia y frente a una iglesia derruida, mientras que el último encuentro tenga por lugar la explanada, con lo que la significación habitual del espacio abierto queda trastocado al momento de la ruptura.

En relación al tiempo, esta significación es aún más acentuada : ellos se conocen y suelen mirarse en el salón de clases al caer la tarde, en contraste con los días de sol en los que se aman [59] ; de ahí que la separación se produzca de noche. Por lo demás, no se da información precisa sobre el lapso de duración de su amor, pero puesto que no se menciona otro período vacacional anterior a la decisión de Gabriela de conocer a Andrés, cabe suponerse que quizá su relación tardó sólo un año.

---

[56] *Supra*, p. 18-19

[57] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 78

[58] *Ibidem*, p. 82

[59] Sólo en una ocasión -cuando Andrés penetra en el cuarto de Gabriela- la noche es su aliada, y es que, tratándose de una acción así, no sería verosímil plantearlo de otro modo, si se tiene en cuenta que Gabriela es, a todas luces, una "hija de familia" aún.

B. EL PLANO DEL DISCURSO.

El discurso es definido como "El hecho discursivo o proceso de *la enunciación*, cuyos protagonistas son el locutor y el oyente -o el narrador y el virtual lector" [60] ; por tanto, el discurso se ordena y rige por leyes propias que son *linguísticas* y que generalmente no coinciden con las de la historia, por provenir éstas del *relato*. Sin embargo, en situaciones como las producidas por el uso del discurso directo de los diálogos, puede darse una correspondencia exacta entre ambas instancias.

1. LA ESPACIALIDAD.

En el plano del discurso, el espacio aparece bajo dos modalidades: por un lado se representa un espacio (el de la diégesis) mediante el discurso; por el otro, los elementos linguísticos de ese discurso se distribuyen en la espacialidad de un papel.

Ahora bien, en lo que toca a la primera modalidad, baste señalar que en la medida en que la evocación del espacio de la historia se da por medio del discurso y que éste corre a cargo del narrador, la visión de ese espacio (escenarios en que se desarrollan los acontecimientos narrados) es determinada por el narrador quien, a partir de los datos espaciales que ofrece a su lector, genera diversos efectos estéticos. El narrador así, dentro del discurso, recrea el espacio privilegiando su punto de vista sobre el de los protagonistas, cediéndoselo a ellos u oponiendo las perspectivas de éstos, proporcionando acercamientos o vistas panorámicas e incluso, omitiendo toda una escena (lugar, protagonistas y acción) que puede ser inferida por el lector con el fin de crear suspenso, resoluciones o énfasis en lo que se relata. Con estas

observaciones puede advertirse hasta qué punto el orden del discurso supedita al de la historia, constituyéndose por ende en el último nivel del relato.

Un ejemplo de cómo la visión del espacio de la diégesis o historia es determinada por el narrador en el nivel del discurso para generar un determinado efecto, es : "En el salón de clase buscó con la mirada el lugar de Gabriela, y no por instinto -sabía que ella no estaría ahí, sentada con un pierna cruzada y a la vez enrollada detrás de la otra, la mejilla contra la palma de la mano y la boca ocupada en morder la uña del índice-, sino para constatar que, en efecto, el lugar estaba vacío, concreto y pesado en su absoluta soledad" [61] ; fragmento en el cual resulta evidente que el narrador adopta el punto de vista de Andrés para disminuir la distancia entre la percepción del lector y el sentir del personaje.

En lo que respecta a la distribución del discurso en el espacio, es importante destacar que ésta se rige "por la relación que existe entre las proposiciones, relación que no es lógica ni temporal sino de semejanza o desemejanza desde sus respectivas posiciones, por lo que 'crea un espacio'." [62] En poesía, por ejemplo, ese espacio se crea (entre otros recursos) mediante el metro y el ritmo, pues ellos proporcionan un patrón que fija la espacialidad de las frases en versos. En la prosa, se recurre a la división en capítulos, párrafos, disposición de los parlamentos, alternancia de los modos discursivos (narración, descripción y diálogo) y hasta los signos de puntuación; todos estos elementos del discurso desempeñan siempre una *función* que hay que descubrir.

---

[60] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 22
[61] SELIGSON, Esther, "Requiem", *Op. Cit.*, p. 79

En "Requiem", por ejemplo, paralela a la narración central aparecen -tipográficamente separados- fragmentos de un diálogo que se infiere es sostenido por Gabriela y Andrés en un momento que nunca es determinado (pareciera ser una conversación habitual entre ellos) y que gira en torno a la historia de los personajes de las novelas de Andrés : sólo hasta el final del cuento -cuando Gabriela advierte, por los caracteres predominantes en esos personajes, que Andrés no la ama- es cuando cobra sentido la razón de ser de esos diálogos que, en una primera lectura, pudieran parecer "inconexos", cuando en realidad su función es preparar el término de la relación de ambos, ubicada supuestamente en el mundo de lo real.

2. LA TEMPORALIDAD.

En una narración literaria, la temporalidad es doble porque está presente en dos procesos distintos pero vinculados: en el de **la enunciación del discurso** (el acto de escritura) y en el de **lo enunciado por el discurso** (la historia o diégesis). Se dan, pues, dos temporalidades por principio: una en el **nivel discursivo** y otra en el **nivel de la historia**.

Sin embargo, "la dimensión temporal de la historia sólo existe como resultado de que es suscitada por la temporalidad propia del discurso mediante el manejo de ciertos elementos como por ejemplo los verbos [...], pues el tiempo de los verbos 'caracteriza el hecho relatado con referencia al hecho discursivo' [...]." [63] Más aún : "La historia y su discurso se desarrollan progresiva y paralelamente" [64] , pero

[62] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 88
[63] *Ibidem*, p. 96
[64] *Loc. Cit.*

mientras el tiempo diegético suele ser pluridimensional, el tiempo discursivo sólo puede desarrollarse unidimensional o linealmente: de los desfasamientos o coincidencias entre un tiempo y otro surgen los conceptos de **duración, orden** y **frecuencia** del tiempo en el relato.

La duración y las anisocronías.

El concepto de **duración** se refiere a la relación entre el tiempo entrañado por las acciones de la historia y el tiempo implicado por la extensión del discurso que la sustenta. De acuerdo con Genette, se dan cuatro posibles relaciones, a las que denomina **anisocronías**: *escena, resumen, pausa* y *elipsis*.

En la *escena* se da convencionalmente una igualdad entre la temporalidad de las acciones de la historia y el tiempo del discurso [65] ; un ejemplo:

> "- Pues sí Señor, tendremos que ponerlo en observación.
> - Pero, ¿cómo ?, si sólo se le cayó el vidrio.
> - Somos una empresa seria, especialistas, Señor. Nuestra obligación es devolvérselo a Usted en perfectas condiciones.
> - No tiene ninguna falla." [66]

En el *resumen* el tiempo del discurso es menor que el de las acciones, comprimiéndose por tanto el tiempo de la historia ; ejemplo : "todo se transformó en un alud [..]. Todo : lo que siempre había postergado, los momentos no vividos, las horas distraídas, los días grises, las semanas truncas, los meses desgajados como ramas secas, y algunos años, años purulentos enmoheciéndose en el olvido." [67]

---

[65] Esta igualdad convencional se entiende más claramente cuando se piensa en diálogos o bien, en una obra dramática.

[66] SELIGSON, Esther, "La invisible hora" en *Indicios y Quimeras*. México, UAM, 1988, p. 85

[67] *Ibidem*, p. 90

En la *pausa* el tiempo del discurso es mayor que el de la historia, expandiéndose por ende el discurso mediante descripciones o pequeños nudos catalíticos ; un ejemplo, en el que la acción de mirar del personaje implica menor tiempo que el exigido por la lectura del discurso : "Recorrió con la mirada el recinto. Un bedel despedía con una ligera inclinación de cabeza a los clientes. Dos vendedores se mantenían erguidos como maniquíes detrás de los mostradores. Un mozo limpiaba con un enorme plumero blanco las cornucopias de las paredes y los grandes relojes de péndola adosados a ellas."[68]

En la *elipsis* se da una supresión del tiempo de la historia, pero que puede ser inferida por el conjunto del discurso.[69] Un ejemplo de elipsis lo tenemos en la recreación que Seligson hace sobre el mito de Orfeo y Eurídice, en donde se obvia la muerte de ésta :

> "Mientras Orfeo reposaba al abrigo de los árboles, ella se fue alejando hacia los bosques, acercándose al monte consagrado. Sus pies descalzos comunicaban al campo temblores y goces, anhelos que conmovieron a las bestias. La serpiente se tendió junto a Eurídice entre la hierba, se hablaron al oído y se confiaron su delirio. Fue entonces cuando la apretó contra su pecho.
>
> Herido, rabioso -¿pues acaso no era traición confinarle así al extremo del dolor ?-, juró Orfeo arrebatarle a la sombra su perfección de recuerdo, su redonda eternidad, destruir la memoria de la memoria. Y sedujo al Averno : con la lira templada en un deseo de venganza que la sombra se negó a saciar." [70]

---

[68] *Ibidem*, p. 87

[69] Las cuatro relaciones son catalíticas, pero la escena (por la equidad que entraña) se opone tanto al resumen y la elipsis (catálisis reductivas) como a la pausa (catálisis expansiva).

[70] SELIGSON, Esther, "De Orfeo y Eurídice" en *De sueños, presagios y otras voces*. México, UNAM, 1978, p. 52

El orden y las anacronías.

El concepto de **orden** se basa en el hecho de que los sucesos relatados correspondientes a la historia no siempre se presentan en el discurso bajo un orden canónico: abundan las narraciones que se inician por el final o *in media res*. Por tal motivo, en el plano de la historia, se distinguía anteriormente *fábula* de *intriga* [71]; entendiéndose por la primera el conjunto de acciones narradas en forma lógica-cronológica estricta (orden canónico), mientras que por la segunda se aludía a las transgresiones de ese orden causativo-consecutivo (aparente "desorden") por las cuales el lector tomaba conocimiento -a través del discurso- de una historia determinada. Este desfasamiento entre las temporalidades de la historia y del discurso -según Genette- recibe el nombre de **anacronía**, y se le divide en *analepsis* (si se trata de restropecciones) y *prolepsis* (si se tienen anticipaciones o "prospecciones"); [72] la analepsis se da generalmente en el plano metadiegético.

Un ejemplo de analepsis o retrospección se localiza en el relato "La invisible hora" (nótese cómo el segundo párrafo implica el recuerdo de una situación anterior a la planteada en el primer párrafo y aunque en el nivel del discurso no hay ruptura temporal alguna, en el nivel de la historia se da una transgresión en el orden canónico consecutivo del antes y después):

> "Y así lo vio [a su reloj] desaparecer, en un pulcro estuche de terciopelo bermellón, tras una estrecha ventanilla de finos barrotes donde unas manos misteriosamente enguatadas lo retiraron. Entonces se produjo un silencio de esos que llaman sepulcrales. ¿Dónde había ido a parar su reloj ?

---

[71] *Supra*, p. 10-11

[72] Ambas son también catálisis pero expansivas, pues inciden más en el plano discursivo que en el nivel de la acción, esto es, en el nivel propio de la historia.

> 'Este cristal no es para medir el tiempo, sino para despertar en la memoria cotidiana el destello de otros instantes que urge liberar de su prisión temporal.' Así le dijo ella al entregárselo, una tarde única, esfera plana, blanquísima, con los números apenas señalados por gotitas de plata. [...]." [73]

Un ejemplo de prolepsis o anticipación en el discurso de lo que sucederá en la historia lo tenemos en *Otros son los sueños* : "Y sin embargo, algo oscuro le decía también que tendría ella misma que desaparecer, no sólo a través de la distancia, sino en el pensamiento de todos y en el espacio. Pero la idea de la muerte no surgiría aún como posible solución. [74] " [75]

Estrategias discursivas para presentar la temporalidad de los personajes.

Pero el concepto de **orden** implica también las posibles maneras como diferentes historias pueden ser presentadas en la novela, por ejemplo, donde es común que a la historia principal se le inserten historias menores. Continuando con la propuesta de Genette, estas historias pueden entretejerse por : a) *coordinación o encadenamiento*, que supone una relación de yuxtaposición dentro de cualquier nivel de la historia ; b) *subordinación* o *intercalación*, cuando una historia se incluye en otra, dándose por tanto los niveles metadiegético y diegético, respectivamente ; y c) *alternancia* o *contrapunto*, en donde dos historias se desarrollan simultáneamente por la interrupción y continuación alternada de cada una de ellas en cualquier nivel de la historia (diegético, metadiegético, etcétera).

---

[73] SELIGSON, Esther, "De Orfeo y Eurídice", *Op. Cit.*, p. 85-86

[74] El subrayado es nuestro.

[75] SELIGSON, Esther. *Otros son los sueños*, *Op. Cit.*, p. 16

Un ejemplo de historias entretejidas por coordinación en la obra de Seligson se tiene en *La morada en el tiempo* [76], en donde a la historia central (que se propone como la historia del pueblo judío) se le yuxtaponen fragmentos de otros textos; quizás el más relevante sea el de la excomunión de la comunidad religiosa judía de Baruj Spinoza [77], el filósofo de Amsterdam.

Un ejemplo de historias entretejidas por subordinación se encuentra en el relato "Luz de dos", en donde -como ya se había explicado [78]- a la historia central (una pareja contemporánea) se le inserta la historia (recreada) de don Pedro I de Portugal e Inés de Castro, que vivieron en el siglo XIV de nuestra era.

Un ejemplo de historias entretejidas por alternancia se da en un fragmento de *Otros son los sueños*, en donde a las reflexiones de la protagonista sobre el suicidio de Eloísa (una compañera de escuela, pero cristiana) se le intercala la letanía que es de suponer se reza en el momento de su entierro, o a los nueve días después de realizado éste; ello con el fin de contrastar, de manera irónica, el contenido de tales reflexiones con el contenido de la letanía que se "oye" al mismo tiempo rezar [79].

La frecuencia.

La **frecuencia** es un concepto que entraña "la coincidencia o falta de coincidencia entre el número de ocurrencias de las historias o de los segmentos de historia (con sus respectivas temporalidades) y el número de las ocurrencias

---

[76] SELIGSON, Esther. *La morada en el tiempo*. México, Artifice, 1981, 118 pp.
[77] *Ibidem*, p. 87-88
[78] *Supra.*, p. 11-12
[79] SELIGSON, Esther. *Otros son los sueños, Op. Cit.*, p. 41-42

discursivas que las vinculan." [80] De acuerdo con ella, los relatos pueden ser : a) *singulativos*, cuando se cuenta una vez lo que pasó sólo una vez; b) *competitivo* o *repetitivo*, cuando se cuenta X número de veces lo que pasó una vez; y c) *iterativo*, cuando se cuenta una vez lo que pasó X número de veces.[81] De estos tres tipos de relato, sólo nos ocuparemos de los dos últimos, pues el primero -por ser el más común- nos permitiremos omitirlo.

Un ejemplo de relato competitivo se da en "La invisible hora", que empieza con una escena -anteriormente transcrita [82] - en donde se escucha a alguien decir, a propósito de la compostura de un reloj : "Somos una empresa seria, especialistas, Señor. Nuestra obligación es devolvérselo a Usted en perfectas condiciones" [83], para posteriormente encontrarnos -dos párrafos después- la siguiente observación : "La recepcionista repetía la misma cantilena a cuanto cliente se acercaba al mostrador - Somos una empresa seria, Señor. Nuestra obligación es devolvérselo a Usted en perfectas condiciones-, envarada, sin mover un sólo músculo del rostro, igual a un perfecto mecanismo de relojería." [84]

Otro ejemplo de relato competitivo estaría dado en "Electra", cuando en las reflexiones de la protagonista aparece inserta, de manera intermitente, una única pregunta de la nodriza : "Eras apenas una niña, ¿cómo hubieras podido saber ?" [85]

---

[80] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 101

[81] El relato singulativo, por su equidad entre discurso e historia, no presenta juegos retóricos (grado cero) y se opone a los relatos repetitivo e iterativo, que son catálisis expansiva y reductiva, respectivamente.

[82] *Supra.*, p. 40

[83] SELIGSON, Esther, "La invisible hora", *Op. Cit.*, p. 85

[84] *Ibidem*, p. 86

[85] SELIGSON, Esther, "Electra" en *Indicios y Quimeras*, *Op. Cit.*, p. 64 y 66

Un ejemplo de relato iterativo se encuentra en "Un incesto", en donde el protagonista nos narra cómo Cecilia se relaciona con él :

> "[...]. Se vino a mi departamento, y aquí, sobre la alfombra, se tendió y se desnudó, me quitó la camisa y clavó unos dientes en mi pecho. Vi cómo su pelo empezaba a desprenderse, a licuarse entre mis manos, y vi también cómo me poseía gimiendo y agitándose hasta desplomarse con los ojos muy abiertos.
> Así fue todas las veces [86] : un vértigo en el que yo caía incapaz de razonar o de pedir explicaciones." [87]

Las temporalidades de la enunciación y de la lectura.

Ahora bien, conviene recordar aquí que si en el proceso de lo enunciado (nivel de la historia o diégesis) los protagonistas son los personajes o *dramatis personae*, en el proceso de la enunciación (nivel discursivo) los protagonistas son el *narrador* [88] y el *narratario* o *virtual lector*. De acuerdo con esto, al proceso de la enunciación corresponden tanto el acto de la escritura como el acto de la lectura.

Ambos actos implican, respectivamente, una temporalidad particular que sólo es considerada cuando de manera explícita es aludida (y por tanto, incorporada) ya sea la temporalidad del discurso (temporalidad de la enunciación) o bien la existencia del lector (temporalidad de la lectura), en la historia que se está contando ; pues en uno y otro caso, las temporalidades mencionadas pasan a formar parte de a estructura de un relato determinado, es decir, se constituyen en elementos internos de éste.

---

[86] El subrayado es nuestro.

[87] SELIGSON, Esther, "Un incesto", *Op. Cit.*, p. 23-24

[88] El narrador, al momento de organizar los elementos de la historia y narrarla, puede ubicarse en un "presente contingente" con respecto a lo narrado (surgiendo el tiempo pretérito de la historia) o bien, puede "introducirse" en el presente del suceso narrado a través del "presente histórico" para

En el primer caso -la temporalidad de la enunciación-, las marcas discursivas correspondientes repercuten en el proceso de recepción de la obra ; en el segundo caso -la temporalidad de la lectura-, la implicación del lector y su temporalidad afecta tanto el proceso de la percepción como el de la enunciación, tomando la forma de un acuerdo implícito (entre narrador y lector) de leer la obra en el orden marcado por la *intriga*, esto es, de empezar por el principio y terminar con el final del discurso de un texto.

En la obra de Seligson no encontramos -hasta el momento- ni referencias al momento de la escritura (temporalidad de la enunciación) ni interpelación explícita alguna al lector (temporalidad de la lectura) ; por tanto, no es posible brindar ejemplos al respecto.

3. LA PERSPECTIVA DEL NARRADOR.

Es importante establecer que -de acuerdo con Beristáin- en toda narración literaria, *narrador* y *autor* son entidades distintas: al primero le corresponde un estatus ficcional [89], mientras que al segundo se le tiene por una identidad real y, por ende, social.[90] Así, la figura del narrador es susceptible de ser clasificada de acuerdo con dos criterios básicos: por el pronombre personal con el que, en el nivel de lo enunciado, se le identifica (persona gramatical), y por la relación que puede guardar ante lo que relata (perspectiva o punto de vista).

---

causar el efecto de simultaneidad entre lo acaecido en la historia y el momento de su respectiva enunciación ; tal sucede en los diálogos y en la novela epistolar.

[89] Por el cual puede incluso inventar una historia por la que aparezca como ajeno al relato que elabora gracias a un hallazgo casual de los manuscritos de otro que él sólo da a conocer; puede presentarse también como un heredero, un editorialista, un investigador, un crítico, etcétera.

Las personas gramaticales.

La clasificación acorde con los pronombres personales responde a las tres personas gramaticales (1ª, 2ª y 3ª) y está referida *a los pronombres de lo enunciado* que no a los de la enunciación, pues en este nivel la única persona posible sería siempre la 1ª , la que enuncia: un "yo" invariable.

De acuerdo con la convención anterior, el narrador en primera persona es narrador y personaje de los hechos que relata ; por tanto, es la única persona en la que coinciden el yo de la enunciación con el yo de lo enunciado, propiciando una menor distancia y una mayor intimidad entre el narrador y sus personajes. No resulta extraño, entonces, que la primera persona sea desempeñada por un personaje narrador, pero también puede ser un "él" desdoblado o bien, sucesivos personajes.

En Seligson el empleo de la primera persona no es frecuente (sólo existen como cuatro o seis relatos con ese tipo de narrador), pero el ejemplo más novedoso al respecto es quizá el que se da en "Por el monte hacia el mar" [91] , en donde cuatro hermanos narran su historia empleando siempre la primera persona ; la originalidad estriba en que la cesión de voz de uno a otro personaje no está marcada más que por el punto de vista de quien lo narra, de modo que el lector debe estar muy atento en su lectura para advertir en qué momento se produce el cambio de perspectiva y, por ende, el cambio de voz y personaje. Un buen ejemplo de esa estrecha intimidad entre narrador en primera persona y personaje-narrador lo encontramos en el siguiente fragmento, a cargo de Rafa, el hermano que logra casarse con Carmela : "Me siento

---

[90] Hay críticos, sin embargo, como Oscar Tacca, que basados en teóricos como Genette, distinguen a su vez entre "hombre" y "autor"; más aún, hablan de *fautor*, *transcriptor* y *relator*.

ridículo preocupándome sólo porque voy camino al lecho de mi padre moribundo y eso me recuerda que también yo voy a morir." [92]

En la segunda persona se tiene a un "yo" que puede dirigirse a sí mismo (desdoblándose), al protagonista, a otro personaje y, en algunos casos, hasta al lector. Es posible también que por esta persona el discurso se dirija a " 'alguien a quien se le cuenta su propia historia, algo de sí mismo que él no conoce, o que ha olvidado o que nunca supo' o que finge ignorar, o que no puede decir él mismo, por lo que 'el narrador le presta su voz' ." [93]"

En Seligson el empleo de la segunda persona es recurrente, se podría decir quizás que casi característico de su estilo, sobre todo en la modalidad de dirigirse a otro personaje, casi siempre el ser amado ausente ; sin embargo, se dan también casos en que el "yo" de la segunda persona se dirige a sí mismo, como sucede con la protagonista de *Sed de mar*, cuando Penélope escribe en su diario diciéndose : "Huye Penélope, la pusilánime, la difusa, que no te asalte, que no te atrape el desengaño." [94]

Se da también el caso, en "Antígona", en que ese "yo" de la segunda persona se dirige a la protagonista para contarle, como un "yo" desdoblado, su propia historia :

> "Lo sabías Electra, claro que los sabías, como que no era un juego para ti, como que a veces el insomnio horadaba tu pupila porque, además, querías entender dónde, detrás de esas caricias y de ese abrazo, se escondía el dolor y cuándo y por qué iba a hacer presa de ti. De lo que realmente sí no sabías era del tiempo, de su fugacidad, de cómo va llenándose de futuro. [...]." [95]

---

[91] SELGISON, Esther, "Por el monte hacia el mar" en *Luz de dos*, *Op. Cit.*, p. 8-54 pp.
[92] *Ibidem*, p. 33
[93] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 113
[94] SELIGSON, Esther. *Sed de mar*. México, Artifice, 1987, p. 17
[95] SELIGSON, Esther, "Antígona" en *Indicios y Quimeras*, *Op. Cit.*, p. 66

El narrador en tercera persona es un "yo" que habla de un "él", es decir, de todo lo que no tenga que ver ni con el emisor ni con el receptor de la enunciación; el narrador omnisciente es su encarnación por excelencia.

Un ejemplo de omnisciencia en tercera persona lo tenemos también en "Antígona", aunque no sea difícil de encontrar en otros muchos fragmentos de los relatos de Seligson : "Su tarea es odiar, rechazar con violencia cualquier signo de amor y vengar, en ese cuerpo aún vivo, no tanto el crimen contra el padre, como la insaciable necesidad de gozo que todo él irradia, al igual que el de la hermana, y que el de ella misma. Esa es su herencia, esa la voz que habría que acallar." [96]

Los puntos de vista.

Ahora bien -de acuerdo con Genette-, en la medida en que un narrador tiene por función organizar los elementos de la historia y narrarla, necesita situarse con respecto a lo que relata desde tres dimensiones posibles para cumplir satisfactoriamente con su finalidad ; ellas son la "distancia", la "focalización" y la "voz" (estas dos últimas dimensiones implican aspectos diferentes sobre el narrador, pero suelen confundirse y pasar, por ende, desapercibidos).

La **distancia** da pie, en el plano de la enunciación, a las *estrategias de presentación del discurso* (estilos directo e indirecto) [97] y, en el plano temporal, a la *prolepsis* (prospección o anticipación) y a la *analepsis* (retrospección)[98]. La **focalización** interviene en las llamadas *perspectivas* o *puntos de vista* (objetividad y

[96] *Ibidem*, p. 68
[97] *Infra*, p. 57-60
[98] *Supra*, p. 15 y 42

subjetividad), mientras la **voz** se refiere a la ubicación del narrador en los niveles de la historia (*diegético, metadigético, intradiegético* y *extradiegético*).

La objetividad.

Cuando un narrador cuenta una historia, puede mostrarse "objetivo" o "subjetivo" con respecto a los hechos que relata. Para lograr lo primero, *el narrador debe manejar menor información que la de sus personajes* a propósito de la historia que relata ; pues sólo en la medida en que "sabe menos", convence más (al lector) de que su labor se limita a proporcionar "una visión desde fuera de los hechos"[99], otorgando así mayor "realismo" a su historia. En virtud de este "saber menor", el narrador cuya mirada pretende ser "objetiva" renuncia a la omnisciencia mediante la adopción incluso de la primera persona a modo de observador o testigo.

He aquí un ejemplo claro del manejo de la primera persona por la que el narrador renuncia a la omnisciencia manifiestando tener menor información que la de sus personajes a propósito de la historia que relata, por lo que cuenta la historia, más que en calidad de protagonista, de simple testigo :

> "Una tarde, un poco antes del anochecer, después de muchas discusiones, ambas decidieron representar para mí [100], ya que tanto me interesaba en ellas, una de esas extrañas sesiones en que invocaban al hermano. Me introdujeron hasta su cuarto, y casi estoy seguro que no había nadie, que la casa estaba deshabitada en su mayor parte (no obstante caminaban de puntitas y cerraron la puerta con sumo cuidado). Ya en la recámara encendieron una sola vela y me ordenaron guardar el más estricto silencio. [..]."[101]

---

[99] "Visión por fuera" es conocida en los trabajos de Todorov, mientras que en los de Genette es denominada "focalización externa".

[100] Los subrayados son nuestros.

[101] SELIGSON, Esther, "Un incesto" en *Tras la ventana un árbol*, *Op. Cit.*, p. 23

La subjetividad.

Cuando el narrador, por el contrario, desea instaurar la "subjetividad" en el relato, se vale de la "visión interna de los hechos" a partir de : 1) *manejar igual información que cualquier protagonista*, para lo cual se integra a la historia situándose en la perspectiva de uno de los personajes y, por ende, penetrando en su interior[102] ; o bien, 2) *manejar mayor información que los personajes*, esto es, dar la existencia al narrador omnisciente por antonomasia.[103] En el primer caso es común la adopción de la primera persona de las novelas epistolares, los diálogos, monólogos interiores, etcétera ; aunque puede aparecer en cualquier otra persona gramatical. En el segundo caso lo más frecuente es la tercera persona omnisciente y omnipresente, pero también puede admitir la primera persona de las novelas autobiográficas.

Un ejemplo de "visión interna de los hechos" a partir de un monólogo interior que corresponde a un narrador en primera persona que manifiesta tener tanta información sobre su historia como la de sus personajes, es :

> "Sí, hubo un tiempo en que la vida y yo andábamos a la par, el ímpetu era común, las miras hacia adelante. Después, no sé cómo[104] , alguno de los dos se fue rezagando, perdió el paso, se aletargó o se detuvo simplemente a meditar y ya no supimos alcanzarnos, ni la vida a mí ni yo a ella. Lo peor es esta nostalgia por aquello que hubiese querido vivir. Yo me distraje con las mariposas, y me quedé entre las flores que Carmela tejía en mis cabellos. Ellas, la vida, la realidad, en vano trataron de petrificarme con sus cabezas de medusa [...]." [105]

---

[102] Esta posibilidad recibe también los nombres de "visión con" un personaje (Todorov) o "focalización interna", que puede ser "fija", "variable" o "múltiple" (Genette).

[103] Esta segunda posibilidad es también conocida como la "visión por detrás" de la escena (Todorov) o bien, la "focalización cero" (Genette).

[104] El subrayado es nuestro.

[105] SELGISON, Esther, "Por el monte hacia el mar" en *Luz de dos*, *Op. Cit.*, p. 33

Un ejemplo de narrador omnisciente, esto es, del narrador en tercera persona que maneja mayor información sobre la historia que relata, que la que sobre ella tienen los propios personajes lo podemos encontrar en "Requiem", pues al describírsenos cómo mira Andrés a Gabriela cuando éste empieza a conocerla, el narrador lo hace desde la óptica del que sabe de antemano cómo terminará el romance entre ellos :

> "[...], pero ella regresaba ya a su lugar envuelta en ese silencio que la cerraba hacia adentro y en el que él mismo caía, empujándola, sin ninguna posibilidad de contacto, un silencio que estaba hecho, como una fatal predeterminación, no de rencor ni de rechazo, ni siquiera de indiferencia, sino de torpeza, de fracaso y derrota [106]. Andrés siguió su paso lento, [...]." [107]

La voz narrativa.

Genette, con base en la distancia que establece el narrador con respecto a los niveles de la historia[108], distingue cuatro tipos de narrador : 1) el *narrador extradiegético* es el narrador externo que no participa en la historia (narrador omnisciente en tercera persona) ; 2) el *narrador intradiegético* es el que participa en la historia como personaje, pero no como protagonista (narración retrospectiva en primera persona) ; 3) el *narrador autodiegético* es el protagonista que cuenta su propia historia ; y 4) *narrador metadiegético* es el personaje que, dentro de una primera historia, narra otra segunda historia.

---

[106] Los subrayados son nuestros.
[107] SELIGSON, Esther, "Requiem", *Op. Cit.*, p. 80
[108] *Supra*, p. 11-12

Es importante señalar que el distinguir la "voz" de la "focalización" equivale a diferenciar -dentro de la entidad del narrador- las funciones de *mirar* y *contar*, pues no siempre el que cuenta (la "voz") es el que mira (el "foco") ; baste como ejemplo el que nos dan Bourneuf y Ouellet[109] en su "Historia de un marino" :

> "[...] <<Desde la pasarela, el marino buscaba entre la muchedumbre de mirones el rostro que tan a menudo había evocado>> ; << la mujer vio que se acercaba ese hombre envejecido que a duras penas reconocía>> ; <<el rival contempló largo tiempo, desde lejos, a la pareja abrazada>>. Estos tres puntos de vista expresan, por consiguiente, tres sentimientos : espera, sorpresa, celos. [...]"[110]

Y lo más importante: se observa claramente que aun cuando la voz narrativa no cambia (narrador heterodiegético[111] en 3ª persona), los *puntos de vista* o *perspectivas* (que son eminentemente subjetivas o con focalización interna) corresponden al marino, a la mujer del marino y al rival del mismo, respectivamente. Así pues, "Las perspectivas son los 'diferentes tipos de percepción que (de los acontecimientos) tiene quien los cuenta [...] y que reflejan la relación entre un 'él', que corresponde a la historia [...] y el 'yo' de quien elabora el discurso ; es decir, entre el personaje que actúa dentro de la historia y el narrador que nos cuenta las acciones que la constituyen." [112]

Puesto que hemos dado ya un ejemplo externo de cómo "voz" y "focalización" se diferencian, ahora daremos un ejemplo -tomado de la obra de Seligson- de cómo también es posible que ambos coincidan, es decir, de cómo el que

---

[109] BOURNEUF, Roland y Réal OUELLET. *La novela*. Barcelona, Ariel, 1975.
[110] *Ibidem*, p. 42
[111] *Supra*, p. 53-54
[112] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 109

cuenta es el que mira, aun cuando aparentemente se trate del mismo narrador ; para ello recurriremos al relato "Por el monte hacia el mar", del que ya hemos hablado anteriormente [113]. En la primera cita transcribimos la voz y mirada de Nacho, el hermano menor ; en la segunda cita, la voz y mirada de Rafa, identificable éste por su afición a las mariposas, como lo es Nacho por su salud :

> "[...]. El invierno fue duro y mis pulmones se recuperaban con dificultad. Casi dejé la escuela [114], [...], mi madre ni siquiera insistía en hacerme levantar temprano.[..]." [115]

> "[...]. Que yo me dedicara a la cría de mariposas y, más tarde, a la caza de fantasmas ; que mi madre no asomara las narices ni a la ventana ; que Nacho tosiera a todas horas para evitarse la ida al colegio, tampoco me parecen casos extremos.[...]." [116]

El dialogismo.

Por ella se entiende una técnica narrativa, en auge en este siglo, que "se caracteriza por la 'ausencia de una conciencia narrativa unificadora' es decir, porque coexisten varias voces, cada una independiente y libre, cada una subjetiva y dueña de una 'visión con' un personaje."[117]

En Seligson esta técnica es también recurrente, característica de su estilo desde obras tempranas ; un ejemplo lo tenemos en "Orfeo y Eurídice" que, aunque quizás no es el más ilustrativo, por su brevedad es el que aquí nos permitiremos transcribir ; en el fragmento resulta claro cómo, tras la intervención de un narrador en

---

[113] *Supra*, p. 48
[114] Los subrayados son nuestros.
[115] SELIGSON, Esther, "Por el monte hacia el mar", *Op. Cit.*, p. 21
[116] *Ibidem*, p. 30-31
[117] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 117

tercera persona, toman la palabra Eurídice y Orfeo, sucesivamente, expresando para sí cada quien su sentir y dando pie a la coexistencia de voces que se perciben como solitarias y lejanas porque lo dicho por el uno pareciera perderse en el discurso del otro, cada uno ensimismado en su propio mundo :

> " 'Es claro que cuando partí, yo ya no tenía ni rostro ni nombre, y tú habías perdido la voz con qué llamarme. De ahí mis estremecimientos a verte llegar frente a los Dioses.
>
> Con tu lira enmudecieron todos aquí abajo, pero su emoción era distinta. Yo escuchaba, inmóvil tras los velos, ajena al rumor de vida que tus dedos me traían de un exterior tal vez menos luminoso que la imagen que ambos tuvimos de nosotros mismos, uno frente al otro, en el apogeo de nuestro breve amor.
>
> Supe que quien me buscaba era tu miedo a olvidar. Y así fue como preferí permanecer : sombra de un sueño amoroso.'
>
> - Me empujó el asombro de tu ausencia. Cuando me postré ante los Dioses, ya tu voz y tu cuerpo empezaban a esfumarse y mi conciencia a despertar de su torpeza. Tuve miedo y elevé mi canto.
>
> Con los oídos aún llenos de tiniebla perdí el rumor de tus pasos tras de mí, y otro espanto me invadió : ¿qué nuevo rostro ajeno iba a otorgarte el retorno ?
>
> Y si intenté una vez más forzar las puertas del Averno, no obstante haberme dado vuelta seguro de perderte, fue porque, al hacerlo, tú me dabas ya la espalda condenándome al insomnio." [118]

4. ESTRATEGIAS DE PRESENTACIÓN DEL DISCURSO [119].

Se llama así a los recursos estilísticos en general por medio de los cuales el narrador organiza los elementos de su discurso, esto es, el modo como se distribuyen narración y diálogos, por ejemplo, en una novela. Básicamente existen tres grandes formas de presentación del discurso: el *discurso directo*, el *discurso indirecto* y el

---

[118] SELIGSON, Esther, "Orfeo y Eurídice", *Op. Cit.*, p. 31-32

discurso indirecto libre. El empleo de unos u otros, en un momento dado, depende del efecto que el narrador quiera lograr en el lector: acercamiento o alejamiento del sentir y pensar de los personajes, manifestación de la psicología o de la imaginación de los mismos, distinción de opiniones entre narrador y personaje o entre los propios personajes, etcétera[120] ; estrategias todas que se relacionan con el cambio del *punto de vista* y la *distancia*[121] del narrador con respecto a los hechos que relata.

El discurso directo.

Es aquél por el cual "escuchamos" a los protagonistas "hablar", es decir, cuando dentro de la narración el narrador cede la palabra a los personajes, en una escena dada, y "vemos" a los protagonistas entablar *diálogos* entre sí o iniciar algún *monólogo interior*; pues tanto el uno como el otro[122], son modalidades del discurso directo. Esta forma de discurso "ofrece la máxima ilusión de mímesis, debido a la mínima distancia existente entre el lector y la historia relatada, aunque de cualquier modo es también una mera ilusión."[123] El estilo directo ofrece por ello, aparentemente, mayor subjetividad en el discurso; pues permite "dejar hablar" a los protagonistas mismos.

---

[119] Estarán referidas exclusivamente al relato narrado, en donde el discurso hace las veces de la acción, o dicho de otro modo, en donde la acción transcurre gracias al discurso, a diferencia del teatro.

[120] Estos cambios implican -entre otros elementos- un conocimiento a fondo del manejo adecuado de los verbos en "modos de lo real" y de los de "modos de la hipótesis", para distinguir las acciones que "realmente han ocurrido" dentro de la historia (acciones narrativas), de las que expresan solamente acontecimientos posibles o futuros, reflexiones, cualidades o formas de ser permanentes, imaginarias, etcétera (acciones discursivas).

[121] *Supra*, p. 50-51

[122] El monólogo puede comprender narraciones y/o diálogos imaginados o recordados por los personajes en cuestión.

[123] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 125

Un ejemplo de discurso directo, donde se "escucha hablar espontáneamente" a los personajes, es la siguiente escena del relato "Ausencia" :

"- Ven.
- No tiene sentido.
- Lo sé, no importa.
- ¿Y a dónde iremos ?
- Es igual, a cualquier parte." [124]

El estilo indirecto.

Denominado también "discurso citado" es el propio de la narración , por el que el narrador "dice" o repite -a su manera- lo dicho por los personajes, siendo por ende el intermediario entre éstos y el lector. En el siguiente ejemplo, el narrador es un personaje que a su vez nos hace saber lo dicho por otro personaje : "Me dijiste [125] una vez que habías nacido en un pueblo junto al mar, no precisamente a orillas de la playa, sino que estaba situado un poco más adentro, enclavado en las rocas grises, entre altos peñascos y vertiginosos acantilados." [126]

El discurso indirecto puede insertarse en el discurso directo; ello sucede cuando algún personaje, mediante el diálogo, narra lo dicho por él mismo en otro momento, o la situación habida con otros personajes o de éstos entre sí, en una situación anterior. En la "conversación" siguiente (discurso directo) entre el Unicornio y el Ave Fénix, éste le recuerda a aquél una situación anterior habida entre los dos (discurso indirecto) :

---

[124] SELIGSON, Esther, "Ausencia" en *Tras la ventana un árbol, Op. Cit.*, p. 59
[125] El subrayado es nuestro.
[126] SELIGSON, Esther, "Infancia", en *Tras la ventana un árbol, Op. Cit.*, p. 11

"-Tu insistencia viola mi espacio, rezongó el Unicornio.
¿Por qué habría de dar albergue a tus preguntas en el silencio con que me envuelvo de palabras ?
- Sólo busco ese hueco de ternura que una vez me ofreciste hospitalario [127], respondió el Ave Fénix." [128]

El discurso indirecto recurre generalmente a las oraciones subordinantes para introducir el discurso directo en el entramado de su discurso. Ejemplo: "ella pensaba [oración principal] que la noción de orden le había sido negada siempre [oración subordinada]" [129]. En esta cláusula, la oración subordinada implica una reflexión por parte de la protagonista, esto es, una oración en estilo directo, de tal suerte que -si no se recurriera al estilo indirecto- esta misma cláusula quedaría formulada de la siguiente manera : "ella pensaba [discurso indirecto] : 'la noción de orden me ha sido negada siempre [discurso directo]."

El estilo indirecto también puede abarcar al directo mediante un resumen producto de la evocación del narrador de algún parlamento entre los personajes. Lo más parecido a esta modalidad de discurso lo encontramos en el siguiente fragmento, en donde la protagonista-narradora resume el contenido de una carta que evoca : "Sin embargo, podría ser al contrario : que se trate de Coimbra, una noche frente a San Nicolás. En una carta la describías tan hermosa, tan apasionadamente bella [130], que fui a conocerla. Tú me esperabas en el andén." [131]

---

[127] El subrayado es nuestro.
[128] SELIGSON, Esther, "Sirenas melodiosas y voraces" en *Hebras*. México, Ediciones sin nombre, 1996, p. 15
[129] SELIGSON, Esther. *Otros son los sueños*, *Op. Cit.*, p. 12
[130] El subrayado es nuestro.
[131] SELIGSON, Esther, "Luz de dos", *Op. Cit.*, p. 100

Estilo indirecto libre.

Es conocido también como "discurso referido" porque como estilo indirecto (narración) "cita" al estilo directo (diálogo o monólogo) pero sin verbo introductor; ejemplo: *Comenzó* a contarlo atropelladamente: *tenía* que terminar cuanto antes. La primera oración está "dicha" por el narrador; la segunda, en cambio, *se refiere* a lo *pensado* por el personaje y por tanto podía admitir -como estilo indirecto- el verbo y nexo "pensó que", los cuales explicarían el cambio del tiempo verbal (de pretérito del indicativo se pasa al copretérito). En el estilo indirecto libre es frecuente el uso de los dos puntos en lugar de los verbos introductores.

En la obra de Seligson este recurso no forma parte de su estilo, todo lo contrario, en casos donde podría emplearse esta forma discursiva, ella prefiere lo dicho por el personaje ; los ejemplos son múltiples, así como sus modalidades, he aquí las más comunes (los subrayados siguientes son nuestros) :

> "Y dijo : 'La vida es tan pesada como la más pesada de todas las cosas.' " [132]

> "[...] ¿Por qué huir del regocijo y recogerse en la aflicción ? 'Mejor es el pesar que la risa, porque con la tristeza del rostro se enmendará el corazón.' ¿De dónde habría sacado el abuelo que sólo con una cara seria y grave se permanece bueno ? [...]." [133]

[132] SELIGSON, Esther. *Otros son los sueños*, *Op. Cit.*, p. 44
[133] SELIGSON, Esther, "Luz de dos", *Op. Cit.*, p. 110

Más aún : emplea verbos introductores : " 'La primavera la sangre altera', declara, filosófica, Felicia." [134] " <<A mí nunca me han gustado las ferias>>, dijiste." [135] " 'Quizá porque éramos tan jóvenes -continuó-, nos envuelva ahora la añoranza." [136] Pero el ejemplo más ilustrativo es tal vez el siguiente, porque en él se llega al extremo de imaginar la respuesta del ser ausente y se escribe ésta, sin embargo, en estilo directo :

> "[...]. Si la plenitud del gozo lleva implícita la agresión del sufrimiento, la herida, pero a través de ellos -júbilo y dolor- la realidad se vuelve conciencia y la conciencia proyección fuera del tiempo, ¿por qué el acto amoroso no nos convierte en dioses, hogueras donde se consume el Fénix ?, ¿por qué la promesa de duración que ofrece el encuentro nupcial nonos reintegra, sin más, a la androginia primordial ? Me pierdo. Tú me habrías contestado :
>
> - Te contradices. Si vives cada día como el primero, y como el último, uno es igual a cien y un ciento igual a mil." [137]

5. LAS ISOTOPÍAS.

Las *isotopías* entrañan el **análisis semántico**, mismo que parte del reconocimiento del **semema**, que es "una unidad de contenido que puede corresponder, en un contexto dado, y para producir un efecto de sentido, a un morfema, un lexema, un paralexema (o frase equivalente a un lexema, como 'letra de cambio', 'lobo marino', boca de lobo'), o a un sintagma, todos ellos unidades formales."[138]

---

[134] SELIGSON, Esther, "Por el monte hacia el mar", *Op. Cit.*, p. 26
[135] SELIGSON, Esther. *Otros son los sueños, Op. Cit.*, p. 18
[136] *Ibidem*, p. 21
[137] SELIGSON, Esther, "Luz de dos", *Op. Cit.*, p. 88
[138] BERISTÁIN, Helena. *Op. Cit.*, p. 138

El *semema*, a su vez, consta de **semas**, es decir, de unidades mínimas de significación o rasgos distintivos que la peculiarizan; por ejemplo, el semema "amor" tiene por semas "sentimiento", "humano", "pasión", "deseo", etcétera.

Ahora bien, en todo texto -a lo largo de los enunciados- se da necesariamente una redundancia de determinados *semas* puesto que su presencia recurrente en el discurso constituye un mecanismo de coherencia; dando pie a la conformación de **isotopías**, esto es, líneas de significación temática por las cuales resulta comprensible el texto. Así por ejemplo, en un poema dado, es posible que se entable una *isotopía* en torno al amor a partir de *sememas* como "fuego", "luz", "llama", "calor", etcétera.

El análisis semántico consiste, pues, en descubrir las *isotopías*, es decir, esas redes de significación entramadas en el texto a partir de la relación que los *semas* establecen entre sí -denotativa y connotativamente[139]- tanto en el nivel sintagmático (enunciados) como en el paradigmático (discurso); imponiéndose, por tanto, la paráfrasis y glosa del texto original.

Para poder ejemplificar el análisis semántico en la obra de Seligson, tomaremos un breve texto titulado "La hermana Cecilia" [140], que a continuación transcribimos:

> "El Demonio, finalmente, había sido apresado en el pozo. Ahora podrían elevar el pensamiento y consagrarse a la oración; cerrar los ojos y estirarse sobre el duro camastro bajo la manta sin temores. El claustro recuperó la paz; florecieron los naranjos, los gladiolos y el gorjeo de las hermanas.
>
> Una noche, sor Cecilia, a la que por su pureza nombraron 'lirio celeste', la de los ojos como estrellas, ardió de amor por el cautivo. Penetró en la nave silenciosa y descendió a la cripta. Un

[139] El carácter connotativo de los *semas*, expresados en los *sememas*, deviene de su relación con el contexto.

[140] SELIGSON, Esther, "La hermana Cecilia" en *Indicios y Quimeras*, *Op. Cit.*, p. 18

> rayo de luna hacía danzar mil luces alrededor de la custodia con que el santo oficio clausurara el aljibe. Levantó sin titubeos la cubierta, y se dejó caer en los brazos del Amado." [141]

En este texto son dos los protagonistas : el Demonio y la Santa, en torno a los cuales se construyen dos campos semánticos ; el referido al Demonio está dado por los morfemas : "pozo", "noche", "cripta", "aljibe" y, sorpresivamente, "el Amado" ; el referido a la Santa está dado, a su vez, por los morfemas : "oración", "paz", "florecieron", "gorjeo", "hermanas", "pureza", "lirio celeste", "amor", "custodia", "santo obispo" y también, aunque trastocado, "el Amado" ; analizaremos ahora cómo se pasa de un campo semántico a otro de modo tal que se logra la identidad o fusión de dos figuras que, por idiosincrasia, son antagónicas entre sí. [142]

Por principio cabe hacer notar que predominan los sememas referidos a la santidad por encima de los que aluden a lo demoníaco ; inmediatamente después vemos cómo del Demonio se nos dice que ha sido "apresado", es decir, se vuelve una "presa" o, dicho de otro modo, de ser un ente cazador se vuelve un ser cazado ; de este modo se reduce su ferocidad transformándolo, connotativamente, de victimador en víctima.

En virtud de lo anterior, el morfema "claustro", que debiera referirse a la santidad, empieza a ser ambivalente ; como también se torna ambigua, en una segunda lectura, la descripción de los ojos de Sor Cecilia, de los cuales se dice que son "como estrellas", esto es, que -como astros- son ardientes ; esta connotación es

---

[141] *Loc. Cit.*

posible por su contigüidad con la oración "ardió de amor por el cautivo", en donde la figura del Demonio es reducida a "prisionero" y mueve incluso a la conmiseración.

En este contexto la oración "Un rayo de luna hacía danzar mil luces alrededor de la custodia", adquiere otra dimensión : es la prefiguración del Bien ("rayo de luna" = Celestial) y el Mal ("mil luces" = Luzbel) pero planteándose como una sola entidad ; puesto que la luz blanca (rayo de luna) -al refractarse en la custodia- se descompone y produce el espectro solar (mil luces = los colores del arco iris), connotativamente se está aduciendo que el Mal proviene del Bien, de ahí entonces que el hecho de que Sor Cecilia "Levantó sin titubeos la cubierta, y se dejó caer en brazos del Amado" resulte un hecho - después de todo- lógico.

Sin embargo, en el nivel denotativo, este relato causa el efecto de una transgresión y produce una sorpresa, pese a que en la tradición judeo-cristiana sea reconocido que el Demonio es, en realidad, un ángel caído, es decir, que su origen es de alguna forma divino. Hemos visto, pues, cómo las dos redes semánticas del texto - la de la santidad y la de lo demoníaco- se manejan no tanto como polos que se atraen, sino más bien como extremos que se tocan, de ahí el título del texto : "La hermana Cecilia", en donde "hermana" connota, evidentemente, un doble estatus.

---

[142] Para ello eliminamos, en este primer acercamiento, todos aquellos morfemas o paralexemas que sirven de transición para dicho cambio ; ello con la finalidad de poder analizar dichos elementos en forma contextual y pormenorizada.

6. LAS FIGURAS RETÓRICAS [143].

Las figuras retóricas pueden afectar tanto la *forma* (nivel de la expresión) de las *palabras* (metaplasmos) como la de las *frases* (metataxas), asimismo pueden modificar el *significado* (nivel del sentido) de las *palabras* (metasememas) y de las *frases* (metalogismos) ; en consecuencia, todas estas operaciones se efectúan en los niveles de la *morfología*, *sintaxis*, *semántica* y *lógica*, respectivamente. Lo anterior resulta mucho más didáctico si lo visualizamos en los cuadros sinópticos siguientes, tomados de la Dra. Beristáin[144] :

M E T Á B O L A S		
	EXPRESIÓN (forma)	CONTENIDO (sentido)
PALABRAS	Metaplasmos	Metasememas
FRASES	Metataxas	Metalogismos

La definición de cada una de las figuras retóricas siguientes las omitimos por ser sabidas y en cuanto a su ejemplificación, baste decir que en los capítulos siguientes -donde se analiza particularmente la obra novelística de Esther Seligson- hay todo un apartado en donde se aborda justamente las principales figuras que caracterizan y configuran su estilo literario.

[143] Para la elaboración de este apartado, se utilizó el librito : BERISTÁIN, Helena. *Guía para la lectura comentada de textos literarios. Parte I.* México, s/ Editorial, 1977. 43 pp.

GRAMATICALES (código)			LÓGICAS (referente)
EXPRESIÓN		CONTENIDO	
METAPLASMOS	METATAXAS	METASEMEMAS	METALOGISMOS
(Morfología)	(Sintaxis)	(Semántica)	(Lógica)
ritmo aliteración paranomasia rima similicadencia aféresis síncopa apócope prótesis epéntesis diéresis paragoge sinonimia arcaísmo neologismo invención préstamo metátesis anagrama polindroma	metro encabalgamiento elipsis zeugma asíndenton supr. Puntuación digresión enumeración anáfora reduplicación conduplicación epanadiplosis concatenación polisíndenton estribillo simetría silepsis quiasmo inserción hipérbaton	comparación metáfora prosopopeya sinécdoque metonimia hipálage oxímoron	litote reticencia hipérbole gradación pleonasmo antítesis alegoría ironía paradoja dilogía

[144] *Ibidem*, p. 42-43

Capítulo I

I. ESTHER SELIGSON.

A. DATOS BIOGRÁFICOS.

Esther Seligson nació en México, D.F., el 25 de octubre de 1941. De ascendencia judía ashkenazita [1], su vida ha sido tan intensa como diversa es su actividad y obra: Poeta, narradora, traductora, ensayista, crítica de teatro y docente universitaria; pero sobre todo, incansable viajera y estudiante autodidacta infatigable.

Estudió en el colegio hebreo semiortodoxo Yavné [2] y desde niña, movida por la curiosidad y gracias a la biblioteca de su madre, se aficionó a las lecturas - por aquel entonces - de cuentos de hadas; posteriormente se familiarizó con Stefan Zweig, George Sand, Balzac, Victor Hugo, Lin Yutang y poetas mexicanos como Amado Nervo y otros.[3]

---

[1] Reciben tal nombre las comunidades judías que radicando en Alemania, Francia y otros centros europeos, emigraron hacia Polonia y otros territorios eslavos vecinos hacia el Renacimiento. (*Cfr.* BAUDY Nicolás. *Las grandes cuestiones judías.* Trad. por Vicente de ARTADI. Barcelona. Plaza & Janés. 1969. p.105). Posteriormente, entre 1880 y 1935, algunas de estas comunidades judías -radicadas en Rusia, Polonia, Hungría y Checoslovaquia- emigraron a América. (*Cfr.* STAVANS Ilan, "Al filo de la letra (III), Esther Seligson: la escritura invisible", *El Universal*, 19 de enero de 1992, p. 4 Cultural)

[2] STAVANS, Ilan, "Al filo de la letra (II), Esther Seligson: la escritura invisible", *El Universal*, 18 de enero de 1992, p. 4 (Cultural).

[3] ROJAS ZEA, Rodolfo, "Los Grandes Místicos Jamás Perdieron el Gusto por las Cosas Terrenales: Comían y Bebían Bien, Dice Esther Seligson", *Excélsior*, 6 de noviembre de 1973, p. 11 A.

Durante la primaria escribe ya poesía [4] y en plena adolescencia -inscrita en la Facultad de Química de la UNAM- se interesó por la Edad Media, entablando con sus compañeras de la Planilla Azul, "debates sobre filosofía y cuestiones teológicas".[5] Hasta la fecha - según declaraciones propias - dicha "época me apasiona porque me identifico plenamente con ella, porque es mágica, mística e inagotable." [6] No obstante, su historia personal dista mucho de ser idílica.

A los 19 años contrae matrimonio con el director cinematográfico y crítico de arte Alfredo Joskowitz [7] ; es madre de dos varones [8], pero agobiada por el sentido de la existencia propia, viaja con cierta frecuencia a España y estudia por diez años historia de las ideas; toda vez que "Una manera de renunciar a la vida fue refugiarme en las fuerzas de la razón." [9]

Producto de semejante crisis -aunada a la de la asunción de su vocación artística- es nada menos que *Tras la ventana un árbol*, su primer libro de cuentos publicado hacia los 28 años, en el que se permite mostrar "su desacuerdo conmigo misma" [10] y que alcanza un cierto reconocimiento por parte de los críticos. En función del mismo, es probable que logre ser becaria del Centro Mexicano de Escritores durante 1969-1970.

---

[4] *v.* AGUILAR Enrique, "Habla Esther Seligson: Me gusta escribir", p. 22, *El Universal*, 31 de agosto de 1981.

[5] ROJAS ZEA, Rodolfo, *Art. Cit.*, p. 11A.

[6] *Loc. Cit.*

[7] *Cfr.* OBERFELD, Viky, "Gente, palabras, cosas... (Entrevista a Esther Seligson), p. 7D, *El Sol de México*, 10 de octubre de 1976.

[8] El primero nace cuando ella tiene 20 años; el segundo, 5 años después.

[9] ROJAS ZEA, Rodolfo, *Art. Cit.*, p.11 A.

[10] *Loc. Cit.*

Tres años después -y como resultado de una estancia en España durante 1971 [11] - publica *Otros son los sueños* (Novaro, 1973), y al lado de figuras como Segovia, Pacheco, Arana y Azar, es galardonada con el Premio *Xavier Villaurrutia*; fungiendo como jurados Francisco Zendejas (en sustitución de Carlos Fuentes), Ramón Xirau y Salvador Elizondo. [12]

Sin embargo -como bien deja traslucirlo *Otros son los sueños*- Seligson no se encuentra en los momentos más felices de su existencia. En plena búsqueda aún de su identidad, realiza entre 1971 y 1977, diversos viajes a España; donde no sólo logra la plenitud del encuentro recuperarando -entre otras cosas- las raíces bíblicas de su propia historia (presentes, en lo futuro, en la mayoría de sus obras), sino que hacia junio de 1978 , como resultado de esa experiencia, publica *Luz de dos*: libro de cuentos que le vale el premio *Magda Donato*, con Alberto Dallal (Ensayo)y Uwe Frish (Teatro). [13]

Para entonces Seligson, habiendo residido en Francia un año, ha estudiado Letras Francesas y Españolas en la UNAM e Historia del Arte en la SEP; y aunque decide no optar por ningún grado académico al respecto, ha impartido un taller de creación literaria en la primera y coordina el proyecto de Arte Escénico Popular de la Dirección General de Cultura Popular (DGCP) dependiente de la segunda; ha obtenido el Certificado de Estudios Superiores de la Universidad de París por el IFAL

---

[11] *v.* MILLER Beth, "Esther Seligson: el artista no tiene sexo", *Los Universitarios* No. 38-39, 15-31 de diciembre de 1974, p. 29.

[12] "Segovia, Pacheco, Arana y Seligson, Ganadores del Premio Villaurrutia", p. 19A, *Excélsior*, 31 de octubre de 1973.

[13] "Para Esther Seligson, Dallal y Uwe Frisch, los "Magda Donato", p. 17B, *Excélsior*, 9 de diciembre de 1981.

y escribe críticas de arte escénico para *Proceso*, aclarando que si "no es dramaturga [es] porque se considera muy mala para el manejo del diálogo, y al ser autocrítica teme a la repetición." [14]

Hacia octubre de 1978 (tras el éxito de *Luz de dos*) publica otro texto: *De sueños, presagios y otras voces*, en Cuadernos de Humanidades, de la UNAM; institución en la que, hasta 1993, se desempeñaba como catedrática del Departamento de Literatura Dramática. Ha trabajado también en la Escuela de Arte Teatral del INBA, en la Escuela Normal Superior (SEP) y en el Centro Universitario de Teatro dirigido por Héctor Azar (CUT); y es que, según sus propias palabras:

> "Un poderoso resorte para mí [como motivación para el acto de su escritura] es el hecho de preparar clases (durante varios años he impartido cursos de Historia del Teatro, de Mitología, de Edad Media entre otros). Leer y releer la historia de la evolución del pensamiento y su plasmación en el teatro, en la literatura y en la religión, me apasiona tanto como estudiar, vagabundear y escribir". [15]

Seligson ha publicado antes, en 1977, *Tránsito del cuerpo*: texto que Xirau denomina "ensayo, pero ensayo vivido, relatado",[16] mientras Ilan Stavans lo tiene por "prosa poética" [17] ; y que, aumentado, la autora habrá de publicar de nuevo bajo el título de *Diálogos con el cuerpo* en 1981. Año en que, al lado de Ana María Cama y Azucena Adell, Seligson no sólo es codirectora de la editorial Artífice sino también

---

[14] SCHWARTZ Perla, "La luz y los sueños de Esther Seligson", p.6, *El Gallo Ilustrado*, No. 841, 30 de julio de 1978.

[15] BAUTISTA, Miguel, "Esther Seligson y el arte literario", p.6, *Revista Mexicana de Cultura*, 6 de noviembre de 1977.

[16] XIRAU, Ramón, "Libro a libro", p. 39, *Diálogos* No. 79, en-feb. 1978.

publica en ésta *La morada en el tiempo*; especie de novela considerada por algunos como su *magnum opus*. [18]

Tras la presentación de *La morada en el tiempo*, Seligson anuncia, en el mismo año, un viaje a Israel. [19] En septiembre de 1982, nos enteramos de que nuestra autora estudia el *Talmud* en el Instituto Pardes en Jerusalén, destacándose además que "Es la primera de las mujeres intelectuales de México que se acercó osadamente a los intricados callejones de la mística judía."[20]

Sabemos también que ha estudiado temas judíos en el Centres Universitaire de Etudes Juives, en París, y que ha sido profesora del pensamiento judío tradicional en el Centro de Estudios Judaicos (CEJ) [21] , así como conferencista de diversos seminarios en México sobre temas del judaísmo. [22]

Fue también estudiante, en Jerusalén, de una Yeshivá o academia ortodoxa, de donde "fue echada debido a que su presencia de divorciada y cabalista era amenazante".[23] Esa estancia fue en realidad el punto final de un largo viaje que en 1979 hubo de iniciar Seligson con motivo de la pérdida de la traducción realizada -

---

[17] STAVANS, Ilan, "Al filo de la letra (I), Esther Seligson: la escritura invisible", p.4, *El Universal*, 17 de enero de 1992.

[18] -----, "A filo de la letra (II), Esther Seligson: la escritura invisible", p. 4, *El Universal*, 18 de enero de I992.

[19] "La última morada, nuevo libro de Esther Seligson", p. 48-49, *Proceso* No. 261, noviembre de 1981.

[20] DUCACH, Teodoro, "Esther Seligson estudia el Talmud", p. 11, *Excelsior*, 15 de septiembre de 1982.

[21] *v.* LARA, Josefina. *Diccionario Bio-bibliográfico de escritores contemporáneos*. México. INBA. 1988. p. 216.

[22] *v.* VEGA, Patricia, "Se pide al Judaísmo cuentas atribuibles al cristianismo (Esther Seligson impartirá curso sobre el tama)", *La joranda*, 29 de enero de 1990.

[23] STAVANS, Ilan, "Al filo de la letra (VII), Esther Seligson: la escritura invisible", p. 4, *El Universal*, 23 de enero de 1992.

para la editorial Taurus- *Del inconveniente de haber nacido*, y que lo aprovechó para visitar París, Praga y Toledo.[24]

En 1986 viajó al Tíbet y escribió un diario -aún inédito- de cuya existencia sólo sabemos por la autora misma, quien en 1996 nos dice :

> " 'Tardé diez años en poder verbalizar lo que viví en el Tíbet, y lo pude hacer hasta ahora que estuve en la India. En el número dos de la revista *Fractal* publico 'La montaña dorada', fragmentos del diario de mi viaje al Tíbet, el espacio de la gran Diosa Madre que te permite acceder a lo místico en la vida humana... [...]' ".[25]

Por toda esta trayectoria tan audaz suya es por lo que seguramente ella -plenamente convencida- declara alguna vez que "La creación no puede surgir a partir de recetas y asiduas asistencias a un taller literario, sino que fluye por la propia experiencia, aunado a la disciplina, la exigencia interior, las lecturas y viajes." [26]

En 1987 vuelve a su labor escritural con *Sed de Mar* , donde recrea esa mitolgía griega de la que es una apasionada [27] ; y a la recurrirá nuevamente en 1988, con *Indicios y Quimeras* (UAM), si bien muchos de los escritos que conforman éste último libro fueron publicados originalmente en revistas como *Fem* entre 1977 [28] y 1981 [29].

---

[24] *Loc. Cit.*

[25] VEGA, Patricia, "Esther Seligson cierra con *Hebras* un ciclo de depuración de seis años, p. 25, *La Jornada*, 20 de octubre de 1996.

[26] SCHWARTZ, Perla, *Art. Cit.*, p. 6.

[27] MOLINA, Javier, "Rosas para todos en la presentación al público de *Sed de mar*, p. 20, *La Jornada*, 25 de mayo de 1987.

[28] SELIGSON, Esther, "Electra", en *Fem*, Vol. II, No. 5, octubre-diciembre de 1977, 33-36 pp.

[29] SELIGSON, Esther, "Penélope", en *Fem*, Vol. IV, No. 27, febrero-marzo de 1981, 93-96 pp.

Posteriormente escribe *Isomorfismos* ; publicado en 1991 por la UNAM, consta de diez relatos en los que se hacen presentes tanto las leyendas de la India como de Grecia, Egipto, Siria, China e incluso el antiguo México.

Su texto más reciente, en la veta artística, es *Hebras* ; libro también de relatos publicado 1996 por la editorial Ediciones sin nombre y presentado por la misma autora en la Librería Pegaso en octubre del mismo año.

En lo que se refiere a su trabajo ensayístico, aun cuando sus primeros escritos en esa línea datan de 1964 en el suplemento de *El Heraldo*,[30] es hasta 1988 cuando publica *La fugacidad como método de escritura* (Plaza y Valdés); y como resultado de su crítica teatral, *El teatro y festín efímero. Reflexiones y Testimonios* (UNAM, 1989).

A los 36 años fue fundadora y editora de la revista *Aquí Estamos*;[31] ha colaborado en *FEM, La Cabra, Vuelta, Revista de Bellas Artes, Proceso, Revista de la Universidad de México, Revista de la UNAM, Diálogos, Escénica, Casa del Tiempo, Fractal, Escandalar e Hispamérica, Diorama de la Cultura, La Jornada* y *Uno más Uno.*

Su trabajo como traductora ha sido muy importante, pues aparte de dar a conocer en México el pensamiento de Emile Cioran; [32] dicha labor -según afirma la

---

[30] MILLER, Beth, "Esther Seligson: El artista no tiene sexo", *Los Universitarios*, No. 38-39, 15-31 de diciembre de 1974, p. 29.

[31] STAVANS, Ilan, "Al filo de la letra (II), Esther Seligson: la escritura invisible", p. 4, *El Universal*, 18 de enero de 1992.

[32] LARA, Josefina. *Op. Cit.* p. 216.

propia autora- "me ayudó a no perderme en la ambigüedad del adejetivo [...], a ceñir, a encontrar la palabra justa para expresar lo que quiero decir." [33]

Sin embargo, la influencia de Ciorán en el mundo de Seligson quedó superada con *La morada en el tiempo* ; he aquí lo que la propia autora nos dice al respecto :

> " '[...]. Pero si tú relees *La morada en el tiempo* -que es lo único que profundamente me importa de todo lo que he escrito- termina afirmando una búsqueda de Dios. Ese fue mi alejamiento radical de Ciorán : era un desesperanzado absoluto que no creía en nada ; no tenía una búsqueda mística, religiosa, espiritual o llámala como quieras, [...], porque son palabras que desgraciadamente se han prostituido mucho. Simplemente, para mí , se acabó el diálogo...' " [34]

En la actualidad [35] ignoramos si nuestra escritora esté por preparar algún otro libro, toda vez que tras radicar en Israel proporcionando clases en la Universidad Hebrea de Jerusalén, regresó a México para la presentación de *Hebras*, entre otros proyectos.

B. OBRA LITERARIA.

Según el comentario que aparece en la crontraportada de su libro *Indicios y Quimeras* [36], Seligson ha escrito también poesía; pero ya que ésta no ha sido recogida todavía

---

[33] AGUILAR, Enrique, *Art. Cit.*, p. 22.

[34] VEGA, Patricia,"Esther Seligson cierra con *Hebras* un ciclo de depuración de seis años", p. 25, *La Jornada*, 20 de octubre de 1996.

[35] junio de 1998.

[36] *V.* SELIGSON Esther. *Indicios y Quimeras*. México.UAM. 1988. 131 pp

en algún volumen, bien puede afirmarse que hasta la fecha, su obra artística - siguiendo parámetros cronológicos - queda contenida en los siguientes libros:

Seligson, Esther. *Tras la ventana un árbol*. México. Bogavante. 1969. 93 pp. (Serie Escritores Latinoamericanos, Vol. 2). (Cuentos).

---. *Otros son los sueños*. México. Novaro. 1973. 122 pp. (Los nuevos valores). (Novela).

---. *Tránsito del cuerpo*. México. La Máquina de Escribir. 1977. (Prosa poética).

---. *Luz de dos*. México. Joaquín Mortiz. 1978. 115 pp. (Cuentos)

---. *De sueños, presagios y otras voces*. México. UNAM. Dirección General de Difusión Cultural, Departamento de Humanidades. 1978. 78 pp. (Prosa).

---. *La morada en el tiempo*. México. Artífice. 1981. 118 pp. (Novela)

---. *Diálogos con el cuerpo*. México. Artífice. 1981. 48 pp.

---. *Sed de mar*. México. Artífice. 1987. 45 pp. (Novela)

---.*Indicios y Quimeras*. México. UAM. 1988. 131 pp. (Colección Molinos del viento 60, Serie Narrativa). (Relatos)

---.*Isomorfismos*. México. Textos de Difusión Cultural Universitaria. 1991. 96 pp. (Relatos)

--- *Hebras*. México. Ediciones sin nombre. 1996. 150 pp. (Relatos)

Su primer libro, *Tras la ventana un árbol*, es en realidad la recopilación de algunos relatos publicados en diversas revistas literarias desde 1964;[37] y aunque posteriormente Seligson lo considere bastante "malo",[38] es recibido con cierto beneplácito por la crítica en virtud de "Su unidad entre historia-tema y planteamiento-realización, [que] le otorga calidad de importante en un panorama literario donde la superficialidad es el plato fuerte del día, sobre todo en los jóvenes." [39] Corre el año de 1969: "momentos en que los jóvenes escritores publican barbaridad y media con la disculpa de que están 'en onda'." [40]

Así pues, aun cuando a Esther Seligson pudiera ubicársele dentro de la generación de los 60's, su escritura se distingue desde el principio por una cierta reticencia a las modas y convencionalismos literarios lo mismo que por un decidido gusto por cultivar la *Escritura*, término acuñado por Salvador Elizondo y por el que Margo Glantz alude (en 1971) a "muchas tendencias surgidas dentro de la narrativa

---

[37] Tales como *Cuadernos al Viento*, dirigido por Huberto BATIZ, y *Revista Mexicana de Literatura*, con Juan García Ponce a la cabeza. (*Cfr.* Miller Beth, *Art. Cit.*, p. 29).

[38] *Loc. Cit.*

[39] BENÍTEZ MELÉNDEZ, Jesús Luis, "Tras la ventana un árbol", *El Día*, p. 13, 1o.de julio de 1969.

[40] RÍOS, Edmundo de los, " Esther Seligson: Arbol de Tristeza", *Diorama de la Cultura*, 21 de septiembre de 1969, p. 3.

mexicana en los últimos diez años. [...], tendencias cuyo punto de convergencia sería la preocupación esencial por el lenguaje y por la estructura." [41]

Esta preocupación por el lenguaje es del todo manifiesta en la obra de Seligson, a tal grado que nuestra autora llega alguna vez a declarar que a su primer libro "le da valor porque al escribirlo conoció sus propias posibilidades de expresión en castellano"[42]; toda vez que se trataba de "una conquista del idioma español, porque durante más de diez años no hice más que pensar, leer y escribir en francés ..." [43]

Su segundo libro, *Otros son los sueños*, se publica en 1973 ; recordemos -con palabras de Anamari Gomís- que como resultado del aperturismo auspiciado por Echeverría (a través del cual "la cultura media" [44] empieza a ser introducida en dicha década):

> "[...]. 1971 fue el año de las narradoras. Proliferan sus publicaciones de enero a diciembre, de Mortiz a Novaro, de Novaro a Era. Inútil sería reconocerlas, a las que editaron hacia fines de los sesentas y a las que lo hicieron mucho después de 1971, por inclinaciones similares. Inútil dividirlas en grupos. Aún así podríamos perseguirlas a partir de algunos temas, de algunos principios literarios que las entrelazan o de algunas carencias que las representan.
> Fatigar la escritura por la escritura misma prevalece. Se desbocan los preceptos de Valery y Mallarme, la idea de un texto puro que nace y muere en el objeto literario. Algo así como la botella de Klain. La figura más autorizada de esta escuela y que

---

[41] GLANTZ, Margo. *Onda y escritura en México. Jóvenes de 20 a 33.* Estudio preliminar, compilación y notas de ---. México. S. XXI. 1971. p. 29-30.

[42] ROJAS ZEA, Rodolfo, *Art. Cit.*, p. 11A.

[43] MILLER, Beth, *Art. Cit.*, p. 29.

[44] Definida por Carlos MONSIVÁIS como "parodia o adelgazamiento industrial de los logros de alta cultura y de gran arte, la sustitución de las fuentes por sus interpretaciones accesible. (*Apud* GOMÍS, Anamari, "Las narradoras de un país desconocido", p. 9, en *Los Universitarios* No. 129-130, octubres de 1978.

> le imprimió un sello hispanoamericano es Salvador Elizondo. [...]." [45]

A este tenor, Gomís -como muchos otros- no tiene dudas, hacia 1978, para reconocer en Seligson "a una excelente escritora que asimismo concibe al fenómeno literario en la ensayística y en la traducción. Su *Vigilia del cuerpo* [tercer libro de Seligson] apunta, además de los ecos de la novelística inglesa y francesa contemporánea, a una regia carga hispánica." [46] Añadiendo de paso que en *Otros son los sueños* "contesta, por su lado, al rejuego escritural. Extremo y bello cuidado en la prosa, me atrevo a decir que sus textos mucho se acercan al laboratorio poético. Si su lenguaje peca de inamovible, a veces, en sus primeros trabajos, con *Luz de dos* (Mortiz, 1978) devela a la palabra para recuperar su residuo sensorial." [47]

En efecto, nos encontramos ante el señalamiento de otra constante en la escritura de Seligson: la elaboración de una prosa que aunque la mayoría de sus críticos la tienen por "poética", pocos, en cambio, se ocupan de definir qué debe entenderse en realidad por tal expresión; excepción hecha de Martha Robles, quien al respecto nos dice:

> "De todos los géneros [4] es el de la prosa poética el que guarda mayor parentesco con los movimientos pictóricos. Si el efecto impresionista ha perdurado con modificaciones notables, el surrealismo no ha sido menos fecundo. Hoy podríamos agregar

---

[45] *Ibidem*, p. 10.
[46] *Loc. Cit.*
[47] *Loc. Cit.*
[4] La prosa poética no está incluida entre los géneros literarios; sin embargo, esta tendencia ha brotado entre narradores y poetas de Hispanoamérica. Por su calidad y desarrollo definidos nos permitimos esta licencia. [Nota de Martha ROBLES].

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

que lo abstracto comienza a tener correspondencias en prosa y verso. [...]." [48]

Para más adelante transcribir un fragmento del prólogo que Cardoza y Aragón hizo a la segunda edición de su *Pequeña sinfónica del Nuevo Mundo*; fragmento que constituye "una de las poquísimas explicaciones que, hasta la fecha, existen sobre prosa poética:

> "[...]. Urdidumbre de elementos de incoherencia lógica -con la disponibilidad de la imagen verdadera que desconcierta a los sentidos, entre los cuales se desenvuelven algunas narraciones que sin separación acontecen en el mismo clima de toda la escritura, como tenues relieves de la propia substancia en la superficie veteada como una ágata (...) Denso de memoria y subconsciencia (...) A la deriva en la corriente natural y en la corriente brotada de la imaginación, apoyado sobre el entresueño y la realidad, alas distintas unidas en el mismo impulso, como aquellos pájaros de Apollinaire que sólo una ala tienen y por parejas se juntan para poder volar (...) compuesto que sólo con sensaciones y correspondencias de elementos remotos entre sí, repentinamente revelando la relación oculta que los ilumina con nuevo sentido.[6] " [49]

Pero quizá sea aún más explícita Margarita Villaseñor cuando, a propósito de *Luz de dos*, cuarto libro de Seligson, nos dice:

> "[...]. Prosa tersa con un notable ritmo de acentuación. Textos hechos para el oído, tanto, que es fácil perderse en el sonido y olvidarse de lo que se dice. [...]. Textos más líricos que

---

[48] ROBLES, Martha, "Esther Seligson", p. 282-283, en *La Sombra Fugitiva*. T. II. México. UNAM. 1986.

[6] 1ª ed. México. UNAM. Dirección de Difusión Cultural, 1948; 2a. ed., 1969 (Col. Poemas y Ensayos), pp. 5-9. [Nota de Martha Robles].

[49] ROBLES, Martha, *Op. Cit.*, p. 284-285.

> narrativos, escritos como la poesía, en afirmación del yo. Cuajados de evocaciones, descripciones muy minuciosas de lo que se siente, de lo que captan los sentidos: ruidos, color, forma, sabores y olores. Textos que describen más bien vivencias que ocurrencias, y que la mente o la memoria - a veces nebulosa - se empeña en desentrañar, en rescatar o reconstruir ayudada aquí por una palabra, por una aroma [*sic*], por el roce de una tela. Lirismo reflexivo, meditabundo, en la contemplación del propio ¿narrador? ... Pendientes siempre de una vibración, de una fugaz señal." [50]

Y a partir de esta excelente descripción de la prosa que caracteriza la obra de Seligson, se nos delinea también un tanto el modo de ser de sus personajes: entes que la mayoría de las veces (sumidos en la intimidad de sus pensamientos y sensaciones) carecen de nombre y que a fuerza de la falta de características físicas, resultan casi abstractos; y que si embargo -inmersos en la añoranza de un tiempo pasado o de una realidad incluso no vivida pero igualmente deseada- se hallan en casi permanente diálogo interno con otros seres ausentes; sus vidas, bien podría decirse, transcurren o están dadas en función de la remembranza de experiencias anteriores y de la búsqueda -igualmente obsesionada- de un fundamento que proporcione sentido a la mera existencia (peregrinajes espirituales en pos de la identidad, el amor o la divinidad, preocupación por el legado de valores, cuestionamiento de la tradición recibida, etcétera), conformando un mundo mítico lleno casi siempre de la más profunda melancolía.

Y aun cuando -a decir de la autora, en *Luz de dos*- "se refleja mi apasionamiento por la vida, así como la importancia espiritual-existencial que

---

[50] VILLASEÑOR, Margarita, "Relatos Luminosos", p. 9, *El Sol de México en la Cultura*, No.

implicó el grandioso descubrimento del país español, lugar donde vine a reencontrar mis raíces", [51] no es menos cierto que en el relato que da nada justamente el nombre al volumen se "plantea el encuentro, la iniciación y la separación de dos amantes en una historia de amor, de sensualidad -y de final triste, porque no llega a desembocar en el heoísmo o la tragedia como sucede en las grandes historias que han perdurado. El final sobreviene por desgaste de la pasión amorosa, por su mera degradación en el tiempo." [52] Y es que se trata de la reelaboración -muy al estilo de Seligson- de la trágica historia de amor vivida por el rey de Portugal Pedro I, el Justiciero, e Inés de Castro, [53] en una espacio que por vez primera cobra corporeidad: la de un Toledo medieval; esto último debido posiblemente a la trascendencia que España tuvo para la historia personal de nuestra autora en tales momentos.

Un quinto libro, *De sueños, presagios y otras voces,* tiene por título lo que es la enunciación de los temas preferidos de Seligson, especialmente el del sueño: una especie de alegoría de iniciación al conocimiento, de la libertad y de la posibilidad del ser en la realidad. A este respecto Seligson aclara en una entrevista: "No disocio el sueño de la realidad, puesto que es otra de sus caras. El mundo de los sueños

---

200, 30 de julio de 1978.

[51] SCHWARTZ, Perla, *Art. Cit.*, p. 6.

[52] PERALTA, Elda, "Libros, *Luz de dos*", p.7, *El Heraldo Cultural*, 2 de julio de 2978.

[53] Inés de Castro fue hija natural de Alvar Pérez, quien inicia el linaje de los *condes de Lemos.* Se "casó secretamente con el príncipe Pedro de Portugal, pero fue asesinada en Coimbra por orden del rey Alfonso IV; una vez en el trono su esposo, ordenó exhumar su cadáver y obligó a los nobles a rendirle honores de reina; este episodio figura tanto en la literatura portuguesa como en la española (Camoes, Antonio Ferreira, Jerónimo Bermúdez, Luis Vélez de Guevara, Juan Matos Fragoso, etc.)." [*Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado.* T. II. Madrid. Selecciones del Readers Digest. p. 154]. No satisfecho con tal acto, Pedro I, al morir, mandó enterrar sus restos de cara a los de Inés en el Monasterio Real de Santa María de Alcobaça, fiado en la esperanza de que, el día del Juicio Final, lo primero que vieran sus ojos fuera el rostro de su amada. [*Pequeño Larousse Ilustrado.* 8a. ed. México. 1983. p. 1099].

corresponde a un universo de luces, muchas de las cuales no son visibles en el día." [54] Palabras que sirven de magnífico umbral a lo que bien pudiera ser su obra cumbre: *La morada en el tiempo*; que, entre otros méritos, tiene el que por su medio "se intenta reescribir la Biblia". [55] Sobre tal obra Esther Seligson habrá de decir:

> "[...] de alguna manera es el cierre de un ciclo que empezó con la publicación de lo que en francés se llama una nouvelle, que es **Otros son los sueños**, que salió en 73 pero que terminé de escribir en 71. A diez años de distancia de la conclusión de aquel libro, **La morada...** cancela un período de búsqueda de una continuidad temporal, que existe dentro de los sueños, pero que he sentido que no existe dentro de la realidad, o por lo menos no en mi contacto con la realidad. La búsqueda de esta continudidad no se había dado - a través de la escritura - de una manera tan fluida y tan continua (valga la redundancia) más que en una especie de destellos, en relatos. [...]." [56]

Dentro de esa búsqueda -señala la autora- "está también la búsqueda de una identidad, de mi identidad como ser humano, pero concretamente como ser judío" [57]; no está de más, por ende, recordar lo que en una entrevista hacia 1974 había dicho a propósito de la misma novela, pero que por aquel entonces había intutulado *La escalera de Job*:

---

[54] SCHWARTZ, Perla, *Art. Cit.*, p. 6.

[55] STAVANS, Ilan, "Al filo de la letra (II), Esther Seligson: la escritura invisible", p. 4, *El Universal*, 18 de enero de 1992.

[56] AGUILAR, Enrique, *Art. Cit.*, p. 22.

[57] *Loc. Cit.*

> "[...] trato de encontrar los puntos esenciales de lo judaico. Es así en abstracto, bastante filosófico, lo sé. Pero creo que tengo una idea muy clara de lo que estoy buscando, y que ya no es únicamente una recuperación de la identidad como en *Otros son los sueños* - pues has de saber que soy una judía renegada que ha asumido que no le queda más que ser lo que es: judía -, sino la necesidad de encontrar algo mucho más vasto, que incluye al hombre en general." [58]

De este modo *La morada en el tiempo* resulta un texto de difícil acceso porque "exige mucha concentración de parte del lector, y cierto conocimiento de las fuentes bíblicas" [59] ; admitiendo, en consecuencia, por lo menos dos niveles de lectura posibles. La autora reconoce tales dificultades y aprovechando la ocasión para reflexionar sobre su quehacer tanto literario como ensayístico, concluye que en lo personal:

> "[...] ya no tengo esas divisiones entre yo como escritora, yo mujer, yo judía y yo ensayista.
>
> Considero que a lo que he llegado también en estos 10 años de escritura, ha sido a reunificar todos esos yos que me peleaban ahí dentro de mí, tanto en lo que hacía como en lo que vivía y escribía." [60]

Es posible que en función de tal armonía le sea dable escribir -tras la publicación de *Diálogos con el cuerpo* -su *Sed de mar*, que como acertadadmente observa Ilan Stavans "De algún modo [...] es una respuesta a **Otros son los sueños** -la

---

[58] MILLER, Beth, *Art. Cit.*, 29.
[59] AGUILAR, Enrique, *Art. Cit.*, p. 22
[60] *Loc. Cit.*

visión del esposo ante su mujer ausente"; [61] y a la que bien puede aplicársele un juicio de Margarita Villaseñor a propósito de *Luz de dos*: "[...] es un relato de amor, en el que se alterna la narración con el diálogo íntimo. Con ese decir mentalmente a la persona amada todo aquéllo que callamos. [...]." [62]

Esta obra es una recreación del mito de Penélope y Ulises: aquélla parte, justo cuando éste llega, tras la búsqueda del encuentro con ese hombre -Ulises- que bien sabe ella no puede ser el mismo que ahora regresa. Lo interesante de esta novela es que, además de ofrecer Seligson nuevamente "irregularidades" en lo que se refiere a los "géneros" que con su escritura da vida,[63] se permite incursionar directamente -a través de su narrativa- en el otro gran pilar en que descansa el imaginario social básico de la cultura occidental, es decir, hace un cuestionamiento de las ideas no sólo judías sino también griegas pero en sus mitos,[64] depositarios de valores y modelos o ejemplos de conductas a seguir ... la obra de Seligson, aparte de ser una delicia para los sentidos, dialoga no tanto con los "pensadores" de la historia occidental, sino con las fuentes mismas de dicho pensamiento.

Y hablando de los sentidos, en su libro anterior *Diálogos con el cuerpo*, Seligson "confiere al pensamiento el papel de intérprete de las sensaciones del

---

[61] STAVANS, Ilan, "Al filo de la letra (VIII), Esther Seligson: la escritura invisible", p. 4, *El Universal*, 24 de enero de 1992.

[62] VILLASEÑOR, Margarita, *Art. Cit.*, p. 9.

[63] Ilan Stavans opina que se trata de una "novela mitológica epistolar" (*Cfr. Loc. Cit.*).

[64] *Indicios y Quimeras*, formado a partir de la selección de algunos relatos aparecidos ya en *De sueños, presagios y otras voces* y otros más esparcidos en revistas y suplmentos culturales, es otro buen ejemplo de esta reflexión en torno a relato mítico griego.

cuerpo",[65] planteando además "La posibilidad de hablar del amor como trascendencia vital";[66] pero lo más importante:

> "Seligson subraya el aspecto trascendente del amor, sugiriendo continuamente el tono de descubrimiento bíblico. De hecho parece que la división de **Diálogos ...** en ocho partes, obedece a diferentes estancias del enamoramiento, del mismo modo que las tres partes del **Cantar de los cantares** corresponden a tres momentos de la experiencia amorosa. Esta coincidencia es, por sí misma, mérito de los textos de Seligson." [67]

En efecto, el mayor mérito de la escritura de Seligson radica en el manejo de un lenguaje depurado, elegante y exquisito que sin embargo va más allá del sólo preciosismo de la palabra para elevarse a la reflexión poética e incluso mítica (bíblica o griega). Y lo logra a través de un discurso aparentemente continuo, sin fracturas, en el que se insertan (con una habilidad asombrosa por imperceptible en una primera vista) referencias bíblicas, pasajes homéricos, reflexiones filosóficas, cambios de persona y un torrente de imágenes - que no excluye a las eróticas - en las que la presencia femenina juega un papel central;[68] discurso que sin embargo, aparenta ser ajeno a acontecemientos.

En *Isomorfismos*, su penúltimo libro, esa forma de discurso aparece aún más acentuada; a tal grado que no sin razón llega a afirmarse que sus personajes

---

[65] MEJÍA, Felipe, "Manitas calientes. Lo que el cuerpo le dijo al reseñista", p. XIII en *La Cultura en México*, No. 1027, 2 de diciembre de 1981 (Supl. de *Siempre!*).

[66] *Loc. Cit.*

[67] *Loc. Cit.*

[68] Con esto último no pretendemos decir que su literatura se proclame "femenista" o cosa alguna semejante - la autora, bien lo sabemos, sería la primera en mostrarse en total desacuerdo con dicho punto -; simplemente deseamos enumerar , en un primer momento, las características que a nuestro juicio, por relevantes, singularizan su escritura. (*Cfr.* Schwartz Perla, *Art. Cit.*, p. 6).

"representan arquetipos anímicos",[69] toda vez que "En lugar de desarrollar las complejidades argumentales, Seligson -como en casi toda su obra narrativa- hace hincapié en las ambientaciones y en las conmociones que suceden de la piel hacia adentro." [70] Su mundo es aquí -como en la mayoría de sus textos- esencialmente mítico, logrando manifestar "la simbiosis que existe entre el mundo espiritual indígena mexicano y el cablístico del judaísmo medieval." [71]

Más aún, de su último libro (*Hebras*) se dice que "La autora se toma licencias que en otros trabajos suyos no se atrevía. En el relato 'meteoro' desliza, incluso, ecos rulfianos" [72].

Es precisamente en función de esta forma de escritura -tan inscrita en lo mítico- que los "contenidos" en Seligson resultan en general de difícil acceso: sus textos son cada vez más herméticos y oscuros a base de la intelectualización y la inserción de pleno en el acerbo cultural judaico. Especialmente en ese esoterismo que encierran *La Kabalah* y *El Zohar* (lo mismo que las enseñanzas de *El Talmud*), que en palabras de la propia escritora, su conocimiento es "sólo apto para iniciados."[73]

Distingo, en el plano del contenido de la obra de Seligson, dos niveles (y consiguientes lecturas): uno inmediato o literal, en el que el lector común puede más o menos "reconocerse", y otro mediato, escurridizo, más profundo, que tiene que ver con la mística judía y la concepción cabalística. Más aún : el recurso de retomar ciertas frases -que aparecen generalmente en los párrafos centrales o finales de sus

---

[69] COHEN, Sandro, "Esther Seligson: Isomorfismos", p. 13, *Sábado*, 19 de octubre de 1991.
[70] *Loc. Cit.*
[71] *Loc. Cit.*
[72] TOLEDO, Alejandro, "Hebras", *Casa del Tiempo*, UAM, marzo de 1997.

libros- para dar inicio al siguiente o bien, para "compendiar" el anterior o simplemente dar "respuesta" a la pregunta que los mismos entrañan,[74] posiblemente es una influencia de la manera como han sido reinterpretados los textos tradicionales del judaísmo.

De ahí quizá también que la escritura de Seligson sea reacia al fácil encasillamiento en un género determinado; razón por la cual los críticos se muestran cautos al hablar de su producción literaria, y emplean términos como"texto", "narrativa", "relatos" e incluso "último libro", para no entrar en problemas al respecto. Hay sin embargo autores que en lugar de evadir tal escollo, lo vuelven el tema de su reflexión. Lo cierto es que semejante quehacer literario se singulariza, en el panorama de las letras mexicanas, a partir de su forma como de su contenido.

C. CONTEXTUALIZACIÓN E IMPORTANCIA .

En el plano de la expresión formal, la obra de Seligson se inscribe en lo que quizá cabría llamarse "vertiente culterana" (si no *Escritural*) de la literatura de nuestros días. Ésa que encabeza Salvador Elizondo y que se nutre, esencialmente, de la

---

[73] SCHWARTZ, Perla, *Art. Cit.*, p. 6

[74] Claro ejemplo lo constituye *Diálogos con el cuerpo* respecto a *Otros son los sueños*, e *Indicios y Quimeras* con respecto a *Sed de mar*.

literatura misma; no exenta, por supuesto, de la influencia alemana, norteamericana y francesa contemporánea.

Existe sin embargo otra "clasificación" al respecto, la que proporciona Christopher Domínguez [75] y por la cual Seligson podría ingresar -con *La morada en el tiempo*- al grueso de las filas de escritores denominados de la "Fabulación del tiempo"[76].

Si bien tal clasificación en lo personal nos parece que no resuelve nada, es conveniente apuntar que efectivamente Seligson -en función de su tono eminentemente intimista y de sus contenidos míticos- hace una manejo muy particular del tiempo, lo mismo que del espacio, siendo este último casi siempre abstracto. En lo que toca al tiempo, resulta muy difícil discernir el pasado y el futuro del presente; es como un sucederse (próximo quizá al monólogo interior) que en no pocas ocasiones ofrece la apariencia de cíclico.

En lo referente a su labor ensayística, lo interesante de ese tipo de trabajo es, como bien observa Ilan Stavans, que "la mayoría de los juicios esbozados por Seligson, como en un espejo, hablan tanto o más de ella que del perfil que persiguen" [77]; ya que, a decir del mismo autor, "Seligson, como todo ensayista, esculca en tales personalidades lo que le interesa y modela sus ídolos según su imagen y semejanza."

---

[75] DOMÍNGUEZ, Michael Christopher. *Antología de la Narrativa Mexicana del S. XX.* Vol. II. Selección y notas de —. México. FCE. 1991. 1393 pp.

[76] *Ibidem*, p. 59 y 67-68.

[77] STAVANS, Ilan, "Al filo de la letra (IX), Esther Seligson: la escritura invisible", p. 4, *El Universal*, 25 de enero de 1992.

[78] Constituyen, además, una manera excelente e inmediata de rastrear tanto sus influencias como gustos literarios.

Y para concluir: resulta evidente que Seligson, en la medida en que "destaca por revitalizar la presencia del mundo hebreo en la cultura mexicana",[79] es una escritora para élites [80], como también el que sea una escritora a carta cabal que posee además plena fe y conciencia de su quehacer literario.

En el ciclo de conferencias "Técnica e identidad en la más reciente narrativa de México" (México, 1977) declara sin reparos que "en cuestión de literatura latinoamericana, y mexicana en especial, todo está por decirse, a pesar del Boom y de los críticos. Vamos a ver qué deja la marea en cuanto pase la embestida." [81] En esa ocasión también:

> "Sostuvo que quizá en literatura el estilo no es el hombre y que a la identidad en literatura se llega por la técnica narrativa. 'La literatura latinoamericana, en este sentido, y la mexicana en particular, sería una literatura en busca de su identidad propia experimentando técnicas y estilos que, muchas veces, no le son propios. Fernando del Paso, José Agustín -por citar a los que más me inquietan en este aspecto- indagan -dijo- en el lenguaje narrativo intentando obtener un perfil de la sociedad en la que viven, sociedad multifascética, escindida, en cuanto a su identidad ...' " [82]

---

[78] *Loc. Cit.*
[79] DOMÍNGUEZ, Michael Christopher, *Op. Cit.*, p. 68.
[80] O minorías, según quiera verse.
[81] *Apud.* BAUTISTA, Miguel,*Art. Cit.*, p. 6.
[82] *Loc. Cit.*

Dicha búsqueda (que no es ajena, por supuesto, a Seligson) en medio de una sociedad decadente de fines de siglo, se constituye precisamente en la coyuntura histórica exacta por la que -a nuestro modo de ver- la obra de Seligson comienza a ser significativa en el ámbito nacional (e internacional, según Ilan Stavans) de las letras. Y es que -en un contexto en que los valores adquieren ya visos de necesidad en función de su ausencia- la escritura de Seligson, portavoz de la falta de arraigo del pueblo israelita, empieza a perder sus perfiles judíos para confundirse y tornarse en altavoz de un sistema en crisis. [83]

Tal conjetura encuentra su respaldo en ciertas reflexiones que Ilan Stavans hace en torno a la escritura de Seligson y el nuevo orden de cosas que hubo de instaurarse al término de la II Guerra Mundial. Como resultado de dicho orden, surgen en literatura "voces marginales" provenientes de Checoslovaquia, Sudáfrica y Trinidad; así pues, en el terreno cultural, los países colonizados empiezan a desplazar a sus antiguos opresores. Según esto:

> "[...]. Las letras de América Latina que vieron la luz internacional de los cincuenta a los setenta se inscriben en ese fervor rotativo y traslación de focos.
>
> Al mismo tiempo, un distinto fenómeno de homogenización surtió efecto 'en la periferia': en 1961 Borges compartió el premio Formentor con Samuel Beckett y su obra se tradujo rápido a una infinidad de idiomas[...]." [84]

---

[83] *Cfr.* MENASSÉ, Adriana, "**Lecturas**: *La morada en el tiempo.* Esther Selligson", p. 40-41, *Diálogos*, No. 22, febrero de 1985.

[84] STAVANS, Ilan, "Al filo de la letra (X y última), Esther Seligson: la escritura invisible", p. 4, *El Universal*, 26 de enero de 1992.

Sin embargo:

> "Hoy están cambiando las cosas. Europa y Estados Unidos agotaron su inquietud por lo homogéneo y buscan lo surtido. Esther Seligson, al lado de contemporáneos incansables que sin atención siguieron escribiendo 'la novela judía' en Brasil, Argentina, Venezuela, Guatemala, México, es faro de orientación a la generación que sigue. Una fugaz aunque valiosa evidencia es Luis Rezsnik." [85]

Y tras hacer una reseña de la vida y obra de Reznik, termina con un párrafo que también hacemos nuestro: "La sensualidad de Seligson, sus despedidas y encuentros, sus sueños del espíritu peregrino similares a los de Sor Juana Inés, sus diálogos entre el alma y el cuerpo, son aún desconocidos. Tal anonimato no debe asustar -al principio- la noche siempre parece impenetrable." [86]

Teniendo presente, pues, todos los elementos aquí expuestos, nos proponemos analizar, con mayor detenimiento, la producción novelística de Esther Seligson; tomando como criterio para su estudio, el orden cronológico de la publicación de sus novelas.

---

[85] *Loc. Cit.*
[86] *Loc. Cit.*

Capítulo II

OTROS SON LOS SUEÑOS

A. LOS PERSONAJES.

En *Otros son los sueños* el personaje principal es una mujer que decide abandonar por algún tiempo la vida cotidiana en busca de su identidad, de su "verdadero nombre", a decir de sus propias palabras. El relato es sumamente íntimo, subjetivo, tan interno que casi no hay datos del mundo exterior. Así, por ejemplo, se ignora tanto el lugar donde vive como el tiempo exacto que dura esa búsqueda ; no se sabe la edad de la protagonista, características físicas, ni tampoco su nombre[1], quedando casi todo dato en torno a ella en el nivel de la conjetura o, en el mejor de los casos, en el de la inferencia. Más aún : el tiempo y lugar donde trascurre la acción corresponden más a los espacios y tiempos del mundo onírico (e incluso mítico) que a los del mundo real. [2]

---

[1] Cabe aclarar que la ausencia del nombre puede explicarse también por la búsqueda de la identidad, como podrá deducirse posteriormente.

[2] *Cfr. Infra.*, p. 99-100 y 116

Pese a las observaciones anteriores, bien puede afirmarse que se trata de una mujer que, aunque se encuentra casada, es bastante joven aún ; no sólo porque esa clase de búsquedas es propia de la juventud, sino también por sus actitudes y porque ella alude en ocasiones a un hijo pequeño y a una adolescencia (no tan lejana) que de algún modo siente le ha sido robada por los deberes de esposa y madre :

> "[...]. De una manera bastante esporádica habían surgido movimientos de rebeldía cuando confirmaba que su hijo había crecido, que estaba creciendo, y recordaba aquel personaje del tambor decidido a no aumentar más su tamaño, entonces sentía que algo había cambiado, que estaba cambiando, obediente a un curso inexorable del que ella quería excluirse antes de verse despojada de su propia niñez, de su adolescencia sobre todo. [...]." [3]

Esa sensación de que la niñez y adolescencia le han sido sustraídas le viene de considerar que son los demás quienes le han impuesto su propio estilo de vida, y por eso decide abandonarlo todo (incluidos el esposo e hijo) para encontrarse consigo misma en la distancia y soledad :

> "Siempre había imaginado que de huir, huiría en tren, sola en el compartimiento, [...], dispuesta a empezar un algo nuevo diferente ; y, en cierto modo, mientras el viaje no terminara, mientras pudiera abordar los trenes deteniéndose únicamente para esperar el próximo, mientras durara la suspensión del tiempo, ella podía dejar de parecerse a aquella [*sic*] que los otros conocían y juzgaban y cuyo papel había representado durante tantos años : quería saber quién era y luego serlo para siempre. [...]." [4]

> "[...]. ¿Durante cuántos años había representado su papel dejando que la llamaran con otro nombre, vistiendo ropas que no

[3] SELIGSON, Esther. *Otros son los sueños*, *Ibidem*, p. 15.
[4] *Ibidem*, p. 14-15

> le pertenecían, moviendo ese cuerpo en el vaho y la somnolencia ? [...]." [5]

Sin embargo, su búsqueda es bastante pasiva e incongruente, pues espera que sea otro quien le descubra su identidad : "Entre esas paredes extrañas, encerrada sin procedencia ni dirección, esperaba que alguien viniera a encontrarla y a llamarla por su nombre para repetírselo a sí misma de ahora en adelante y para siempre" [6]

A pesar de todo, lo que torna peculiar y original su búsqueda es el que ella pertenezca a la comunidad judía y reniegue de su origen ; ello explica el afán por encontrar su "verdadero nombre"[7], el juzgar que "otros" (su propia gente, pero que la siente ajena) la han obligado a adoptar una forma de vida que rechaza, la huida como una forma de encuentro[8], la remisión a antepasados que resulta incluso mítica y sus reclamos iracundos y desolados -que recuerdan el tono bíblico- a la divinidad.

En virtud de lo anterior, surgen tres personajes más, aparte del hijo: el Esposo, el Predicador y el Desconocido. Estos personajes son aún más etéreos que la protagonista, de ellos se ignora prácticamente todo ; podría decirse incluso que se sabe de sus existencias sólo cuando, en un momento determinado, entran en interacción con el mundo eminentemente subjetivo de ella ; carecen, pues, de una vida propia. (Otros personajes también importantes son el abuelo y Eloísa ; del primero, judío, se conjetura un suicidio ; de la segunda, cristiana, se da cuenta cierta de semejante acto).

---

[5] *Ibidem*, p. 64

[6] *Ibidem*, p. 31-32

[7] El nombre se identifica con el ser, según los principios de la Cábala judía ; conviene recordar que el mismo Dios crea a partir del sólo nombrar las cosas.

[8] La protagonista llega a hablar incluso del "éxodo primero" para diferenciarlo del suyo.

El esposo es el padre de su hijo pero con frecuencia es también, simultáneamente, el Dios enérgico que exige obediencia absoluta a su pueblo elegido ; esta primera "doble identidad" de la figura masculina se establece con la transcripción breve de un pasaje de *El Cantar de los Cantares* [9] y se reafirma posteriormente con discursos que son aplicables tanto a la divinidad como al esposo terrenal (o a la inversa):

> " '¿Qué misión es esa para la cual nos has elegido y que debemos cumplir, incluso ciegos y sordos, so pena de hacer caer tu cólera en nuestras cabezas ? A veces, cuando miro el rostro de mi hermana y escucho las quejas de mi madre, o veo a la abuela taparse la cara para bendecir las velas, pienso que tu verdad está en el desamparo, en las manos que ellas tienden vacías de consuelo con que asirse al silencio de tu voz. Siempre estaremos equivocados en nuestra actitud hacia ti. Los profetas se han doblegado también, y no encontrarás entre los del pueblo de tu elección frente que se eleve limpia de tristeza y ansiedad aunque, eso sí, no uno sino tantos becerros como hombres hallarás. ¿Dónde lavaré y perfumaré mi cuerpo para cuando venga el esposo ? ¿Por qué no me toma así llena del lodo de los pantanos, aquí y ahora, sin sospechas ? No, no temas, no esculpiré imagen tuya, pero no me preguntes tampoco de la fidelidad. A cambio de tu amor unívoco y de tu rostro inaccesible, mil cuerpos y mil traiciones y mil rupturas necesito. Abandonarte para que tu perdón se apriete alrededor de mi cuello y confirme nuestra unión indisoluble. Y cubriré tu cuerpo, ese que sólo podré abrazar clandestinamente, ese que apartaba de mí para mejor escuchar su tránsito. Tu cuerpo alejado de mis propias sensaciones, fijo en él mismo, lo cubriré con suavidad y rencor, polvo sobre polvo, llanto sobre llanto. Los otros podrán observarnos, pero tú y yo sólo escucharemos las voces del viento y lo veremos golpear las aguas y azotar los cielos por sobre las copas de los árboles.' " [10]

---

[9] *V.* SELIGSON, Esther, *Op. Cit.*, p. 11-12

[10] *Ibidem*, p. 75-77

El Predicador es la tradición judaica religiosa, por tanto, resuma todo ese orden de cosas que justamente ella rechaza y del que desea escapar : "Quiero huir de las voces que el Predicador esgrime con feroz impulso (<<¿qué es lo que fue ? Lo mismo que será. ¿Qué es lo que ha sido ? Lo mismo que se hará ; y nada hay nuevo bajo el sol>>)."[11]

El hijo es otro ser que la ata a ese mundo de valores, del que proviene, y que le ha asignado un papel que ella no desea más desempeñar :

> "[...].'Regresa, regresa.' Su hijo preguntaría por ella y, no conforme con la historia, alguna noche, sin poder evitarlo, sus gritos la llamarán y tendrá que dejar el lecho, buscar a tientas el vaso de agua y las cobijas, acercarse, consolarlo, pedirle que no llore y prometer que ya no se irá otra vez." [12]

> "[...]. De pronto no había ya nada que recuperar. Los juguetes desparramados por la casa, las zapatillas, los platos y el llanto del hijo se levantaban como pequeñas limaduras atraídas hacia la figura tranquila y absorta en su sillón de lectura. Incluso la necesidad de gritar, de destruir ese círculo, de ver arder las flores y los muebles, se habían recogido a los pies del esposo. [...]." [13]

Pero el hijo es también el receptor y transmisor de la tradición en el futuro, como sus abuelos lo fueron también en el pasado ; de ahí que, cuando ella vuelve sin respuestas tras su huida, en medio de su confusión y miedo, sean las figuras de la abuela y la del hijo las que sobresalgan:

> "Había huido para recuperar y volvía despojada, desnuda. No era del sueño de donde regresaba. [...]. No tenía fiebre, ni eran delirio esas imágenes truncas retorcidas que se presentaban a su imaginación entre claros sin fondo y sombras pesando casi sobre

[11] *Ibidem*, p. 102
[12] *Ibidem*, p. 54-55
[13] *Ibidem*, p. 56-57

> sus ojos : ya flotaban, ya corrían, ya se entrecortaban y se entrelazaban. [...]. Tampoco era una pesadilla. Sin coherencia, pero sin llegar a ser meras alucinaciones, con un vago de familiaridad y sorpresa, recuerdos lejanos y escenas que parecían anuladas empezaron a golpear también en su conciencia. Y de entre todas ellas, la cabeza de su hijo inclinada sobre el álbum de fotografías y la figura de la abuela meciéndose al ritmo de la bendición sabática." [14]

El Desconocido, en contraposición, es la figura masculina que, no perteneciendo a la comunidad judía, ayudará a la protagonista a reconciliarse con su origen y condición judía:

> "[...]. No -le dijo el desconocido-, el pasado no es una roca que hubieras llevado a cuestas, ni una espada suspendida sobre tu cabeza. Podrás una tarde cualquiera acuclillarte con tus pequeñas cosas alrededor, tus papeles más íntimos, entre flores secas y fotografías viejas, hacer un fuego y quemarlos para que nada persista y puedas huir libre y limpia. Pero esa misma tarde, de entre las llamas, mientras esperas en el andén sin ningún equipaje, pueden surgir el llanto y el miedo y tomar la forma de un niño inválido que se acerque a ti más silencioso aún que tu propio silencio. ¿Dónde irás a buscar si te niegas la posibilidad del camino ? [...]." [15]

De este modo, aunque a su regreso es claro que no ha obtenido las respuestas deseadas a su vida, por lo menos ha logrado reconocerse y aceptarse, en adelante, como miembro de la comunidad judía :

> "[...]. No, no había encontrado una respuesta que darle al hijo, ni siquiera una explicación vaga pero convincente. ¿Le explicaron a ella algo alguna vez ? Tampoco. La tomaron de la mano, como lo tomaría ella a él, y la hicieron seguir las mismas huellas que otros pasos habían seguido antes. Y así sucesivamente, más allá de toda memoria personal, hasta volver al éxodo primero. [...]. " [16]

---

[14] *Ibidem*, p. 115-116
[15] *Ibidem*, p. 85-86
[16] *Ibidem*, p. 108

A este tenor, ella termina reivindicando ese origen como la única manera de escapar a su desarraigo existencial :

> "Había desechado la única herencia de sus abuelos al renegar de su origen y de una tradición que, anulada, la dejaba a ella a merced de la desesperación y el vacío. El sentimiento opresivo de pertenecer a una cadena interminable, sólo podría redimirse en el seno de esa única heredad que subsistía intacta fuera del tiempo." [17]

Y la falta de identificación con los de su grey (cuya historia repite al huir), es atribuida al suicidio del abuelo, que al romper con la ley divina incurre en una transgresión cuyas consecuencias irremediablemente la alcanzan :

> "Podría ser que el eslabón faltante entre ella y los demás fuera el silencio que el abuelo se llevara consigo y cuya voz necesitaba ahora escuchar, porque no sabía -o había olvidado- qué era lo que la vinculaba a ese desarraigo milenario al que pertenecía y pertenecería, aun cuando las razones no las encontrara nunca. Presentía que en ese su mismo deseo de huir había clamores, cenizas, arena y alguna zarza ardiendo proyectándose desde muy atrás en el tiempo y en el espacio. [...]." [18]

Ahora bien, una característica de los personajes masculinos es su "conmutabilidad" ; el ejemplo más claro lo brinda la figura del Desconocido : "Entonces el desconocido se acercó. Llevaba en el rostro el gesto del Predicador y en el cuerpo la solicitud y vehemencias del esposo." [19] Así, la entidad masculina implica siempre, a lo largo de la novela, una relación con lo divino ; ello en virtud,

---

[17] *Ibidem*, p. 95
[18] *Ibidem*, p. 109-110
[19] *Ibidem*, p. 97

seguramente, del pacto que se supone tuvo lugar en el Sinaí entre Dios y las 600, 000 almas del pueblo de Israel.[20]

Los personajes femeninos, en cambio, además de ser escasos, son diferenciados : Eloísa, pese a que pudo ser la madre de la protagonista, es una mujer cristiana, y la protagonista, que es una mujer judía, no tiene más referencia en el interior de su cultura que el de Mara, esto es, la amargura [21]:

> "[...] ¿Quién soy yo ? Cuando me miras, esas ráfagas que cruzan ante tus ojos no me pertenecen, ni tampoco es dulce mi piel como tú crees : Mara me nombran porque en hiel se tornarían tus besos si conocieran el fondo de mis pensamientos. Y sé que a menudo los escuchas -croan graznan crascitan-, pero supones que abrazándome hundirás sus chillidos en cavernas, y te obstinas, y recorres las arenas en busca del oasis. [...]." [22]

Y es que esa búsqueda de la identidad entraña tanto una reflexión sobre la relación entre el individuo y la cultura judía [23], como un discurrir sobre lo masculino y lo femenino (en el interior de dicha cultura) y la posibilidad del encuentro entre ambos.[24] Así, cuando el esposo (que en virtud de esa "multiplicidad de imágenes" de la figura masculina, es también la divinidad y la tradición), sale al encuentro de ella como respuesta a su huida (produciéndose un cambio), se nos dice :

---

[20] La existencia del hijo, pese a su corta edad, es referida en cierto momento a la de ese pacto mediante la figura de Isaac : "Incluso el nacimiento de su hijo la condenaba : se lo había entregado, y el esposo le ordenaba extender el cuchillo sobre él." (*Ibidem*, p. 79).

[21] Recuérdese lo dicho también en el *Eclesiastés* : "la mujer es más amarga que la muerte" (versículo 7 :26).

[22] SELIGSON, Esther, *Op. Cit.*, p. 38

[23] No se olvide que la novela empieza con una especie de confrontación, a nivel discursivo, entre la exigencia (por parte de la divinidad) de obediencia a su pueblo elegido con la decisión de la protagonista de abandonarlo todo en busca de su identidad.

[24] Esto último habrá de constituirse, como después se verá, en un tema recurrente en la literatura de Seligson.

"[...]. Gritó. Del centro de la nave, de una profunda abertura en el suelo, surgió el esposo semicubierto de tierra. Hubiera querido preguntarle si venía en efecto a buscarla, si era su rostro el que miraba y su mano la que se tendía para acogerla a ella misma y no a otra. Aún quería saber, preguntar si era posible coincidir todavía en el encuentro, si era ese el tiempo de ambos.

No dijo nada. Y lenta, muy lentamente, él se fue acercando."[25]

B. EL ESPACIO.

La forma de espacio que predomina en la novela, es la propia de los sueños ; he aquí un buen ejemplo :

"Escapando a la ausencia de ese alguien que no llegaba a llamarla por su nombre, salió del cuarto con la intención de ir a su encuentro a través de las calles, de las sombras que se alargaban en los muros, que se reflejaban contra los cristales de tantas ventanas detrás de las cuales seguramente dormía abrazada una pareja o reía un niño. Llamar a cualquier puerta y acogerse en el interior de cualquiera de esos salones, internarse en algún resquicio de esos miembros entrelazados, disolverse en los vapores de las cocinas. [...]. El frío y la humedad la iban obligando a guarecerse de trecho en trecho bajo dinteles y entre pasillos que finalmente decidió recorrer, segura de encontrarlo en algún salón de clase del segundo piso. Subió las anchas escaleras de granito. Olor a gas y luces blancas redondas brotaban con insistencia de cada puerta al abrirse : cuchicheos, pasos, choque de vidrios, de metales. Hasta que también el llanto empezó a escucharse. Empujó de golpe otra puerta. Ahí estaba Eloísa : intentaba meter en una caja su propio cuerpo destrozado. Se acercó a ella pues sabía que pudo haber sido su madre y, porque si la ayudaba, podría decirle dónde encontrarlo. 'Tráeme un crucifijo.' 'Aquí no hay -quiso contestarle-, esta es nuestra escuela', pero dio media vuelta y salió. ¡Cuánta gente por los pasillos y qué desorden ! ¿Estaba en el lugar equivocado ? ¿Qué era ese movimiento de telas y brillos, esos murmullos, risas y sonidos como en el inicio de un baile o de un concierto ? ¿Qué había venido a buscar y por qué sus ropas no eran vaporosas ni

[25] *Ibidem*, p. 121-122

> su rostro alegre ? Parecía flotar entre toda esa muchedumbre que se balanceaba alborotada entre lentejuelas y lamentos de violín. 'Alguien ya tuvo un sueño así ', pensó sin saber muy bien de dónde provenía la certeza de encontrarse en un escenario cuando, de hecho, ella había entrado a la escuela." [26]

Como puede observarse, la protagonista se encuentra en un cuarto del que sale a la calle para terminar internándose en su escuela, en uno de cuyos salones encuentra a Eloísa lidiando con su propio cuerpo destrozado por su acción suicida ; después se encuentra con una muchedumbre carnavalesca en los pasillos que toman la forma de un escenario : advierte entonces que está soñando. Hay otros fragmentos que no sólo resultan fantásticos, como el presente, sino que parecen incluso escenas surrealistas :

> " '¿En qué parte de tu vida quedaron los momentos luminosos ?', preguntó el desconocido que la tomó de la mano y la llevó hacia la ventana abierta de par en par. Era el mediodía y el jardín estaba inundado por una luz violentamente dorada. Lo árboles quietos, las hojas dibujadas una a una. En la fuente, las aguas inmóviles absorbían el verdor y la nítida transparencia del azul. Las flores perdían sus rojos y violetas bajo la lluvia de oro. Sintió el grito de las gaviotas, el silencio del viento. No era un parque.
> Era el mar." [27]

En este pasaje la habitación mira a un jardín que se vuelve parque y luego mar. Así las cosas, no es extraño, entonces, que el escenario principal de la novela oscile entre un compartimiento de tren y los más diversos espacios que son producto tanto del soñar de la protagonista como de su duermevela o vigilia plena que nos

[26] *Ibidem*, p. 47-49
[27] *Ibidem*, p. 49-50

conducen -por asociación de recuerdos o pensamientos manifestados como voces- a otros momentos vividos en otros sitios.

En ocasiones, sin embargo, por el discurrir de la misma protagonista y por instaurarse a lo largo de toda la novela un mundo tan singular como íntimo, cabe preguntarse si el viaje es sólo interior o si, paralelo a éste, se efectúa otro en el exterior ; pasajes, como el siguiente, son decisivos para despejar esa duda :

> "[...]. Tras la ventana, los árboles y las montañas se habían cubierto de gris, y, aunque no los escuchara, sabía que los perros aullaban de hambre y de frío. Algunas chimeneas sobresalían entre la niebla espesándola aún más con sus chorros de humo. La velocidad del tren era cada vez mayor, la fricción contra los rieles repercutía en su cuerpo. [...]." [28]

> "[...]. Ella se revuelca y las sábanas húmedas se pegan a su cuerpo desnudo : calosfríos ; la lengua también se revuelve dentro de algo pastoso y maloliente. El golpeteo del tren retumba y levanta polvo. [....]." [29]

Pero algunas veces ese dormir, en la medida en que remite a otro tiempo y a otros sitios, es más bien simbólico :

> "Dormida a medias, empujada de un lado a otro de la estrecha cama, el lenguaje de los fragmentos, de los huecos en la memoria y en el cuerpo, le hablaba con la voz de su hijo, con el eco de las zapatillas y el trajín de los platos en la cocina, como signos geométricos congelados en la reluciente superficie del sueño. [...]."[30]

Hay otras veces en que, advirtiendo el lugar en que se está, se da una especie de fluir de la conciencia :

---

[28] *Ibidem*, p. 56
[29] *Ibidem*, p. 54
[30] *Ibidem*, p. 25

> " '[...]. El tren se ha detenido. Hacia arriba la masa negra y un hilo de noche recortándola ; abajo, la niebla ; y delante, un haz de luces que nos mece y nos eleva. ¿De dónde viene este zumbido alrededor ? Me llamo Eloísa. No, así no. No sé quien soy.' " [31]

O bien, en plena vigilia, se dan reflexiones que se ubican dentro y fuera del tren :

> "[...]. Más allá de la tristeza del deseo carnal, de la separación que inevitable sigue, ¿qué buscaba ?, ¿a qué otro orden quería penetrar ? Sentía que la magia instantánea del abrazo escapaba hacia el tiempo, perdía su pureza, y empezaba a transcurrir. Amar para encontrarse, y, encontrándose, descubrir la inconciliable soledad original. 'No, no estaremos juntos', dijo, y su voz se perdió entre los rieles, enredándose, extendiéndose. Seguramente él también pensaba en voz alta, en la soledad del tren y del rodar continuo y con la imagen de sí mismo flotando fuera de la ventanilla, cercana e inseparable. [...]." [32]

De este modo se establece, a lo largo de toda la novela, una remisión continua y recíproca entre la estancia física en el tren y el tránsito imperceptible al escenario de los sueños, reales e imaginarios, de la protagonista :

> "Huir, huir. ¿Hacia dónde ? era un eco que se confundía en la oscuridad con el ruido del tren. Dormía un sueño inquieto poblado de formas nebulosas que se negaban a aflorar [...]." [33]

De esta peculiaridad del espacio (que a veces es el tren y otras la remembranza o recreación de sitios cotidianos o lejanos) mezclada con voces del propio pensamiento, el viaje de la protagonista resulta lo mismo externo que interno, siendo simbolizado el primero por el tren y el segundo por el sueño.

---

[31] *Ibidem*, p. 55
[32] *Ibidem*, p. 34-35
[33] *Ibidem*, p. 19

Este "doble" viaje tiene que ver tanto con el rito de la iniciación como con el papel que su tradición le ha legado y el que ella quisiera descubrir ; es decir, el espacio se vuelve también un signo de la disyunción que, a propósito de su identidad, la protagonista vive entre mundo externo y mundo interno, desbordándose tanto los contornos del segundo que terminan haciendo confusos los límites y realidad del primero :

> "[...]. Quería volver hacia atrás, hacer un recuento, buscar las causas, las razones, pero las imágenes giraban fuera de ella, y, por otra parte, le era imposible hacer coincidir la ligereza y despreocupación, el bienestar de los hábitos cotidianos [...] con ese súbito aislamiento, con esa figura desorientada y sin raíces sentada ahí, sin ninguna referencia, yendo hacia o regresando de un viaje que podría no ser sólo un sueño. [...]" [34]

El espacio sirve también para hacer vívida la experiencia errante tanto de la protagonista y el esposo, como la de su pueblo en pos de la divinidad :

> " 'Quisiera recordar lo que entonces te hubiera dicho, lo que hubiera querido oírte decir, pero las palabras se despegan de los labios sin referirse a nada, a nadie, porque no pueden situarte en el lugar exacto -¿en cuál río ?, ¿en qué playa ?-. Nuestro deambular por las ciudades ha absorbido las aguas y dispersado las arenas, y ahora tengo la piel vacía de tus caricias que no recibí, vacío el vientre del hijo que no fue tuyo, vacío el templo de tus pasos que no me acompañaron. Y a cambio, tantas y tantas manos sobre mis vestidos, jardines y plazas ante mis ojos, movimientos y ruidos que no inventé, ajenos a nosotros, y que se han apoderado de mi cuerpo y de tu ausencia. [...].' " [35]

Cabe hacer notar que cuando el espacio se remonta a los tiempos bíblicos, sufre una transformación : se vuelve mítico , casi mágico, pues cobran vida -en el

---

[34] *Ibidem.*, p. 13
[35] *Ibidem*, p. 46

tiempo presente, que se vuelve pasado- los lugares y ambientes habitados o recorridos por los antepasados desde el Éxodo:

> "[...]. Bajo los arcos del antiguo mercado, el olor a marisco descompuesto, a manzanas ácidas y naranjas dulzonas, el brillo de las sedas, de los cobres y porcelanas, y los rostros, tras los puestos, arrugados por el cansancio, la rutina y el sol que abrasaba a través de los toldos raídos, la remontaron tan atrás en el tiempo que, sin saber cómo, se ciñeron a su cuerpo días de miseria y abandono, de humillaciones que la sofocaban de pronto con una lenta agonía ancestral. Regar las macetas, barrer los portales, acarrear el agua en pesados cubos de madera, manosear la compra, vocear la mercancía, ir y venir entre el regateo y la cháchara hasta la hora de preparar el almuerzo. Clavetear, zurcir lo ya remendado mil veces, hacer cantar el yunque, esquilar, amasar y dejar oír, apenas un murmullo, algún rezo, alguna anécdota que distraiga la sensación de cautiverio y alargue la mañana hasta la tarde y la tarde hasta el anochecer. [...]." [36]

Se escucha también esa voz dura y enérgica que recuerda la de los profetas revelando los designios de Dios ante la infidelidad y el pecado del pueblo elegido :

> "-No tendrás habitación donde descansar de fijo. Apenas hayas ocupado con tus ojos las paredes blancas y poblado con tus sueños los rincones, la mano te abrirá las puertas y ordenará partir mientras tus casas son barridas por las ráfagas del invierno. Una ciudad para tus lamentos tampoco tendrás : las plazas te serán ajenas y las calles repudiarán tu necesidad de abrigo. Y si acaso lograras encontrar resguardo alguno, la vida con sus ruidos y sus olores y su cosquilleo luminoso estará fuera de ahí, del otro lado, y no subirá hasta ni el eco de su eco." [37]

Pero el pueblo de Israel, en voz de la protagonista, también responde, confinando a la divinidad en el exilio :

---

[36] *Ibidem*, p. 99-100
[37] *ibidem*, p. 103-104

> " 'Así fue dicho, en la oscuridad, entre los preparativos apresurados y sin tiempo suficiente para que fermentara la esperanza en la tierra prometida. [...]. Me has apartado de ti, pero te arrastro en mi exilio : sin la ayuda de mis manos, ¿quién construirá y engalanará tu santuario en mitad del desierto ? Tendidos en las encrucijadas de todos los caminos, llenos de tu indignación, participas, no obstante, de nuestro desconsuelo y abandono. [...]. Vendremos a ser un inútil anhelar perdido, pero tú tampoco obtendrás respuesta alguna. Obra de tus manos somos : desamparados y rabiosos.' " [38]

Cuando el deambular es personal, en cambio, el espacio no es ya el desierto mítico, pero no por ello deja de ser etéreo, inasible, pues en la medida en que es difícil de reconocerse en un lugar concreto, reproduce un éxodo individual estigmatizado por el desconsuelo :

> " 'En aquella ciudad lejana de calles empinadas y casas con sabor de arena, tenía algo el aire que me invitaba a huir : los techos bajos, las paredes de piedra y el color azul frío de las noches en el desierto. Y salí para confundirme y olvidarme en el anonimato de los otros. [...]. Y algo se escapó de mí. Crecí y crecía en la soledad de las calles abigarradas perdiendo la posibilidad de tu consuelo. Nada pude explicar y el hueco quedó en el mismo cajón de las tarjetas postales y reminiscencias del viaje [...].' " [39]

Pero el espacio también, a fuerza de la profunda vida interna de la protagonista, se vuelve subjetivo ; así cabe hablarse de la "ciudad del desencuentro", por la que el espacio se convierte también en una marca temporal pues la separación de la pareja se da a partir de esa ciudad :

---

[38] *Ibidem*, p. 104-105
[39] *Ibidem*, p. 16-17

" '[...]. Nos detuvimos en la gran ciudad del desencuentro. Tras las tapias encaladas se amontonaban los techos de lámina y cartón. No era aún de noche, pero mientras caminábamos no cruzamos a ningún ser viviente. Casi se podía creer que recorríamos todo dentro de un sueño cuando, de pronto, y para confirmar esa sensación, nos encontramos en una feria, [...]. <<A mí nunca me han gustado las ferias>>, dijiste. Fue como si nos hubiésemos dejado sorprender en nuestros más íntimos temores, en aquellos temores intraducibles, mezcla de pesadilla y realidad, que se guardan con la infancia. Entonces soltaste mi mano y, cada cual por su lado, echamos a correr." [40]

Gracias a esa "subjetivización espacial", no es difícil, entonces, que los sueños sean también un espacio :

" '[...]. Incorpórame a tus sueños, poco a poco y lentamente, mudos los dos, uno frente al otro, sin preguntar. Ahí, en el laberinto del sueño, rodará mi presencia, no como un recuerdo difícil de completar, sino como una imagen total y única. [...]. ' " [41]

Ni es extraño, tampoco, que la existencia del nombre (o la nueva identidad) implique también un lugar :

"-Dónde está el lugar de tu nombre ?
¿Cómo se dice ese lugar ?
-Contesta. ¿Quién eres ?" [42]

La asociación de un espacio al nombre tiene una doble razón de ser : por una parte, el nombre es siempre dado por la cultura a la que se pertenece, y esa cultura se desarrolla, necesariamente, en un espacio y lugar determinados ; por otra parte, entre los judíos ashkenazíes, suele identificarse el nombre con el alma al grado de que no acostumbran dar el nombre a los niños de otros familiares también vivos, pues

[40] *Ibidem*, p. 17-19
[41] *Ibidem*, p. 62-63

"mantienen la creencia de que se le quita parte de la vida a una persona si otro miembro de la familia lleva su nombre." [43] De ahí que en la novela también se diga :

> "Hacia dentro la masa negra, la niebla. Hacia afuera, un hilo de noche, un haz de luces borrosas y ninguna voz efectiva que invoque su verdadero nombre, que diga el lugar de su alma y la lleve hacia la claridad. [...]." [44]

Ahora bien, en lo que toca al espacio no "subjetivizado", se suele asociar a él la luz y la oscuridad ; y mientras la primera remite generalmente a espacios abiertos, la segunda lo hace a los cerrados. En los espacios abiertos (entre los que aparecen como predilectos el campo y el mar) reboza la vida y se dan los acontecimientos dichosos de la infancia o trascendentes de la adultez ; en los espacios cerrados, en cambio, predomina el desconcierto, la tristeza, el miedo, la muerte, etcétera. El viaje mismo de la protagonista no escapa de tales asociaciones :

> "[...]. El cansancio acumulado en sus miembros, similar, en efecto, al que produce un largo y agobiante viaje sin escalas, de inseguro trayecto, se le revelaba ahora de otro origen muy distinto, así como la luz que cruzaba veloz ante sus ojos en forma de árboles, ramajes y postes eléctricos, su reflejo ocre y ámbar en la pupila, y el centelleo, a veces brusco, a veces apocado, que la hiciera transitar del mediodía a la tiniebla, y en el retorno, de la oscuridad a la luz. [...]. " [45]

El espacio abierto asociado a la alegría y la luz tiene sus honrosas excepciones, entre las que se cuenta la remisión al exilio y, por ende, a la angustia del que carece de una morada que lo abrige. Las noches estrelladas, en el campo, son a su

---

[42] *Ibidem*, p. 56

[43] KOLATCH, Alfred J. *El libro judío del por qué*. Bogotá, La Semana Publicaciones Ltda., 1995, p. 33

[44] SELIGSON, Eshter, *Op. Cit.*, p. 118

[45] *Ibidem*, p. 120-121

vez otra excepción, pues enmarcan el tiempo feliz (de la infancia y adolescencia) en que nació y creció el amor entre ella y el esposo. Como puede observarse, a menudo resulta difícil deslindar la significación del espacio de la del tiempo, pues ambas se entrañan irremisiblemente en el relato.

Por último, el encuentro con el esposo parece tener por escenario, no la estación de un tren, sino más bien un templo (aunque tampoco queda descartado el cementerio quizás) :

> "Resonaban sus propios pasos a un lado, acompañando cada una de sus pisadas como una sombre sobre su sombra. Miró detrás. Nadie. La bóveda en penumbra y el reflejo nítido azul y rojo del ventanal contra las columnas. Ni por lo alto ni por lo largo aparecía el fin. Gritó. Del centro de la nave, de una profunda abertura en el suelo, surgió el esposo semicubierto de tierra. Se detuvo. [...]." [46]

Nos inclinamos a pensar que efectivamente el templo es el lugar del encuentro con el esposo, no sólo por la descripción que se hace del sitio sino porque únicamente de ese modo lo masculino (diversificado en las entidades esposo-divinidad-tradición) saldría al encuentro de lo femenino (carente en la práctica de referentes culturales vivos), transgrediéndose así el orden habitual de cosas y planteándose, por ende, la posibilidad de un cambio en la vida futura.

C. EL TIEMPO.

Acorde con el conflicto central de la protagonista, el tiempo -como sucede también con el espacio- se expresará en una dicotomía : "tiempo interno" vrs. "tiempo

[46] *Ibidem*, p. 121

externo" ; además de la alusión reiterativa de un tiempo mítico, que corresponde al Éxodo hacia Egipto.

En el "tiempo externo" transcurre la cotidianidad ; en el "tiempo interno", el discurrir del pensamiento, los recuerdos, los anhelos y los sueños. En el tiempo externo se inscribe el acaecer de la vida humana, constituyéndose en un orden en el que la protagonista, de momento, no puede reconocerse, por lo cual también huye :

> "Siempre había imaginado que, de huir, huiría en un tren, [...] ; y, en cierto modo, mientras pudiera abordar los trenes deteniéndose únicamente para esperar el próximo, *mientras durara la suspensión del tiempo, ella podía dejar de parecerse a aquella que los otros conocían y juzgaban y cuyo papel había representado durante tantos años : quería saber quién era y luego serlo para siempre.* [...] *sentía que estaba cambiando, obediente a un curso inexorable del que ella quería excluirse antes de verse despojada de su propia niñez, de su adolescencia sobre todo. Incluso ahora era como si, por el hecho de no verlo, de no estar ahí, aquello que dejara atrás o abandonaría en adelante hubiera dejado de existir o no sucedería.*[47] [...]." [48]

De modo que ella escapa también pretendiendo, desesperadamente, sustraerse del tiempo mientras se encuentra a sí misma para, posteriormente, ajustarse de nuevo a la marcha habitual del mundo exterior ; pero el tiempo, ignorando las congojas de la heroína, no sólo no habrá de detenerse sino, peor aún, calladamente borrará incluso su ausencia :

> "[...]. En la penumbra color ocre del dormitorio, se olvidaron los espejos de su rostro, cambiaron los objetos de lugar y su nombre se ausentó de los sueños del espacio." [49]

---

[47] El subrayado es nuestro.
[48] SELIGSON, Esther, *Op. Cit.*, p. 14-16
[49] *Ibidem*, p. 107

El tiempo externo es un ente omnívoro capaz de trastocar la significación de los objetos :

> "[...]. 'Y fueron felices aquí, y aquí también', decían las fotografías, las tarjetas postales, los pequeños objetos comprados y las flores que se secaban entre los libro. ¿Y después ? También habían reído mucho y soñado juntos. ¿Y después ? Hasta que alguna ola misteriosa empezó a cubrir sus risas y a varar sus sueños. [...]"[50]

El tiempo afecta la permanencia y configuración de los espacios :

> " '[...]. El lugar al que volvamos ya no será el mismo, es cierto, pero regresaremos, no obstante, a recobrar nuestra huella original en esa trama cotidiana donde están tejidos los fragmentos de vida que compartimos juntos, a anudar el momento en que el hilo se rompió dejándonos a merced del sueño irrealizado.' " [51]

El tiempo merma la duración e intensidad de nuestra existencia :

> " '[...]. Quiero escapar a la sensación de que el tiempo nos roba vida en cada instante que no alcanza su plenitud, en cada hora apuntalada por recuerdos malogrados. [...].' " [52]

Y ella trata, inútilmente, de rescatarlo todo, de restituir lo pasado, de volverlo a la vida :

> " '[...]. No quiero dejar que los días transcurran apacibles, diluyéndose uno en otro tan prestos que hasta el dolor y la ausencia y la muerte se vuelvan cordiales. Y aunque entiendo que el sobresalto continuo y el continuo agotar y escudriñar cada instante sea insostenible, ¿cómo hacer, a pesar de ello, para mantener viva e intensa la certeza de estarse viviendo ?' " [53]

---

[50] *Ibidem*, p. 60
[51] *Ibidem*, p. 46-47
[52] *Ibidem*, p. 101-102
[53] *Ibidem*, p. 52

se datan a partir de los espacios, las sensaciones, los recuerdos, la experiencia, los sucesos personales o por la interacción con los otros.

Así, por ejemplo, el tropiezo con una feria (en la gran "ciudad del desencuentro") se vuelve el momento exacto, por así decirlo, en que se produce la separación física (aparentemente irrevocable) con el esposo :

> " '[...]. Casi se podía creer que recorríamos todo dentro de un sueño cuando, de pronto, y para confirmar esa sensación, nos encontramos en una feria, [...]. << A mí nunca me han gustado las ferias>>, dijiste. Fue como si nos hubiésemos dejado sorprender en nuestros más íntimos terrores, en aquellos temores intraducibles, mezcla de pesadilla y realidad, que se guardan con la infancia. Entonces soltaste mi mano y, cada cual por su lado, echamos a correr.' " [56]

De igual modo, los primeros conatos de rebelión que experimenta la protagonista con respecto al papel que cultural y ancestralmente le ha sido asignado, tienen por referencia temporal precisa el crecimiento de su hijo :

> "[...]. De una manera bastante esporádica habían surgido movimientos de rebeldía cuando confirmaba que su hijo había crecido, que estaba creciendo, y recordaba aquel personaje del tambor decidido a no aumentar más su tamaño, entonces sentía que algo había cambiado, que estaba cambiando, obediente a un curso inexorable del que ella quería excluirse antes de verse despojada de su propia niñez, de su adolescencia sobre todo. [...] " [57]

Así también, el simple acto de salir a caminar por las calles mientras el otro duerme, puede convertirse en un viaje sin retorno dentro del tiempo interno :

---

[54] *Ibidem*, p. 73-75
[55] *Ibidem*, p. 102
[56] *Ibidem*, p. 18-19
[57] *Ibidem*, p. 15

" '[...]. Y salí para confundirme y olvidarme en el anonimato de los otros. El vestido ligero y los pies descalzos. Caminé entre la multitud que sofocaba las calles, mirándome en ella, dejándome tomar por los ojos curiosos y anodinos. *Entonces pude haber dejado de ser la misma que regresó al lugar donde tú estabas esperándome* [58], con los brazos caídos, aletargado aún por tu sueño interrumpido y el calor. Quisiera imaginar tu asombro cuando despertaste y encontraste la cama de al lado vacía. Sé que nunca pensaste en una huida, pues, sin saber a dónde ir o qué hacer, al verme llegar con una flor prendida en el cabello, supusiste que acababa de salir a tomar el aire que tampoco fuera del cuarto era fresco. [...]' " [59]

Es, pues, la confrontación de los tiempos interno y externo la que causa desajustes en la vida de la protagonista ; esa falta de coincidencia entre ambos tiempos provoca también la separación de los esposos, porque los tiempos internos de cada uno no pueden coincidir en el tiempo externo, ni siquiera a través de la evocación de los recuerdos sobre un tiempo en común vivido :

" '¿Puedo saber -le preguntó-, si al invocar una noche vendrá aquella en la que piensas ? A pesar de que nuestros cuerpos se entrelacen y mi boca humedecida repose en tu cuello, las manos torpes entre las ropas, tendremos que hablar y abrir los ojos para conocernos, habrá que separarse con la piel dolida sin desnudar, sin habernos encontrado, porque tal vez no sea ese el tiempo nuestro sino el de otro, y el de otra. Y miraremos llover con los ojos de ellos y nos morderá la nostalgia inútilmente con dientes suaves y taimados.' " [60]

En lo que toca al tiempo externo, la única forma de referencia que utiliza la protagonista dentro de su historia, se da a partir de la expresión e interrelación con los fenómenos de la Naturaleza (el día, la noche, la lluvia, las estaciones, etcétera[61]) ;

---

[58] El subrayado es nuestro

[59] SELIGSON, Esther, *Op. Cit.*, p. 16-17

[60] *Ibidem*, p. 19-20

[61] Sólo en una ocasión se hace referencia a los domingos, pero de tardes lluviosas. *Cfr. Infra.*, cita Núm. 64, p. 114-115

así se tiene que el olor generado por la lluvia, le recuerde a esta joven mujer un tiempo pasado pleno de amor :

> " '[...]. A veces pienso en todos los cuartos donde vivimos algunas vez o pasamos una noche, oscuros luminosos densos, y es cuando la lluvia lo delinea todo, cuando afloran con sus olores a encerrado, a tapices viejos y muebles usados, y también tantos deseos, y la nostalgia de ese vagar por los pueblos con el mismo ladrar de los perros y el aire hendido por la misma campana. [...].' " [62]

La lluvia aparece casi siempre como recuerdo o presagio de tiempos felices o decisivos para la vida propia y/o ajena :

> " 'Para cuando vuelvan las lluvias tus brazos quizá me ciñan de nuevo, y miraremos la luna como un recuerdo sin nostalgia, fuera de nosotros y en nosotros mismos, sin pasado. Tomaremos un barco y nos internaremos en el mar : ya no tendremos miedo ni necesitaremos de la mirada de los otros. Mis locos sueños de locura se detendrán en ti, y los pesados trozos de amores muertos se unirán librándonos de toda culpa y destrucción. Las cosas no me serán devueltas después del espejismo primero ni estaremos separados por distintos sueños.' " [63]

> "Las tardes lluviosas de domingo descendieron hasta su memoria : todos estaban sentados frente al fuego después de comer, y mientras el padre recordaba ensimismado los días lejanos de la infancia y sobre todo aquél en que se despidió por última vez y para siempre de su casa, la abuela traía a cuento su propia juventud y la madre el tiempo en que ni siquiera soñaba con hijos y nietos. 'En aquel entonces...', parecían decirse las imágenes evocadas, como si unas quisieran ser más bellas o emotivas que las otras. [...]. " [64]

Sin embargo, el tiempo más dichoso es el de la infancia, quizás porque en ella el tiempo exterior es prácticamente ignorado :

---

[62] SELIGSON, Esther, *Op. Cit.*, p. 25
[63] *Ibidem*, p. 32-33

> " '[...]. Quisiera rescatarte y rescatarme de aquéllos días en que no nos conocíamos, y ser capaces de levantar la cabeza para mirar con alegría los campos cuyo verdor gozamos : niños sin recuerdos ajenos, sin tiempos en los espacios que recorríamos con los ojos fuera del cuerpo y el cuerpo en un pegaso. [...].' " [65]

Y volviendo al tiempo exterior, se tiene que en lo que toca al día, éste se asocia generalmente a la luz, a la vida, la alegría, el amor, etcétera[66] ; en lo que toca a la noche, ésta recuerda la oscuridad, el miedo, la tristeza, la muerte y afines, aunque hay veces que enmarca también el acto amoroso. Por ser estas asociaciones bastante comunes, se omiten ejemplos al respecto.

Ahora bien, gracias a esa estrecha relación con la Naturaleza, es posible inferir que el tiempo de huida de la protagonista dura un año aproximadamente, pues cuando ella (pese a no encontrar las respuestas fundamentales de su búsqueda) siente la necesidad de regresar, se destaca que :

> "[...]. Nada se había detenido ni había dejado de suceder mientras ella escapaba : en el jardín, los botones de durazno se fueron formando lentos, como a escondidas, hasta reventar después de muchos soles y lluvias ; las hojas de la higuera cayeron y volvieron a caer y el fruto verde maduró. [...]." [67]

A lo largo de la novela, el transcurrir del tiempo externo aparece como postergado, imperceptible, desdibujado por el tiempo interno ; y sin embargo, la protagonista se encarga de hacerlo presente, una y otra vez, al aludir unas veces al deterioro que las relaciones humanas sufren por el efecto de su paso, otras veces al

---

[64] *Ibidem*, p. 50-51

[65] *Ibidem*, p. 90

[66] Una excepción del día como un suceso natural deseable lo constituye el fragmento en el que el día, asociado con la luz, remite a los espacios abiertos y, por tanto, al andar errante que singulariza al pueblo judío ; origen del que la heroína abomina en un principio. *Cfr.*, *Supra.*, p.

abominar de esa callada restauración que con la cotidianidad el tiempo también ejerce.

Por último, he aquí un ejemplo bastante completo del tiempo mítico al que se alude de manera breve, pero frecuente, a lo largo de la novela :

> "[...]. Hoy es necesario volver más atrás aún del propio pasado, más allá de toda memoria personal, volver hasta el dolor de los hornos crematorios, de las piras heréticas, hasta el anatema de la cruz y el éxodo primero, recorrer el desierto, sedientos hambrientos en espera del maná y la roca viva, arrastrar esa nuestra verdadera soledad por las arenas y zarzas sin preguntar quiénes somos o hacia dónde vamos, sólo salmodiando, cantando al caer la tarde alrededor de la columna de humo y fuego. Quizá entonces podamos tomarnos de la mano y ver brillar una chispa en los ojos del amigo. [..]." [68]

Ese recorrido hacia atrás en el tiempo se impone como necesario para que la protagonista por fin acepte sus raíces, así como la supeditación del tiempo interior al exterior como la única forma de rescatarse e integrarse de nuevo en su mundo :

> "[...]. Tenía miedo y ya era imposible retroceder. Olvidarse y dejarse olvidar en la ausencia, en la ruptura, en la evasión ; porque de cierto sabía ahora que nada se altera en el orden del mundo y de los seres, ni en el espacio ni en el pensamiento, y que en su búsqueda hacia atrás -quería descubrir quién era y serlo hasta siempre- lo fragmentario o lo perdido permanecería tal cual, indiferente a su deseo de reconstruirlo o de atraparlo. Nada de lo ya ido volvería ser mejor : un día o un año, para el pasado, era igual. O se anulaban, o perseveraban en la memoria con idéntico afán. Ninguna posibilidad de reanudar el momento en el que el hilo se rompiera dejándola en el cruce del sueño y la vigilia, de rehacer la huella que se borrara para incorporarse a

---

[67] SELIGSON, Esther, *Op. Cit.*, p. 107
[68] *Ibidem*, p. 36-37

esa interminable sucesión de huellas cuyo rastro perdiera al morir su abuelo [...]." [69]

La heroína, pues, termina aceptando la herencia legada por sus más remotos antepasados, pero no cancela la esperanza de un cambio de la tradición en el futuro, pues cuando se sorprende al ver llegar al esposo

"[...]. Se detuvo. Hubiera querido preguntarle si venía en efecto a buscarla, si era su rostro el que miraba y su mano la que se tendía para acogerla a ella misma y no a otra. Aún quería saber, preguntar si era posible coincidir todavía en el encuentro, si era el tiempo de ambos.

No dijo nada. Y lenta, muy lentamente, él se fue acercando." [70]

D. EL NARRADOR.

En *Otros son los sueños* hay tres narradores, cada uno de los cuales puede identificarse -la mayor parte de las veces- por el empleo diferenciado de las tres personas gramaticales, el uso de las comillas y la conformación de los párrafos, entre otros recursos ; y pese a la diversidad de voces, se logra una atomósfera de intimidad profunda, inusitada, pero peculiar del estilo de Seligson.

Esa subjetividad se logra por la puesta en juego de innumerable medios o procedimientos poéticos y retóricos ; aquí sólo se señalarán los más relevantes. En primer término conviene destacar que una de las razones que explica esa "subjetividad heterogénea" es el hecho de que a lo largo de toda la novela, la atención se centra de manera casi exclusiva en el quehacer de la protagonista, a tal

[69] *Ibidem*, p. 118-119
[70] *Ibidem*, p. 121-122

> esa interminable sucesión de huellas cuyo rastro perdiera al morir su abuelo [...]." [69]

La heroína, pues, termina aceptando la herencia legada por sus más remotos antepasados, pero no cancela la esperanza de un cambio de la tradición en el futuro, pues cuando se sorprende al ver llegar al esposo :

> "[...]. Se detuvo. Hubiera querido preguntarle si venía en efecto a buscarla, si era su rostro el que miraba y su mano la que se tendía para acogerla a ella misma y no a otra. Aún quería saber, preguntar si era posible coincidir todavía en el encuentro, si era el tiempo de ambos.
>
> No dijo nada. Y lenta, muy lentamente, él se fue acercando." [70]

D. EL NARRADOR.

En *Otros son los sueños* hay tres narradores, cada uno de los cuales puede identificarse -la mayor parte de las veces- por el empleo diferenciado de las tres personas gramaticales, el uso de las comillas y la conformación de los párrafos, entre otros recursos ; y pese a la diversidad de voces, se logra una atomósfera de intimidad profunda, inusitada, pero peculiar del estilo de Seligson.

Esa subjetividad se logra por la puesta en juego de innumerable medios o procedimientos poéticos y retóricos ; aquí sólo se señalarán los más relevantes. En primer término conviene destacar que una de las razones que explica esa "subjetividad heterogénea" es el hecho de que a lo largo de toda la novela, la atención se centra de manera casi exclusiva en el quehacer de la protagonista, a tal

---

[69] *Ibidem*, p. 118-119
[70] *Ibidem*, p. 121-122

En este segundo fragmento está también presente el modo de la hipótesis, pero lo caracteriza más el predominio de la elipsis verbal (y por ende, la ausencia de acción) como un recurso para hacer vívidas las sensaciones de la protagonista :

> " 'Para cuando vuelvan las lluvias', se decía, como si las aguas fueran a lavar la presencia de sus fantasmas dejando el horizonte de su vida nuevo para caminar en él, aligerada del peso de su compañía. Y al mismo tiempo, el miedo, la humedad con los olores del jardín, la penumbra color ocre del dormitorio y las caricias de algodón en su cuerpo adormecido, el ruido de las gotas contra el empedrado y el movimiento de su propia respiración. Después, el deseo lacerante olvidado entre sus muslos y ese querer despegarse de los gestos, las palabras, los ademanes de otros, de los otros. [...]" [74]

En este tercer fragmento, su carácter eminentemente reflexivo -por encima de la acción, a la cual supedita- es por demás obvio:

> " '¿Quién vive la otra mitad de nuestra vida, esa parte de nosotros mismos que se queda callada, ardiendo silenciosa, para no se sabe qué otro pensamiento que la consume desde lejos, desde otra vida que vive pensándola, atrayéndola a distancia ? Detener la mirada en unos ojos que se escapan en el mismo instante del encuentro, como una coincidencia, hacia lo que no podrá ser porque vienen ya desde lo que no fue. Perderse aun antes de haberse encontrado y saber que en cualquiera de los rostros que cruzamos se teje una historia que, además de poderse contar, se ha vivido. [...]."[75]

Y para lograr transmitir la intimidad del mundo de la protagonista, los narradores son enteramente subjetivos, la distancia que guardan con relación a ella es mínima, casi inexistente, pues algunas veces son la propia voz de ella y otras, se relata desde su interioridad. El saber de los narradores, por tanto, nunca es inferior al

En este segundo fragmento está también presente el modo de la hipótesis, pero lo caracteriza más el predominio de la elipsis verbal (y por ende, la ausencia de acción) como un recurso para hacer vívidas las sensaciones de la protagonista :

> " 'Para cuando vuelvan las lluvias', se decía, como si las aguas fueran a lavar la presencia de sus fantasmas dejando el horizonte de su vida nuevo para caminar en él, aligerada del peso de su compañía. Y al mismo tiempo, el miedo, la humedad con los olores del jardín, la penumbra color ocre del dormitorio y las caricias de algodón en su cuerpo adormecido, el ruido de las gotas contra el empedrado y el movimiento de su propia respiración. Después, el deseo lacerante olvidado entre sus muslos y ese querer despegarse de los gestos, las palabras, los ademanes de otros, de los otros. [...]" [74]

En este tercer fragmento, su carácter eminentemente reflexivo -por encima de la acción, a la cual supedita- es por demás obvio:

> " '¿Quién vive la otra mitad de nuestra vida, esa parte de nosotros mismos que se queda callada, ardiendo silenciosa, para no se sabe qué otro pensamiento que la consume desde lejos, desde otra vida que vive pensándola, atrayéndola a distancia ? Detener la mirada en unos ojos que se escapan en el mismo instante del encuentro, como una coincidencia, hacia lo que no podrá ser porque vienen ya desde lo que no fue. Perderse aun antes de haberse encontrado y saber que en cualquiera de los rostros que cruzamos se teje una historia que, además de poderse contar, se ha vivido. [...]."[75]

Y para lograr transmitir la intimidad del mundo de la protagonista, los narradores son enteramente subjetivos, la distancia que guardan con relación a ella es mínima, casi inexistente, pues algunas veces son la propia voz de ella y otras, se relata desde su interioridad. El saber de los narradores, por tanto, nunca es inferior al

Este narrador aparece tipológicamente marcado por la ausencia de comillas en el texto original, y su función básica (aunque no única ni exclusiva) es la de narrar la diégesis primera, esto es, dar cuenta de lo que ella piensa, percibe, imagina, decide o encuentra mientras viaja en el tren. Pero durante ese trayecto, la protagonista a menudo se ve asaltada por recuerdos, es decir, se dan retrospecciones (analepsis), y aunque se dan casos en que éstas corren por cuenta del mismo narrador, la mayoría de las veces da pie a la intervención de un segundo narrador.

El segundo narrador, en la medida en que se instituye como la memoria de la protagonista, tiene por función contar una segunda historia : la de los tiempos vividos con el esposo; estamos, pues, ante un narrador metadiegético. Esta segunda historia, por referirse generalmente a los recuerdos, aparece de manera fragmentada en el discurso, y su reconstrucción se logra gracias a la remembranza central de lo dicho al esposo, en un café, durante una conversación que se supone previa a su huida. Pero también se da el caso, menos frecuente, de que el narrador metadiegético evoque lo vivido con el hijo o recree su encuentro con el desconocido ; sin embargo, en virtud de la brevedad y lo esporádico de su alusión, es difícil considerar a estos pasajes como auténticas historias.

De una u otra forma, el narrador de todas estas "otras historias" se inserta en el discurso de la diégesis (primera historia = realización del viaje) mediante el uso de comillas y la asunción inicial de la segunda persona del singular para pasar, casi siempre de inmediato, a la primera del plural. Para mostrar cómo funcionan ambos narradores en el discurso, nos vemos obligados a presentar un ejemplo bastante

Este narrador aparece tipológicamente marcado por la ausencia de comillas en el texto original, y su función básica (aunque no única ni exclusiva) es la de narrar la diégesis primera, esto es, dar cuenta de lo que ella piensa, percibe, imagina, decide o encuentra mientras viaja en el tren. Pero durante ese trayecto, la protagonista a menudo se ve asaltada por recuerdos, es decir, se dan retrospecciones (analepsis), y aunque se dan casos en que éstas corren por cuenta del mismo narrador, la mayoría de las veces da pie a la intervención de un segundo narrador.

El segundo narrador, en la medida en que se instituye como la memoria de la protagonista, tiene por función contar una segunda historia : la de los tiempos vividos con el esposo; estamos, pues, ante un narrador metadiegético. Esta segunda historia, por referirse generalmente a los recuerdos, aparece de manera fragmentada en el discurso, y su reconstrucción se logra gracias a la remembranza central de lo dicho al esposo, en un café, durante una conversación que se supone previa a su huida. Pero también se da el caso, menos frecuente, de que el narrador metadiegético evoque lo vivido con el hijo o recree su encuentro con el desconocido ; sin embargo, en virtud de la brevedad y lo esporádico de su alusión, es difícil considerar a estos pasajes como auténticas historias.

De una u otra forma, el narrador de todas estas "otras historias" se inserta en el discurso de la diégesis (primera historia = realización del viaje) mediante el uso de comillas y la asunción inicial de la segunda persona del singular para pasar, casi siempre de inmediato, a la primera del plural. Para mostrar cómo funcionan ambos narradores en el discurso, nos vemos obligados a presentar un ejemplo bastante

> encerrado, a tapices viejos y muebles usados, y también tantos deseos, y la nostalgia de ese vagar por los pueblos con el mismo ladrar de los perros y el aire hendido por la misma campana. ¿Por qué huíamos ?' " [79][*Narrador metadiegético en sucesivas retrospecciones*].

Y junto a los recuerdos y hallazgos acaecidos durante el viaje, se da una especie de "monólogo en la distancia" que corre por cuenta de un tercer narrador. Este último tiene por función distintiva el erigirse en la propia voz de la protagonista que, entre nostálgica y airada, se dirige algunas veces al esposo ausente, otras a la divinidad distante, y casi todas a los dos a la vez ; se trata entonces de un narrador intradiegético [80].

Este tercer narrador suele asumir, como el narrador metadiegético, la segunda persona del singular y la primera del plural ; está marcado también, en el discurso, por las comillas, pero se distingue de los narradores anteriores en que su decir constituye párrafos completos que se alternan con los párrafos conformados tanto por el decir del narrador extradiegético como por el decir conjunto de los narradores extradiegético y metadiegético. Esta disposición espacial pareciera responder a la intención de ubicar su discurso en un tiempo paralelo al del viaje, es decir, en un tiempo "presente".

Se dará sólo un ejemplo de este discurso, uno dirigido exclusivamente al esposo ; pues al hablar de los personajes se citó uno dirigido simultáneamente al

---

[79] *Ibidem*, p. 22-25

[80] No puede catalogarse como narrador autodiegético porque no se encarga de narrar acciones ocurridas entre la heroína y el esposo y la divinidad, sino más bien se ocupa de expresar los sentimientos y deseos de aquélla en torno a éstos ; este narrador es eminentemente discursivo.

> encerrado, a tapices viejos y muebles usados, y también tantos deseos, y la nostalgia de ese vagar por los pueblos con el mismo ladrar de los perros y el aire hendido por la misma campana. ¿Por qué huíamos ?' " [79][*Narrador metadiegético en sucesivas retrospecciones*].

Y junto a los recuerdos y hallazgos acaecidos durante el viaje, se da una especie de "monólogo en la distancia" que corre por cuenta de un tercer narrador. Este último tiene por función distintiva el erigirse en la propia voz de la protagonista que, entre nostálgica y airada, se dirige algunas veces al esposo ausente, otras a la divinidad distante, y casi todas a los dos a la vez ; se trata entonces de un narrador intradiegético [80].

Este tercer narrador suele asumir, como el narrador metadiegético, la segunda persona del singular y la primera del plural ; está marcado también, en el discurso, por las comillas, pero se distingue de los narradores anteriores en que su decir constituye párrafos completos que se alternan con los párrafos conformados tanto por el decir del narrador extradiegético como por el decir conjunto de los narradores extradiegético y metadiegético. Esta disposición espacial pareciera responder a la intención de ubicar su discurso en un tiempo paralelo al del viaje, es decir, en un tiempo "presente".

Se dará sólo un ejemplo de este discurso, uno dirigido exclusivamente al esposo ; pues al hablar de los personajes se citó uno dirigido simultáneamente al

---

[79] *Ibidem*, p. 22-25

[80] No puede catalogarse como narrador autodiegético porque no se encarga de narrar acciones ocurridas entre la heroína y el esposo y la divinidad, sino más bien se ocupa de expresar los sentimientos y deseos de aquélla en torno a éstos ; este narrador es eminentemente discursivo.

la configuración del narrador o narradores, mismos que por lo común no se dan de manera "pura" ; admitiendo, por tanto, sólo caracterizaciones de índole general o predominante, pero jamás única ni exclusiva.

Por último, en lo que toca a las estrategias de presentación del discurso, cabe decir que los estilos directo e indirecto predominan a lo largo de la novela en forma casi equitativa. Se podría afirmar incluso, con base en las numerosas citas anteriores y su correspondiente análisis, que mientras el estilo directo es propio de los narradores intradiegético y metadiegético, el estilo indirecto lo es del narrador extradiegético.

E. FIGURAS RETÓRICAS.

La primera figura que llama la atención en el estilo de Seligson es la cita, esto es, la transcripción textual de expresiones o fragmentos cortos provenientes de la *Biblia*, pero cuya procedencia nunca es explicitada ; la única forma de avisar que el texto citado no pertenece a la autora, es el uso de cursivas, por lo cual la cita destaca a simple golpe de vista en la prosa de Seligson.

En *Otros son los sueños* se tiene un total de siete citas, todas bíblicas [84] ; siendo quizá la de mayor importancia la que proviene de *El Cantar de los Cantares* y que aparece hacia el segundo párrafo de la novela ; su importancia radica en que, por medio de esa cita, queda establecida la huida de la protagonista en términos inversos

[83] SELIGSON, Esther, *Op. Cit.*, p. 62-63

la configuración del narrador o narradores, mismos que por lo común no se dan de manera "pura" ; admitiendo, por tanto, sólo caracterizaciones de índole general o predominante, pero jamás única ni exclusiva.

Por último, en lo que toca a las estrategias de presentación del discurso, cabe decir que los estilos directo e indirecto predominan a lo largo de la novela en forma casi equitativa. Se podría afirmar incluso, con base en las numerosas citas anteriores y su correspondiente análisis, que mientras el estilo directo es propio de los narradores intradiegético y metadiegético, el estilo indirecto lo es del narrador extradiegético.

E. FIGURAS RETÓRICAS.

La primera figura que llama la atención en el estilo de Seligson es la cita, esto es, la transcripción textual de expresiones o fragmentos cortos provenientes de la *Biblia*, pero cuya procedencia nunca es explicitada ; la única forma de avisar que el texto citado no pertenece a la autora, es el uso de cursivas, por lo cual la cita destaca a simple golpe de vista en la prosa de Seligson.

En *Otros son los sueños* se tiene un total de siete citas, todas bíblicas [84] ; siendo quizá la de mayor importancia la que proviene de *El Cantar de los Cantares* y que aparece hacia el segundo párrafo de la novela ; su importancia radica en que, por medio de esa cita, queda establecida la huida de la protagonista en términos inversos

[83] SELIGSON, Esther, *Op. Cit.*, p. 62-63

Pero también se puede encontrar la alusión sola, como en el siguiente ejemplo, que se refiere a la murmuración del pueblo de Israel cuando, tras un mes de haber ingresado al desierto después de la huida de Egipto, se terminara el agua y los víveres : "La frescura de tus aguas llegará tarde, junto con el castigo por impaciencia, y murmuraremos con amargura aunque tu pan descienda hasta saciarnos." [88]

Tanto las citas como las alusiones tienen por finalidad inscribir la búsqueda de identidad de la protagonista en el contexto de la cultura judía. Otra figura, propia de la literatura profética, es la pregunta retórica :

> "[...]. Ese necio orgullo nos arrojará para siempre del templo y recomenzaremos el inútil ir buscándonos en las huelas de otros pies, cuarenta años antes de llegar al término. ¿Cómo escapar a un sol que no se pone ? ¿Y qué será de nosotras, las mujeres solitarias, sin poder llegarnos a tu templo ? Mutiladas, ¿en qué ocuparemos nuestras manos si no hay hombre para presidir tus fiestas ? ¿Qué haremos para que nuestra viudez no te afrente y esta voz, que también has prohibido, te alabe y ensalce ? Cantad, doncellas, pro no despertéis con vuestra pureza la cólera del esposo que sestea al mediodía. [...]." [89]

Las alusiones abundan : al Éxodo, a la celebración del Shabat y, de nuevo, al *Cantar de los Cantares.* Ahora bien, respecto al tipo de preguntas del fragmento anterior, que suelen ser abundantes, las identificamos como plenamente retóricas en función de su contenido, a diferencia de las que proceden de la conciencia interior de la protagonista, como sucede en el siguiente ejemplo : "¿A qué correspondía esa

---

[88] *Ibidem*, p. 82
[89] *Ibidem*, 83-84

Pero también se puede encontrar la alusión sola, como en el siguiente ejemplo, que se refiere a la murmuración del pueblo de Israel cuando, tras un mes de haber ingresado al desierto después de la huida de Egipto, se terminara el agua y los víveres : "La frescura de tus aguas llegará tarde, junto con el castigo por impaciencia, y murmuraremos con amargura aunque tu pan descienda hasta saciarnos." [88]

Tanto las citas como las alusiones tienen por finalidad inscribir la búsqueda de identidad de la protagonista en el contexto de la cultura judía. Otra figura, propia de la literatura profética, es la pregunta retórica :

> "[...]. Ese necio orgullo nos arrojará para siempre del templo y recomenzaremos el inútil ir buscándonos en las huelas de otros pies, cuarenta años antes de llegar al término. ¿Cómo escapar a un sol que no se pone ? ¿Y qué será de nosotras, las mujeres solitarias, sin poder llegarnos a tu templo ? Mutiladas, ¿en qué ocuparemos nuestras manos si no hay hombre para presidir tus fiestas ? ¿Qué haremos para que nuestra viudez no te afrente y esta voz, que también has prohibido, te alabe y ensalce ? Cantad, doncellas, pro no despertéis con vuestra pureza la cólera del esposo que sestea al mediodía. [...]." [89]

Las alusiones abundan : al Éxodo, a la celebración del Shabat y, de nuevo, al *Cantar de los Cantares.* Ahora bien, respecto al tipo de preguntas del fragmento anterior, que suelen ser abundantes, las identificamos como plenamente retóricas en función de su contenido, a diferencia de las que proceden de la conciencia interior de la protagonista, como sucede en el siguiente ejemplo : "¿A qué correspondía esa

---

[88] *Ibidem*, p. 82
[89] *Ibidem*, 83-84

Por último destacaremos -como otra constante del estilo de Seligson, de reminiscencias igualmente bíblicas- el paralelismo sinonímico, que le sirve también para dar unidad a sus novelas :

> "[...], y se decía que nunca sabemos por qué lo que amamos se va así, sin ruptura, orientándose suavemente hacia la ausencia, ni por qué es inútil intentar rescatarlo del olvido, aunque quizá fuera porque los recuerdos nunca son afines. [...]." [95]

> "[...]. Y ella se preguntaba por qué lo que amamos se orienta inevitablemente hacia la bruma, pierde sus aristas y sobresaltos, su brillo e inquietud primeros, y por qué no es posible determinar el momento de la ruptura, impedirlo, el instante de esa leve indisposición apenas perceptible en que, de pronto, las mismas caricias se han vuelto de plomo y el mismo rostro una mueca de disgusto. [...]." [96]

En menor medida, se da el paralelismo idéntico o franca repetición de algunas expresiones ; un ejemplo claro lo constituye la siguiente frase : "No, no estaremos solos"[97], que posteriormente se convierte en "No, no estaremos juntos"[98], para luego volver al "No, no estaremos solos"[99] y terminar con el "No, no estaremos juntos"[100] ; todas ellas son oraciones negativas que buscan afirmar de manera enfática y rotunda la posición de la protagonista respecto a la posibilidad de continuar junto al esposo dentro del mismo orden de cosas que la obligó a huir en busca de su identidad.

---

[95] *Ibidem*, p. 19
[96] *Ibidem*, p. 59
[97] *Ibidem*, p. 29
[98] *Ibidem*, p. 34
[99] *Ibidem*, p. 68
[100] *Ibidem*, p. 102

Por último destacaremos -como otra constante del estilo de Seligson, de reminiscencias igualmente bíblicas- el paralelismo sinonímico, que le sirve también para dar unidad a sus novelas :

> "[...], y se decía que nunca sabemos por qué lo que amamos se va así, sin ruptura, orientándose suavemente hacia la ausencia, ni por qué es inútil intentar rescatarlo del olvido, aunque quizá fuera porque los recuerdos nunca son afines. [...]." [95]

> "[...]. Y ella se preguntaba por qué lo que amamos se orienta inevitablemente hacia la bruma, pierde sus aristas y sobresaltos, su brillo e inquietud primeros, y por qué no es posible determinar el momento de la ruptura, impedirlo, el instante de esa leve indisposición apenas perceptible en que, de pronto, las mismas caricias se han vuelto de plomo y el mismo rostro una mueca de disgusto. [...]." [96]

En menor medida, se da el paralelismo idéntico o franca repetición de algunas expresiones ; un ejemplo claro lo constituye la siguiente frase : "No, no estaremos solos"[97], que posteriormente se convierte en "No, no estaremos juntos"[98], para luego volver al "No, no estaremos solos"[99] y terminar con el "No, no estaremos juntos"[100] ; todas ellas son oraciones negativas que buscan afirmar de manera enfática y rotunda la posición de la protagonista respecto a la posibilidad de continuar junto al esposo dentro del mismo orden de cosas que la obligó a huir en busca de su identidad.

---

[95] *Ibidem*, p. 19
[96] *Ibidem*, p. 59
[97] *Ibidem*, p. 29
[98] *Ibidem*, p. 34
[99] *Ibidem*, p. 68
[100] *Ibidem*, p. 102

Capítulo III

LA MORADA EN EL TIEMPO

A. LOS PERSONAJES.

La morada en el tiempo es la segunda novela de Esther Seligson en la que, con renovados bríos y dueña plena de sus raíces judías, vuele abordar el desarraigo de los hebreos ; en esta ocasión no lo hace a partir de una historia personal, sino colectiva.. Esta novela, a diferencia de *Otros son los sueños*, se encuentra dividida en cinco capítulos, sin título, y enumerados del I al V.

El gran protagonista de *La morada en el tiempo* es el pueblo de Israel y su historia, que se remonta desde los tiempo mismos de la Creación, según la Biblia, hasta la instauración del moderno Estado de Israel, aludiendo, por supuesto, a los tiempos de la Segunda Guerra Mundial y la gran diáspora que consigo trajeron para el pueblo judío.

Como personajes principales figuran el ciudadano, con el mendigo como oponente, y el Mensajero de la Voz, que aparece a su vez en oposición con el pueblo elegido. Estos dos grandes personajes dan la pauta para establecer los dos tipos de personajes que se dan en *La morada en el tiempo* : los personajes religiosos y los civiles. Entre estos últimos, de menor importancia pero comunes en cualquier tiempo, están la vieja, el maestro, el artífice, los niños, la esposa, la amante, la abuela, el abuelo, etcétera.

Entre los personajes religiosos están los de procedencia bíblica, que dan cuenta del origen y modo de ser del pueblo hebreo y que aparecen casi siempre en contraste, oposición o franca lucha y sojuzgamiento. Por ejemplo : Jacob frente a Esaú ; Raquel y Lía ; Moisés y el pueblo hebreo ; los Hermanos Oscuros y los Hijos de la Luz ; Caín y Abel ; Abraham e Isaac en el momento del sacrificio, Abraham y Lot que se separan ante la insuficiencia de tierras para su ganado ; etcétera.

Aparecen también personajes registrados por anécdotas del *Talmud* y relatos propios de la *Cábala*, como Moisés y Salomón resistiéndose a la muerte ; Lilit, la primera compañera de Adán, creada también de barro y que yació con Samael para asegurar su rebelión ; el Dios andrógino anterior a la caída del hombre ; las letras partícipes de la Creación ; etcétera ; así también se aluden a sabios de la comunidad judía como Maimónides o Spinoza : el primero ensalzado como el Maestro, mientras que el segundo fue excomulgado por las autoridades eclesiásticas de su propio pueblo.

El ciudadano, como tal, es más un arquetipo que un personaje acabado, es decir, no es un personaje de "carne y hueso" con una psicología particular, sino de alguna forma representa al individuo judío, errante por excelencia, que se le mira transitar lo mismo por las tiendas y desierto de los tiempos bíblicos que en las ciudades de antaño y contemporáneas o en la Jerusalén actual.

De ahí que la figura del ciudadano recuerde a algunos personajes de la Biblia, de entre los que destacan Abraham y Jacob : "Sueña el ciudadano un sueño y se estremece su corazón con apenos y abajamiento. Y madrugó por la mañana y se levantó cuando quebraba el alba, y cinchó a su asno y sus ojos iban llorando lloros de lágrimas pues habría de ofrendar al hijo en el lugar del sacrificio, el monte de la edificación del Santuario : veintiún peldaños como veintena estrellas lo llevarían a él para ser recibido en el recinto." [1]

Pero lo más importante : en diversos momentos el ciudadano será acosado por el mendigo, esto es, por el despojado de todos los derechos ; esta enemistad entre ambos personajes pareciera responder a la vieja rencilla entre Jacob y Esaú, de la que nacería el futuro pueblo de Israel :

> "Sueña el ciudadano. Transita por callejones vacíos y umbrosos. [...]. Una de las travesías lo conduce hasta el salón donde los convidados beben y juegan a las cartas. Ningún rostro le es familiar, sin embargo todos parecen reconocerlo y saludan su presencia con exclamaciones de enojo y reproche. [...]. El mendigo sigue ahí y lo escudriña amenazador. La lucha se entabla y ambos ruedan por el suelo, giran y se disuelven en el polvo que se levanta. Ya desde el vientre sintió Rebeca la trabazón de sus cuerpos y renegó de ellos después de haber implorado por el término de su esterilidad. Fue hasta la boca del

[1] SELIGSON, Esther. *La morada en el tiempo*. México, Artifice Ediciones, 1981, p. 99-100

> pozo, removió la piedra e intentó poner fin a sus días. Otro era su destino. [...]. Más tarde será su cómplice, pero quizá también desconfíe de ella. [...]." [2]

El mendigo hostigará al ciudadano de la manera más cruenta y diversa ; unas veces se burlará, tácitamente, del legado robado : "el mendigo lo contempla socarrón : '¿A dónde irás que no te alcance el mal ? ' " [3] Y otras, incluso, se instaurará como el gran perseguidor de los semitas :

> " Y compareció ante el juez del portal de la ciudad para ser sometido a la flagelación y al juicio : trece azotes sobre el costado derecho y trece más sobre el izquierdo y la espalda. ¿Culpable de qué ? El ciudadano lo ignora. Le parecía estar constantemente trasponiendo el límite de sus límites. Entonces el mendigo le hizo jurar : *No pido esta conversión ni por acto de fuerza ni por compulsión, ni por una tribulación especial, ni por miedo ni por indigencia, ni por una acusación criminal contra mi persona, ni por sed de honores mundanos ni por ganancia alguna, ni por dinero ni por promesas de terceros, ni por el propósito de vengarme de los cristianos como fanático de su ley, ni porque ellos me hayan perjudicado, sino porque amo a Cristo y su fe con toda mi alma y mi corazón.* [...]." [4]

Al ciudadano se le observa viviendo en la España inquisitorial como en la Alemania de la Haskalá [5], y habrá de ser uno de los tantos huérfanos que emigrará a América en los tiempos de la Segunda Guerra Mundial :

> "[...]. El ciudadano se sofoca, un día fue niño, ¿es cierto ? [...]. La madre lo besa en la frente, pone unos centavos en sus bolsillos y, bendiciéndolo, lo ve alejarse como avergonzado por ese gesto de protección que no busca debilitarlo sino, por el contrario, darle fuerza y cobijo. En la estación aguardan ya los otros compañeros de viaje, mustios, sin demasiadas ilusiones, apretando al pecho los papeles de identidad, única certeza de

[2] *Ibidem*, p. 14
[3] *Ibidem*, p. 17
[4] *Ibidem*, p. 96
[5] *Cfr, Infra*, p. 164-165

> arribar a algún sitio. Amodorrados por el traqueteo del tren, apretujados en el estrecho compartimento que deja colar por todas partes las corrientes de aire, no sentían ninguna prisa, ni hambre, ni sed. Inmóviles, menos que estatuas, ni siquiera se atrevían a desear que el trayecto terminara, preferían sentir que una fuerza superior los mantenía así, en la indeterminación, sin aquí, sin allá. El traslado al puerto se efectuó bajo los mismos efectos de torpeza y en la misma atmósfera gris, húmeda. El barco traía un retraso de varios días que transcurrieron monótonos, somnolientos, espiando sin convicción desde las ventanucas del mísero hotelucho un mar verdoso y lúgubre, un horizonte denegrido. Y luego, de pronto, a punto de ser abandonado en el camastro, el grito de la sirena que lo arranca, brusco, feroz, de un litoral que no volverá a tocar, de una tierra que ya había dejado de ser suya. [...]." [6]

El ciudadano, como encarnación de la entidad judía, tocará los extremos de su religión, es decir, será el patriarca en la figura de Abraham, casi mártir en la de José : "La caravana atraviesa el foro vacío y se lo lleva atado de pies y manos. 'Pero si yo no tengo hermanos', se dice acongojado el ciudadano." [7] Y profeta o ungido en la de Jonás :

> "[...]. Y boga desazonado el cuerpo en aguas de tempestad. En vano lucha el ciudadano por aferrarse a la borda del frágil navío, el viento recio sobre el mar va agitándolo más y más. Los pasajeros cobran pavura y lo izan por las axilas para echarlo fuera y así aplacar la furia de la tormenta. Se debate, vocifera, pero en cuanto su pie toca el oleaje, las ondas aquietan su turbulencia y ahí le dejan a punto de hundirse, pus no sabe mantenerse a flote en la tranquilidad de la superficie. [...]. Entonces, un gran pez de relucientes y puntiagudas escamas se aproxima y se lo traga. Ahí, en el fondo del gran vientre pegajoso y tibio se topa con todo el miedo de lo que aún no ha sufrido, con el temor ante lo que no ha vivido y desconoce, con la punzante expectación de lo no empezado. [...]." [8]

---

[6] SELIGSON, Esther. *La morada en el tiempo, Op. Cit.*, p. 33-34
[7] *Ibidem*, p. 13-14
[8] *Ibidem*, p. 54

El ciudadano, sin embargo, también tendrá, en algún momento de su vida que no está precisado, una amante, de la cual huirá al saber del nacimiento de un hijo ; de igual forma, el ciudadano perpetrará una violación y será infractor de la ley mosaica al comportarse como pederasta estando incluso ya casado :

> "[...] y él sintió el calor de una presencia entre sus piernas. Se incorporó un poco y miró la espalda desnuda, la cabeza sobare las rodillas y los brazos rodeando las piernas. Su mano se extendió como un ser independiente de su voluntad, y, despacio, para no sobresaltar al chico, empezó a acariciarle la curva de los hombros y la espina dorsal. [...]. Tenía la piel sedosa y tibia, ni cuando sus manos lo tomaron por los sobacos para levantarlo y sentir sus caderas contra su sexo, el gesto inicial de padre que se aproxima la hijo había perdido la inocencia. Su respiración era agitada, [...]. Sus labios besaron los cabellos del muchacho que le acariciaba los muslos por entre sus propias piernas. Cuando cesó el ruido de los cascos de los caballos y empezaron a salir del subterráneo, el chico, sin decir palabra, lo tomo de la mano y lo llevó a través de las callejas hasta una estrecha portezuela contigua a la panadería. [...]. Le ofreció leche fresca en un cuenco de madera y, mientras bebía, se quitó los pantalones y se tendió en el catre, silencioso, bocabajo. El ciudadano se aproximó casi con piedad y dejó que su mano se extendiera, autónoma otra vez, hasta la nuca. Se desvistió y se acostó a su lado abrazándolo de frente, sexo contra sexo, los muslos entrelazados, ebrio de una desconocida dulzura. Y se hizo tomar, sorprendido apenas por el vigor de ese cuerpo que parecía tan indefenso, por su destreza y paciencia. Después le dejó dormir [...]. No tenía vergüenza alguna. Pensaba en su mujer y en su hijo como en dos extraños, pero no les guardaba rencor por esa ternura que nunca le manifestaron, esa ternura de la que tampoco él se sabía capaz. [..]." [9]

El ciudadano se reconoce culpable ; pero igual anhela, en otros momentos de la historia de su pueblo, la llegada del Mesías :

[9] *Ibidem*, p. 79-80

> "[...]. Pero llegó una época de proliferación de iluminados y surgió en la ciudad un Mesías pregonero, cabalista y manosanta, y en oleadas sucesivas abrió brechas en el poderoso dique del orden establecido. Fuerte fue la embestida que la humana capacidad de autoengaño propinó al no menos férreo instinto de conservación, y la luz en las aguas se fue llenando de noche y pesadilla hasta que la Autoridad con su ancestral sentido común levantó en el centro de la plaza del mercado una hoguera donde habrían de calcinarse los huesos del curandero jurador de milagros y redenciones: 'El fuego no me tocará -había prometido-, como sobre los compañeros de Daniel, ningún poder sobre mi cuerpo o mis cabellos tendrá, ningún daño padeceré y libre sin ataduras caminaré'. Todos se habían congregado ahí, [...]. Y entre ellos el ciudadano cautivo de la duda, oscilando incontinente de la adhesión al pánico, él, el delator, el renegado, el vulnerable cambista [...]. Y ahora estaba ahí, ante la hoguera, sacudido y conturbado, seca la garganta, húmedas las manos, perplejo al acecho del milagro : la reunión de los dispersos y de los esparcidos en los cuatro extremos de la tierra. De más está decir que, hasta hoy día, aquel profeta maestro de la mentira, no se alzó de entre sus cenizas." [10]

Así pues, en medio de los extremos de la santidad y el pecado, de la persecución y la tragedia, la vida del ciudadano transcurre también dentro de los derroteros de lo cotidiano :

> "[...]. El ciudadano está entre aquellos que manejan la mejor parte del comercio, viven en barrios selectos, llevan espada y se transportan en carruajes de tiro de dos caballos. Su hablar y sus costumbres siguen los modos de la población, paga puntualmente sus impuestos y practica sin sigilos sus propias creencias. A veces le llegaban vientos de rumor participando de las calamidades que sus hermanos padecían en otras comunidades, y entonces se turbaba un algo la pulcritud de una continuidad sólida que recuperaba su tenor en cuanto se habían vertido los dineros suficientes en el fondo de ayuda comunitaria para el rescate de los infelices que caían en manos de los vendedores de esclavos. En otras ocasiones se recibía a los perseguidos por la sombra de la conversión taloneándoles el

[10] *Ibidem*, p. 55- 57

> alma con los fanatismos de la Cruz o los de la Media Luna, y se les estimulaba a recuperar su seguridad, pronto apuntalada por el boato y la opulencia reconquistados al incursionar en la banca, en el tráfico del tabaco o de la navegación. [...]." [11]

En algunas ocasiones, su vida se ve matizada por vivencias sumamente personales que, sin embargo, a fuerza de comunes, pueden encajar en la existencia de cualquiera (judío o no judío), no logrando singularizarlo como personaje por tanto; un ejemplo claro lo constituye su primera experiencia sexual, en el interior del matrimonio:

> "Hay sábanas que no se manchan, pero eso, ¿cómo podían saberlo ambos, tan jóvenes, tan llenos de reticencias y pudores ? No eran ya épocas de mostrar a todos los parientes reunidos fuera de la cámara nupcial el lienzo con las huellas de la virginidad rota, sin embargo, la duda había quedado lacerante en el ciudadano, fruto de su propia ignorancia y sobre ese malentendido, sobre esa fisura, se inició la suma de callados rencores en que iba a consistir su vida de casados. [...]." [12]

El ciudadano, como para hacer más tangible su vida, contará también con una abuela, cuya historia resultará sin embargo a todas luces típica también :

> "[...]. Y sin embargo, ella seguía los preceptos del Dios de sus padres, [...], ella, la abuela de quien entonces se burlaban porque no hablaba correctamente ese nuevo idioma de una tierra extranjera y porque cuando desgranaba sus recuerdos -el pueblo a orillas de un bosque en algún lugar de Ucrania que ni ella misma podía precisar- mezclaba las frases con su lengua materna y con quién sabe qué historias inventadas o soñadas o vividas, tan fantástico se oía todo, los cosacos, la revolución, el mercado negro y el tráfico de rublos (¿y cómo creerle si era prácticamente analfabeta ?), el barco que la llevaría a América con tantos otros emigrantes, los hijos aún pequeños, y el taller de costura, ese ruido de agujas y de tijeras, ese olor de telas nuevas. Y después,

---

[11] *Ibidem*, p. 54-55
[12] *Ibidem*, p. 72

> a la muerte del abuelo, cuántos viajes por tantos países, sola, sin hablar ninguna otra lengua, y cuántos vestidos de fiesta que ella misma seguía cortando y zurciendo a mano, cuajados de lentejuelas, como salidos de los cuentos a fuerza de estar tan tramados con hilos de oro y plata, con chaquiras tan brillantes, sedas, tafetas, encajes, brocados, terciopelos. ¿En qué mundos ambulāba tan feroz en el trato con sus hijos, tan dura para con el próximo y tan llena de sueños que vivía en plena vigilia ? [...]."[13]

Así pues, la vida del ciudadano, en la medida en que puede ser la vida de todos los judíos y la de nadie en particular, se constituye en realidad en la historia de cualquier judío o en la del Judío, si se prefiere, y se distingue de la vida del pueblo de Israel porque está referida a un individuo en un momento determinado de la historia de la comunidad judía en el mundo ; y porque el pueblo de Israel, como tal, aparecerá como oponente del otro gran personaje colectivo de la novela : el Mensajero de la Voz.

El Mensajero de la Voz, esto es, el Profeta, es el instrumento del que Dios se vale, en la persona de Moisés en un principio, para celebrar con Israel, al pie del Sinaí, el famoso pacto basado en la observancia de la ley mosaica : "CONSTITUIRÉS PARA MÍ UN REINO DE SACERDOTES Y UNA NACIÓN SANTA ; Y YO VENDRÉ A TI Y TE BENDECIRÉ ASÍ COMO A LA TIERRA QUE DARÉ A TU POSTERIDAD ; EN MEDIO DE VOSOTROS DEAMBULARÉ, PONDRÉ PAZ EN EL PAÍS Y COMERÉIS VUESTRO PAN A SACIEDAD, SI CAMINÁIS SEGÚN MIS LEYES, GUARDÁIS MIS PRECEPTOS Y LOS PRACTICÁIS". [14]

---

[13] *Ibidem*, p. 69
[14] *Ibidem*, p. 101

Y pese a que, con la entrega del Decálogo, "Cada palabra estalló en haces de luz de setenta sonidos cada uno, y fueron como voces a los ojos del pueblo, preguntándole, conminándole a aceptar los mandamientos. [Los israelitas] Vieron, escucharon, y asintieron y, no obstante, esclavos de su miedo-a-los-inasible, apenas alboreó, se forjaron un dios que pudieran tocar y mirar y cuya imagen reducida copiarían las mujeres para llevar al cuello y colgar en las cunas de sus hijos, [...]." [15] Así, de ahí en adelante, la relación de Israel con Dios será la historia de la transgresión, el olvido y el perjurio.

En atención a esa actitud rebelde, Dios se verá precisado a enviar, en diversos momentos de la historia de Israel, al profeta, para advertir al pueblo o a sus monarcas del compromiso adquirido y hacer saber sus designios divinos en virtud de la reiterada desobediencia humana: "CON LA VOZ DEL MENSAJERO TE HICE ESCUCHAR MI LLAMADO, TUVISTE OÍDOS Y NO ESCUCHASTE, CEGASTE EL CORAZÓN EN TU PECHO, EN CONSECUENCIA OBRARÉ CONTIGO, CLAMARÁS Y SERÉ SORDO Y NO TENDRÁS DE MÍ NI SIQUIERA EL ATISBO DE MIS ESPALDAS."[16]

Y el profeta, que nunca lo es por elección ni requiere tampoco de estudio especial alguno, pide el auxilio divino para cumplir su misión: " 'Abre mi labios Señor pues no tengo elocuencia, soy torpe de boca y torpe de lengua y no de ayer ni de antes de ayer sino de nacimiento; sea mi habla péndola de ágil escriba.' Entonces

[15] *Ibidem*, p. 36-37
[16] *Ibidem*, p. 112

voló hacia él uno de los serafines que tenía en la mano una brasa que había tomado de sobre el altar con unas tenazas, y le tocó con ella los labios." [17]

Pero pese a la asistencia divina que le es concedida, el profeta será desoído y mal visto por su propio pueblo desde los tiempos bíblicos, aunque él igual, en actitud de duelo, rendirá testimonio de la voluntad divina ante la muchedumbre impía :

> "[...]. En la plaza, atado voluntariamente a un yugo que sobre su nuca es signo de acatamiento y de protesta, el mensajero de la Voz -ropa en jirones, cabellos revueltos en ceniza- no habla ni grita, sólo fija la mirada en cada uno de los pasantes. Por más que traten de evitarlo, el ojo está ahí, en los sitios públicos, a cualquier hora, en medio de la risa que estalla, petrificándola, de dos manos que se tocan, calcinándolas. Quisieran apedrearlo, despojarlo, despojar aún más su desnudez, falsear su testimonio. Pero los indigentes apenas si tienen tiempo para ocuparse de sus propias miserias, mezquinos, rencorosos ; y en cuanto a los ricos, esconden su maldad tras las galas y aderezos. Sólo un poco antes del amanecer despega los labios y conversa con Raquel. [...]." [18]

Ya el Mensajero, en la figura de Moisés, se había enfrentado a la misma impiedad ; y desde entonces, como hebreo incluso, había inquirido a Dios sobre esa doble vocación que le había sido conferida :

> "[...]. ¿Por qué es nuestra fatiga diferente de otras fatigas ? ¿Por qué debemos estar más alertas esta noche que cualquier otra noche del año ? ¿Por qué debo poner mi libertad al servicio de una vocación que sobrepasa mis fuerzas ? ¿Por qué en virtud de mis actos serán juzgadas las naciones ? Las palabras, grabadas en la piedra, no conmueven el corazón de los ciudadanos, desconfían de la escritura, ignoran cómo pronunciar y leer las letras. Van, vienen, vuelven, una generación tras otra, no hay memoria de lo que precedió ni tampoco de lo que sucederá habrá memoria en los que serán después. En un campo de prisioneros un hombre cava la fosa de su mujer y de sus hijos, ¿y no se

[17] *Ibidem*, p. 100
[18] *Ibidem*, p. 12

> acordará ? Tampoco a él la Voz le ha respondido. 'Dime cuál es tu nombre', pidió : 'Luchar con los hombres y con el destino que te obliga al combate', respondió. Una y otra vez golpeará la roca y los ciudadanos permanecerán incrédulos, y beberán las aguas de la rencilla y la amargura. [...]." [19]

De ahí la oposición, inconciliable y frontal, entre pueblo y profeta :

> "[...]. Tomó la vara y se encaminó al monte. Ahí mandó a congregar a todo el pueblo, a los dirigentes y a los agoreros, para mostrarles una vez más la señal inconfundible y desnudar la impostura. Fuego del cielo consumió a los sembradores de cizaña, a los codiciosos y maledicientes, y a los falsos profetas. Y vieron y cayeron sobre sus rostros. No obstante, apenas idos el terror y el espanto, tornaron a su necedad, a sus murmuraciones y lloros : '¡Quién nos diera a comer carne !', clamaron mientras extendieron las manos para recibir el maná. Y era éste como semilla de culantro y su olor como color de bdelio. 'Basta ya, no puedo soportar más a todo este pueblo que me es pesado en demasía. Mas, ¿de qué me valdría huir de tu Voz, negarme a su llamado ? Tu presencia es una constante angustia no mitigada, un sobresalto continuo, un abrumador desbordamiento sin límite, y ni siquiera tengo, como los amantes, el consuelo de caer uno en brazos de otros, reconciliados, pues estás ahí y yo no estoy y si yo estoy Tú te apartas, enemigo de mí mismo me tambaleo de un lado a otro. Cansado y afligido de las acciones de los hombres, sus ofrendas son una carga, sus asambleas y festejos un sufrimiento ; faltos de rectitud y de justicia, su violencia y atropello hacen presa de mis huesos, y encima tu ira manifiestas sobre mi carne, y yo soy un hombre de labios contaminados y habito en medio de un pueblo de labios contaminados, ¿cómo podré ser mensajero de tu Voz ? [...]." [20]

Tan impotente como desesperado, el Mensajero, sin precisar el momento, atentará contra su propia vida : "Y se alejó por el desierto un día de camino. Se sentó debajo de un enebro y ahí se negó a comer y a beber desando morir. Pero un Ángel le mostró una torta cocida sobre las ascuas y una botija con agua que puso a su

[19] *Ibidem*, p. 15
[20] *Ibidem*, p. 29

cabecera, y lo tocó en el hombro y le obligó a recobrar el ánimo. Aún le quedaba una larga ruta por andar." [21]

De aquí pues que el Mensajero, ante lo estéril de su labor, sea también denominado el "cautivo de la Voz", pues incapaz tanto de eludir el compromiso divino como de obligar a la obediencia a su pueblo, termina por dirigir la palabra al propio Dios ; unas veces lo hace de manera airada, pero hay ocasiones en que también el Mensajero, consciente de la debilidad humana, se dirige a la divinidad rogando su clemencia :

> "[...] y Tú ya sabías que íbamos a perjurar, no los emplaces pues a juicio, no te querelles, haz prueba de tu misericordia por el contrario, y apiádate de quienes se agitan como liebres confinadas, de quienes mueren como viejas garzas en charcas sin peces y viven entre gríseas sombras, desmazalados, en insomne angustia. Tú que esculcas en las rendijas del alma, hurgas y escarbas, ¿acaso desconoces el paño con que confeccionaste sus vestiduras ? ¡Desnúdala entonces, que el alma recobre su centella de santidad ! [....]. " [22]

Y sin embargo el Mensajero, será igualmente mal visto por su gente :

> "[...]. Como nube se cierne el monólogo del mensajero de la Voz mientras el pueblo continúa su intenso ir y venir por las plazas sin detenerse junto a él ; si acaso alguno le mira de reojo, receloso, ofendido, como si a su persona se hubiesen dirigido sus imprecaciones desafiando su seguridad y honor : un intruso, eso es su figura en cualquier sitio donde se manifieste. Alguien que está ahí no se sabe bien cómo ni por qué a todas horas aunque no se le vea, pues de pronto, en cualquier momento, su presencia se cuela como una burbuja de sombra, contenciosa, impaciente, irascible. '¿Por qué tiene que venir éste a anunciar guerra y asolación ?', se preguntan todos. [...]." [23]

---

[21] *Ibidem*, p. 110
[22] *Ibidem*, p. 60
[23] *Ibidem*, p. 30

El mensajero vivirá incluso en carne propia la traición de los suyos y conocerá la ira concomitante :

> "[...]. Penetró en el patio de su casa y subió a la azotea. Un mancebo conversaba con su esposa. Y ella desasujetó su túnica y se acuclilló, y el mozo la abrazó por detrás y se inclinaron hacia adelante ; después se tendieron de espaldas y él subió encima. Y vio el mensajero cuánto se gozaban ambos, la mujer y el discípulo, uno en el otro, embriagados; sobre el lino cárdeno que ella había extendido en el suelo. Esa misma madrugada, tomó el vestido y lo llevó al templo y cubrió con él la efigie de la serpiente Nejustán, la que Moisés había forjado en el desierto. Y oró y vio. Cuando la estrella de la mañana se levantó, el fuego lamía ya los pies de la montaña, y las estelas, entalladuras y altares se reducían a ceniza.[...]. " [24]

Y, en virtud de su misión, el Mensajero también sufrirá persecución :

> " [...] . Y lo arrojarán a un calabozo y será llevado a la prisión de la corte acusado de derrotismo y de atentar contra la seguridad nacional. Durante veintitrés años caminará por las calles vestido con harapos, descalzo, ceñido al yugo ; durante veintitrés años le mirarán así, insensibles, pues la insensibilidad es dominante y engreída, se adhiere al alma y no se doblega, endurece, ensordece, enceguece. [...]." [25]

El Mensajero, sin embargo, tendrá la misma suerte que la de su pueblo :

> "[...]. Fueron golpeados y no se dolieron, fueron sacudidos y no se movieron de su roca ; con ella fueron arrastrados hasta las orillas del Nilo, deportados, vencidos, y con ella arrastraron al mensajero para hacerle testigo, ahí también, de la sólida dureza de sus corazones de apóstatas empedernidos, sedientos insaciables de ceremonias pintorescas y abigarradas. [...]." [26]

Más aún, el Mensajero, en la persona de Jeremías, será victimado por su propia gente : "Fue en Tafnis, ciudad principal de Egipto, donde la tradición cuenta

---

[24] *Ibidem*, p. 19
[25] *Ibidem*, p. 30
[26] *Loc. Cit.*

que murió el Mensajero de la Voz, apedreado por los mismo que con él habían partido al exilio." [27]

Y sin embargo el Mensajero, israelita al fin, clamará igual por los inocentes :

> "[..]. Guárdate, en efecto, de llamarnos nuevamente : déjalos así, solitarios, atenidos a sus propias fuerzas, grandes en su pequeñez de huérfanos, sin esperanza pero inquebrantables en su voluntad de sobrevivencia : contigo o sin ti, ¿en qué radica la ventaja ? Tu divino pedestal : pesada en verdad es la huella de tu pie sobre nuestras espaldas. Sí, el advenimiento de tu Reino no es de este mundo : dos hombres se encuentran en un puente, y, ante el silencio, elevan su brazo atacándose con violencia. Y hubo una noche, Noche de Cristal, ¿dónde estabas ?, ¿lo recuerdas ? Un millón ochocientos mil niños de menos de catorce años murieron, ¿te encontrabas Tú en el gas cyclón-B que aspiraron ? [...]." [28]

Presa de la indignación, el Mensajero se atreverá incluso a incriminar a Dios :

> "[...]. '¿Somos el pueblo de tu pasto para que otros pueblos vengan a triscar en él, a abatir con silbante zurriago sus brotes tiernos ? ¿Pretendes inocentarte del sufrimiento y del mal sembrados en el mundo, incrustados en los hombres como un olor inconfundible, tufillo que no absorbe ningún aroma de santidad o de pureza ? Con tus manos lo formaste, arcilla y barro, tu aliento le insuflaste, obra de tu inspiración es, de tu propia insuficiencia, y, a veces, sí, a veces, alcanza tu mismo rostro resplandeciente, glorioso y terrible ; [...]. Y ahora todo sucede como si Tú no existieras, como si nunca hubieses mirado en los intersticios de su ser : te ignora, ni siquiera es un rebelde que levanta el puño, te ha dado la espalda conforme con el vacío que le habita. [...]. Ser deseado sin límite : ése es en realidad tu deseo. No fue para anularte mejor que te apartaste, sino para significar con mayor énfasis tu voluntad de ser buscado, tu apremiante necesidad de participación. Mas no eres inocente, no, el silencio no te absuelve del Mal que extiende sus pliegues sobre el mundo : se acabó el tiempo del silencio, se terminó : yo te he llamado, te he exhortado a que manifiestes no sea más que una sombra de amor, fugaz, en los labios, una resonancia de tu

[27] *Ibidem*, p. 116
[28] *Ibidem*, p. 60-61

> Nombre, un soplo, copo menudo, que llame depositando su toque de vigilia en la conciencia. ¿Qué harás, oh Dios, sin nuestro testimonio ?' [...]." [29]

Pero, creyente aún de la palabra divina, reprobará la autoemancipación judía :

> "[...]. Sí, esconde tu rostro de aquellos que te desconocen, pero escóndelo también de los que en su día llegarán a la tierra y querrán poseerla en el nombre de tu promesa ancestral corrompiendo el mandato de respeto al morador y al habitante del lugar, de los que esgrimirán feroces rencores -los custodios de los muros y de las sepulturas- contras la aspiración pacífica de sus hermanos que buscan liberar al hombre de sus cadenas a partir del hombre mismo y no al precio de su sangre y de su integridad ; escóndelo de los que en el lenguaje de tus profetas violarán concienzudamente las conciencias ; apártate de ellos porque mienten y profanan tu palabra, pues mienten los que levantan el gallardete de la patria para oprimir y dominar mejor, los que manipulan el hambre del pueblo y su ignorancia [...] ; cuervos de mal agüero con sus largas casacas y las manos cruzadas tras la espalda, revolverán como hocico de cerdo el suelo, no para sembrar la paz sino para levantar contienda a cuenta de un divino derecho ; apártate de ellos pues su celo es saña de muerte, no son tus mensajeros, sino los temerarios Hijos de la Noche [...]." [30]

Así pues, el Mensajero de la Voz, como el ciudadano, tampoco será un personaje propiamente dicho : no encarnará a ningún profeta en particular sino, como ya se ha visto, podrá ser desde Moisés, pasando por Jeremías, hasta esa fe que, profesada por los judíos ortodoxos del mundo contemporáneo, no aprueba la creación del moderno Estado de Israel.

Debido quizás a la autoemancipación judía, que implica el fracaso religioso del creyente judío y, por ende, la del "ciudadano", es por lo que se hace necesaria la presencia de otro personaje más, también de singular importancia : el "hombre".

---

[29] *Ibidem*, p. 98-99

Paralelo al destino del ciudadano, surge el del "hombre" que, haciendo su aparición desde los tiempos bíblicos, pareciera encarnar al género humano completo:

> "[...]. En el principio fue puesto el orden en la confusión de los cielos y el tiempo en el corazón del hombre. Y la tierra fue el lugar del mundo y la palabra vino a habitarla. Y fue amasado el hombre con la arcilla que estaba encima de la piedra y fue plantado un árbol que contenía todo y todo salía de él. Y a su sombra según su deseo se sentó y el campo se extendía alrededor y las preguntas y las cosas estaban aún escondidas. Entonces se levantó el hombre y empezó a indagar. [...]. " [31]

La breve historia del "hombre" recuerda en mucho la historia de Jacob : "Y habían entrado las últimas caravanas de camelleros, los peregrinos, los mendigos y los leprosos. Él durmió fuera, a campo raso, sobre una piedra donde apoyó la cabeza. Y en medio de la oscuridad vino una como semejanza de humano y luchó con él hasta rayar el sol. Al romper el alba entró en la ciudad." [32]

Sin embargo no deja de ser significativo que la creación de Adán, el ancestro más remoto del pueblo judío, sea consignado en otra parte de la novela, en el primer capítulo, donde se da cuenta de la Creación : "Y fue elaborada la semejanza del Hombre con la mezcla de esas luces, y fueron formados su cuerpo y sus huesos del polvo de las seis aristas de los confines del sitio designado. Y la Palabra lo nombró Adam y el Aliento le insufló su imagen, un soplo de la Unidad una." [33]

Pero lo más importante : ante la aparente ausencia de Dios, el hombre se desespera y el ciudadano, ese judío atemporal, se siente entonces interpelado :

---

[30] *Ibidem*, p. 84
[31] *Ibidem*, p. 23
[32] *Ibidem*, p. 24
[33] *Ibidem*, p. 9-10

> "[...] 'Llámame y yo te responderé, o si no, permite que yo hable y respóndeme Tú.' El hombre se inclina hasta tocar el suelo con los labios, se mesa los cabellos y rasga sus vestidos, pero en el sollozo que deja escapar no hay humildad sino rabia, una violencia, una protesta impotente que golpea al ciudadano en pleno rostro y estremece sus miembros entumecidos por el miedo y el asombro. De alguna forma sabe que ese llamado le atañe y es parte de una petición oscura que no por desconocida le es ajena. [...]" [34]

Conviene recordar aquí que, de acuerdo con la fe judía, el pueblo elegido es el único capaz de redimir el mundo en virtud de su pacto con la divinidad en el Sinaí [35] ; la caída en el pecado trajo el Exilio ; el judío debe respetar la Ley si quiere que la divinidad le restituya la Tierra Prometida, pues el retorno a ésta debe ser producto del cumplimiento con la palabra divina y no obra de las armas humanas : los hebreos deben renunciar, entonces, a su actual nación y a su estatus de "ciudadano".

La alusión a todo lo anterior parece estar presente en el párrafo final de la novela, cuando se plantea que la voluntad de Dios será de nuevo audible cuando el hombre -y no el "ciudadano"- sepa escuchar "la voz ligera del silencio", es decir, cuando comprenda que esa supuesta ausencia es la forma de expresión que Dios ha asumido ante el perjurio de su pueblo :

> "Y el hombre se sentó a orillas del camino y lloró. Bajo el cielo rutilante de estrellas se cimbró la espada del guardián nocturno. Ningún viento de consolación le fue enviado. Ahí estaba, atónito, solo bajo la inmensidad y con la inmensidad a sus pies. ¿DÓNDE ESTÁS ? Supo que aún se hallaba en ninguna parte y que había perdido el sitio donde antes se encontrara. Y cuando se levantó la niebla del primer amanecer, se perfiló en el

[34] *Ibidem*, p. 40

[35] Pacto que según la *Agadá* -interpretación libre de la Sagrada Escritura que forma parte del *Talmud*- fue ofrecido a otros pueblos y rechazado por la austeridad que implicaba la observancia de la Ley.

> horizonte el caracol de la errancia. Oculto en el ojo de la noche, la luz lo descubría poniendo en marcha al tiempo, a los rayos de la aurora, al canto del mirlo, al rebullir de los insectos y al rumoreo de las corolas. Extendió las manos y con el rocío enjugó el insomnio de sus párpados. El mundo se abría en haces de espera, y como esa apertura el hombre nacía llevando en sí un espacio silencioso, solitario, solidario, y una carencia. Aprendería a pedir y aprendería a entregar. 'Sin ti mis pasos no serán camino', se oyó decir. YO SOY TU SOMBRA. Pero aún faltaba saber hacia dónde lo conduciría la voz ligera del silencio que hablaba a su corazón." [36]

B. EL ESPACIO.

El espacio adopta tres formas de expresión a lo largo de la novela : uno mítico, otro terrenal o mundano, y uno más que aquí se calificará como onírico. Por "espacio onírico" etendemos esa forma de espacio propia de los sueños : un espacio que, de manera prodigiosa, sufre transformaciones, fuera de toda lógica, en unos instantes. Como ejemplos de "espacio onírico" presentaremos tres fragmentos.

En este primer ejemplo se observa cómo el ciudadano, tras la caída posiblemente de Jerusalén, termina en una especie de campo de concentración :

> "La nieve cae. [...]. En las tiendas de los sitiadores que acampan frente a los muros de la ciudad, las hogueras se congelan. Durante tantos meses han talado los árboles alrededor para fabricar escalas y atalayas, para apuntalar sus tiendas, asar carneros y calentarse, que ya no hay bosque que los proteja de la dura tormenta. El cerco toca a su fin. [...]. Los perros se disputan los cadáveres [...]. La Voz fue sobre el templo y éste ardió como leño hasta consumirse. [...]. El ciudadano se encuentra en medio del campo y atiza un caldero. A través del humo que desprende el agua hirviendo, se perfila la sombra de una caravana. Quiere correr pero teme ser visto -en todo el horizonte no hay un árbol o

[36] SELIGSON, Esther. *La morada en el* tiempo, *Op. Cit.*, p. 117-118

> una loma o una choza que pudieran ocultarlo. Se adhiere lo más que puede al suelo y empieza a reptar. La tierra se reblandece y poco a poco entra en un túnel lleno de ruido y de voces, sin distinguir aun sombra alguna. Cuando logra ponerse en pie reconoce el refugio de prisioneros. Y no sabe si se esconden o ahí han sido confinados con sus escasas pertenencias. Trata de abrirse paso hacia la salida. El pasaje es estrecho y tiene que apartar con brusquedad los cuerpos. Alguien le pide ayuda, alguien lo insulta, una mano tira de él, un golpe en las costillas y el sordo rumor de unas ruedas que se arrastran. Junto a la escalera que conduce a la trampa el mendigo lo contempla socarrón : '¿A dónde irás que no te alcance el mal ?'. [...]." [37]

En este fragmento, el cambio de espacio se construye a partir de la repetición, a través de los tiempos, de la historia israelita desde su exilio : destrucción, huida y persecución.

En el segundo ejemplo, es aún más claro el ambiente de los sueños :

> "[...]. Ambos [ciudadano y mendigo] se encuentran solos en el interior de un teatro, las butacas y los palcos se pierden en una nebulosa oscuridad, mientras que el escenario, sin ningún decorado, se ve intensamente claro. 'Es un juicio', piensa con terror el ciudadano sin saber de dónde le viene esa certeza ni la sensación de que lo van a ejecutar, a cortarle la cabeza, a despedazar sus miembros, a hacerlo morir sin que muera, una y otra vez, en una eterna e invisible repetición del crimen cometido por el hermano contra el hermano. Le quitaron la ropa y le echaron en la cisterna. Pero también es posible perder la libertad sin sufrir ninguna violencia, sin que nada exterior venga a dar cuenta de esa pérdida. [...]. " [38]

En este segundo ejemplo, pese a las sensaciones del ciudadano o más bien para subrayar su sentir, el cambio sin transición de espacio -del teatro a la cisterna- sirve para aludir a la venta de José a los egipcios ; una venta perpetrada por sus hermanos mayores y que originalmente había sido pensada como fratricidio.

---

[37] *Ibidem*, p. 16-17

El cambio de espacio sirve, pues, para remitir a otros tiempos ; en el primer fragmento se transita del pasado al futuro, mientras que en el segundo ejemplo, sucede a la inversa. Y así, el "espacio onírico" puede lindar o incluir también al "espacio mítico" , como sucede en el tercer ejemplo : tomando como sujeto inicial al viento, se pasa sin interrupción del campo a la ciudad y de ésta al mar para terminar con el ciudadano, al igual que Jonás, dentro del vientre de un enorme pez que al parecer lo transportará a una ciudad ubicada en la región central del continente :

> "Y el viento golpeando, golpeando a lo largo de la noche ventanas y tejados, azotando a los árboles desnudos. Baja de las sierras y trae heladas ansias de querella, desafía a todo lo que en su empuje se atraviesa y desde el campo abierto llega a la ciudad, enfurecido, para perturbar a los durmientes y sacudir su tranquila modorra. Con dedos de estrechura y angustia aprieta los párpados hasta encoger las espaldas, con soplo dañador arrabia los sueños enconando las pesadillas. Y boga desazonado el cuerpo en aguas de tempestad. En vano lucha el ciudadano por aferrarse a la borda del frágil navío, el viento recio sobre el mar va agitándolo más y más. Los pasajeros cobran pavura y lo izan por las axilas para echarlo fuera y así aplacar la furia de la tormenta. Se debate, vocifera, pero en cuanto su pie toca el oleaje, las ondas aquietan su turbulencia y ahí le dejan a punto de hundirse, pues no sabe mantenerse a flote en la tranquilidad de la superficie. [...]. Entonces un gran pez de relucientes y puntiagudas escamas se aproxima y se lo traga. Ahí, en el fondo del gran vientre pegajoso y tibio se topa con todo el miedo de lo que aún no ha sufrido, [...]. Largas placas de membranas como cristal, angostas y quebradizas, lo ciñen hacia adelante y hacia atrás y por arriba y a los lados. Al extender los brazos se fracturan en amplios gajos verticales que atraviesa dirigiéndose hasta la rendija de luz anunciadora de la boca de entrada. [...]. La ciudad, la llamada madre de ciudades, capital de la Bohemia, era un cruce de vías comerciales provenientes de otros tantos puertos fluviales y de burgos no menos prósperos y ricos. Situada en el corazón del continente guardaba, a pesar de las influencias de reinos más poderosos, su propia fisonomía incomparable, [...].

[38] *Ibidem*, p. 32

> El ciudadano está entre aquellos que manejan la mejor parte del comercio, [...]." [39]

Sobre este último ejemplo podría aducirse quizás que es un espacio más mítico que onírico ; nótese, sin embargo, cómo la alusión a las "pesadillas" es en realidad lo que sirve de transición al paso del viento de la ciudad al mar y, por ende, al posible sueño del ciudadano, trayendo consigo la remisión de nuevo a otros tiempos, que en este caso sería la de los bíblicos : cuando la Voz (Dios) se manifestaba aún a su pueblo (Israel) mediante el Mensajero (profeta).

Pasemos ahora al análisis del "espacio mítico". Por "espacio mítico" entendemos la relación de todo aquel lugar que sea ajeno o imposible de existir en la Tierra y que generalmente remite a los tiempos de la Creación o bien, a los tiempos bíblicos ; daremos un ejemplo de cada uno de ellos.

En este primer ejemplo del espacio mítico, se alude a la cosmología cabalística :

> "-Conoció [el hombre] los siete cielos, los siete palacios y los sietes abismos, y también el Edén donde están los tronos de los Justos de todas las naciones y el Árbol de la Vida cuyo tronco es tan ancho que se necesitarían quinientos años para recorrerlo, y todos los manaderos de las aguas de la Creación parten de su base. Mezcla de elementos sutiles y formas celestes, los ángeles recorren los mundos ida y vuelta sin descanso. [...]." [40]

El segundo ejemplo se refiere a la existencia de Betel ("casa de Dios"), ciudad denominada anteriormente como Luz y que debe su nuevo nombre al sueño de la escala de Jacob, por el cual Dios le reitera al futuro Israel, la promesa anteriormente hecha a Abraham e Isaac :

---

[39] *Ibidem*, p. 53-55

> "Madrugó Jacob antes de clarear la mañana, alzó la piedra que se había colocado por cabezal y la erigió por fundamento en aquel sitio, lugar de los almendros, derramó aceite sobre su cúspide y le dio por nombre Luz, núcleo del punto supremo donde confluyen la plenitud y la armonía de lo que está arriba y de lo que está abajo, y de lo que está dentro y de lo que está fuera, fusión de todas las formas en una sola forma. [...]. Tomó su cayado y, vadeando el río, reanudó la marcha. Lleva en el mirar la visión de las esferas y un invisible tálamo se extiende por encima de su cabeza. Carga en las alforjas las semillas que le dieran los moradores de Luz, aquellos sobre quienes el Ángel de la Muerte no tiene potestad alguna, por eso llamó a la ciudad Casa de Dios. Y ninguno que no conozca la forma puede entrar en ella pues hay delante una cueva grande y delante un árbol muy ancho cavado por el medio como un arco que por ahí se entra a la cueva y caminándola toda se llega a la ciudad. Y como así es dicho, se dice que desde que se creó el mundo habitan ahí los mismos hombres que no han salido, pues los que salen fuera de inmediato mueren. Tal es la voluntad del Creador que todos sean dentro vivos y firmes por siempre, sacerdotes hermandad de reyes que ponen en ignición los cristales depositarios de la Sabiduría, guardianes de las luminarias portadoras de la luz de primer día que irradia hacia los demás seres y hacia las cosas todas de los mundos de fuera. [...]." [41]

Por último tenemos el "espacio terrenal" o simplemente "espacio", y que corresponde a la especificación de cualquier lugar susceptible de existir en la Tierra, ya sea durante el tiempo presente o en el pasado.

En la medida en que la *Morada en el tiempo* es la historia del pueblo de Israel desde los tiempos de la Creación hasta la actualidad, el espacio se muestra a veces conforme al momento evocado de la historia terrenal ; de esta forma se tienen fragmentos que ilustran los diversos lugares de este otro espacio que, en contraste con los espacios onírico y mítico, resulta de un realismo tan vívido como asombroso.

---

[40] *Ibidem*, p. 63
[41] *Ibidem*, p. 82

Así se tiene que cuando se habla de Rebeca, la mujer de Isaac, el espacio en el que se le ubica es el propio del de un pueblo pastor pues, como se recordará, Rebeca era hermana de Laván (a quien luego servirá Jacob), cuya riqueza toda estribaba en la crianza de ganado :

> "Sueña Rebeca. La buscada por Abraham para su hijo, semilla de su propia simiente. Bajo una palma, a la sombra de la sexta hora, junto al pozo donde los pastores abrevan a sus ovejas y las doncellas vienen a sacar agua. Está sentada en el suelo, las faldas recogidas entre los muslos, los codos sobre las rodillas. Contempla la llanura que se extiende a los pies de la colina. Vacía. Nada se mueve, nada interrumpe la desnudez de la tierra que ondula violeta y ámbar. A un lado, el perfil ocre de los cerros, al otro, el bosquecillo y los últimos techos de las casas que descienden la ladera, canelas entre verde laurel. Detrás, el estrépito de los juegos y de las risas, el acarreo de cántaros y ganado, golpean sus espaldas y le hacen sentir con mayor intensidad ese confuso deseo de partir, de arrancarse del pueblo. No sabría decir qué espera exactamente. Escudriña el horizonte y las montañas [...]." [42]

Esta descripción del campo, además de revivir de manera plena el ambiente que rebulle en un pueblo pastor de antaño, corresponde perfectamente a la orografía actual de la Alta Mesopotamia, lugar donde se supone estaba situado la ciudad de Najor, donde residía Rebeca.

He aquí otra espléndida reseña del revuelo que el campo es capaz de provocar en la ciudad en la que habita el Mensajero, y que corresponde a la Jerusalén de aquellos tiempos ; alborozo que esta vez tiene por motivo la producción agrícola, misma que se muestra acorde con los sembradíos de esas tierras aun en los tiempos actuales :

---

[42] *Ibidem*, p. 10

> "Llegaban los días de la cosecha y de las primicias : trigo, cebada, avena, higos, dátiles, uvas, granadas y olivas, eran llevados a espuertas, en cestos de mimbre de estepa pelado, hasta los altares. La alegría del canto y de las danzas sube más alto que el humo del incienso y las ofrendas. Rubios los campos, verdes los bosques, azul el cielo y transparente como zafiro bajo el agua. El mensajero de la Voz deambula entre el regocijo. Las doncellas -pies descalzos, cabellos al viento, ojos sombreados con antimonio- le reprochan el ceño adusto y coronan su cabeza con guirnaldas recién hechas : los jóvenes, inclinados sobre el brocal de los pozos, lo llaman para que invoque con ellos la abundancia de las lluvias por venir ; los viejos se esconden, lascivos, en los bosques ; las mujeres se abandonan entre gavillas y sobre el heno. Bajo los arcos, a las puertas de la ciudad, el alboroto no es menor, y el sol, que va dorando del amarillo al bermejo las piedras de las murallas, parece aumentar el entusiasmo de los oficiantes. [...]." [43]

Pero la semblanza que predomina a lo largo de la novela es la de la ciudad ; en este caso se trata de la Jerusalén, próxima a la destrucción, en la que se hace convivir -pasando por alto el registro bíblico- a Raquel y el Mensajero en estrecha fraternidad :

> "[...]. Cae el sol a plomo y ella aprieta su cuerpo ligero y corvo al frescor de los portales. Raquel no para, no duerme. De día camina, de noche busca. Las calles de la ciudad son estrechas y tortuosas, resecas. Los edificios, de dos a tres pisos lo más, encierran habitaciones angostas que se asoman tras celosías de madera a los patios interiores olorosos a humedad, y tras rejas de hierro forjado al exterior. Piedra reseca, gris como cerro pelado, tejas de granate, lanas sin cardar, codicias y orgullos, pueblo duro de cerviz. En la plaza, atado voluntariamente a un yugo que sobre su nuca es signo de acatamiento y de protesta, el mensajero de la Voz -ropa en jirones, cabellos revueltos en ceniza- n habla ni grita, sólo fija la mirada en cada uno de los pasantes. [...]. Sólo un poco antes del amanecer despega los labios y conversa con Raquel. [...]."[44]

---

[43] *Ibidem*, p. 18-19
[44] *Ibidem*, p. 12

Es posible también asistir, siguiendo la travesía del Mensajero aún pequeño, a la peregrinación del pueblo israelita hacia el templo de la Jerusalén gobernada aún por reyes :

> "Camina la madre llevando al hijo de la mano. Lo ha prometido al servicio del templo y ambos se dirigen, por el camino real, hacia la ciudad. Muchos peregrinos más siguen la misma dirección a través de montes y valles desde todos los rincones del país. Hombres, mujeres, niños y ancianos, bueyes, cabras, vacas y ovejas, dromedarios, carretas y asnos suben a la celebración anual, a entregar las ofrendas, diezmos y sacrificios. Campamentos improvisados ofrecen de tramo en tramo a todo lo largo del camino reposo provisional y alimentos, agua y mercaderías de lujo, sedas, ungüentos y piedras preciosas, amuletos, talismanes, reliquias. Curanderos y charlatanes propician, por unas cuantas monedas, el perdón y la prosperidad, el alivio y el logro de los más secretos deseos. Tamborileros, danzarinas, acróbatas, prestidigitadores, se mezclan de preferencia entre los grupos de jóvenes y niños. De dos a siete jornadas de viaje según la distancia y los medios de transporte. Ya en las cercanías de la ciudad el tránsito se hace imposible, la expectación y el nerviosismo aumentan, así como los hurtos y las riñas y el precio de lo más indispensable para comer y beber. Desde las puertas de entrada hasta los muros del templo, pequeñas barracas destartaladas con toldos de lona agujereados y grasientos exponen lo necesario para cumplir con los presentes, holocaustos y libaciones : flor de harina, aceite, vasijas de barro y de metal, mostos, sal, especias, incienso, palomas y tórtolas, corderos de un año sin tacha. El calor sofocante, el polvo se adhiere a las gargantas, y a los ojos, el griterío, el clamor de las trompetas, la bulla de los animales, el cansancio y la falta de sueño, el hambre, provocan una atmósfera de embriaguez dentro de la ya de por sí embriagante irrealidad de la fiesta. [...]. " [45]

[45] *Ibidem*, p. 35

Y tras la caída de Jerusalén [46], se proporciona la descripción de una ciudad prototipo en la que verá obligado a vivir el ciudadano ; una ciudad en la , que por supuesto, en lugar del templo impera la iglesia :

> "[...]. En el llano yermo, baldes y cubos de madera con que se sacan las aguas de los pozos, yacen desperdigados entre yuyos arbustos, resecos, sedientos, reventados. Penachos de altas varas color naranja ceñidas por la base a anchos y nudosos troncos se extienden tachonando de fuego un horizonte azul y malva. La ciudad, la llamada madre de ciudades, capital de la Bohemia, era un cruce de vías comerciales provenientes de otros tantos puertos fluviales y de burgos no menos prósperos y ricos. Situada en el corazón del continente guardaba, a pesar de las influencias de reinos más poderosos, su propia fisonomía incomparable, y sus viejos caseríos de piedra cobriza apilados a ambas orillas del ancho río unidas por el antiguo puente de piedra, se erguían reales sin envidiar otra gloria que la de su misma vetustez. En un lado, el castillo dominando desde la colina el va y viene de barquillas y chalanas ; en el otro lado, el ajetreo ruidoso de la plaza del mercado a los pies de la gótica iglesia cuyas flechas remedan, coronándolo, el señorío de las moradas. Especias, hierbas, granos, índigo, seda, lino y artesanías de todo el mundo conocido venían a recalar ahí. El ciudadano está entre aquellos que manejan la mejor parte del comercio, llevan espada y se transportan en carruajes de tiro de dos caballos. [..]. " [47]

Por último, esta forma de espacio servirá también para remitir a tiempos ancestrales, como puede observarse en el pasaje donde se describe la edificación del nuevo Estado de Israel :

> "Sólo un tercio retornó a la tierra, pues aunque hubiese sido un pueblo numeroso como la arena del mar, sólo un remanente volvió. Palmo a palmo hubo de arrancar el terreno al barzal, al desierto y al pantano. No reposó de su fatiga ni se consoló de su intranquilidad, pero sacaba agua de las fuentes con júbilo, pues confiaba en su engrandecimiento a pesar de la malaria, la

[46] *Cfr, Supra*, p. 148, Cita Núm. 36
[47] *Ibidem*, p. 54-55

> disentería, la deshidratación y los odios del lugareño y del extranjero. Tierra reacia a prodigarse pero lenta y tozudamente conquistada, lenta y amorosamente rendida. Casas de barro levantaron y en la labranza buscaron su sustento. De sus espadas hicieron azadones y de su lanzas hoces, con sus brazos secaron la ciénaga y plantaron bosques, removieron el pedregal y sembraron huertos, y cada uno se sentó debajo de su vid y debajo de su higuera. [...]. Como primera cosecha se recogió trigo, cebada, sorgo, sésamo y lentejas. Como primera defensa hubo que levantar murallas, torres de vigilancia, trincheras. Junto a los arados, fusiles ; junto a los granos, morteros, capachos y cananas. Palmo a palmo hubo que recobrar y rescatar mediante compra en metálico (¿no había antaño dado ejemplo Abraham al mercar por cuatrocientos ciclos de plata propiedad sepulcral ?) territorio para la siembra y la edificación, tierras no laboradas durante siglos, morada de epidemia y miseria, de hostilidad y letargia. Oleada tras oleada se incorporaron los pioneros a los pioneros [...]. Atalayas de los valles, de las costas y los collados, custodian el país en veloces corceles, sorprenden el nacimiento del trigo salvaje y abren caminos en ese punto de la tierra que quiere ser tierra de hogar otra vez, canastillo de higos buenos como albacoras, pastizal de pastores que hacen sestear sin zozobras al rebaño, congregación de todos los dispersos en los confines, [...]." [48]

En conclusión : este espacio halla múltiples concreciones bajo la denominación de "la ciudad", que pareciera incluso atemporal y que es la morada por excelencia del ciudadano, siendo muy raras las ocasiones en que el espacio es referido a una ciudad determinada o a un país en particular ; de hecho eso sucede solamente tres veces : cuando se alude a México, cuando se nombra explícitamente a Toledo y a España, ésta última bajo el nombre de Sefarad, y cuando se habla -en otras tres ocasiones- del moderno Estado de Israel.

---

[48] *Ibidem*, p. 57-58

C. EL TIEMPO.

Con base de nuevo en la historia del pueblo de Israel, se distinguirán tres tiempos : uno mítico, referido a diversos momentos de la Creación ; otro bíblico, cuyo acontecer se encuentra registrado en la Torah ; y un tercer tiempo, el post-biblíco, que comprende los tiempos transcurridos desde la destrucción de Jerusalén hasta la era actual.

Conviene aclarar que la distinción entre tiempos mítico y bíblico se sustenta en la tradición judía, pues los acontecimientos que van desde la Creación hasta la caída del hombre no sólo se encuentran consignados en la *Biblia*, sino también en el *Talmud* y el *Zohar*, siendo este último la base de la Cábala o mística judía.

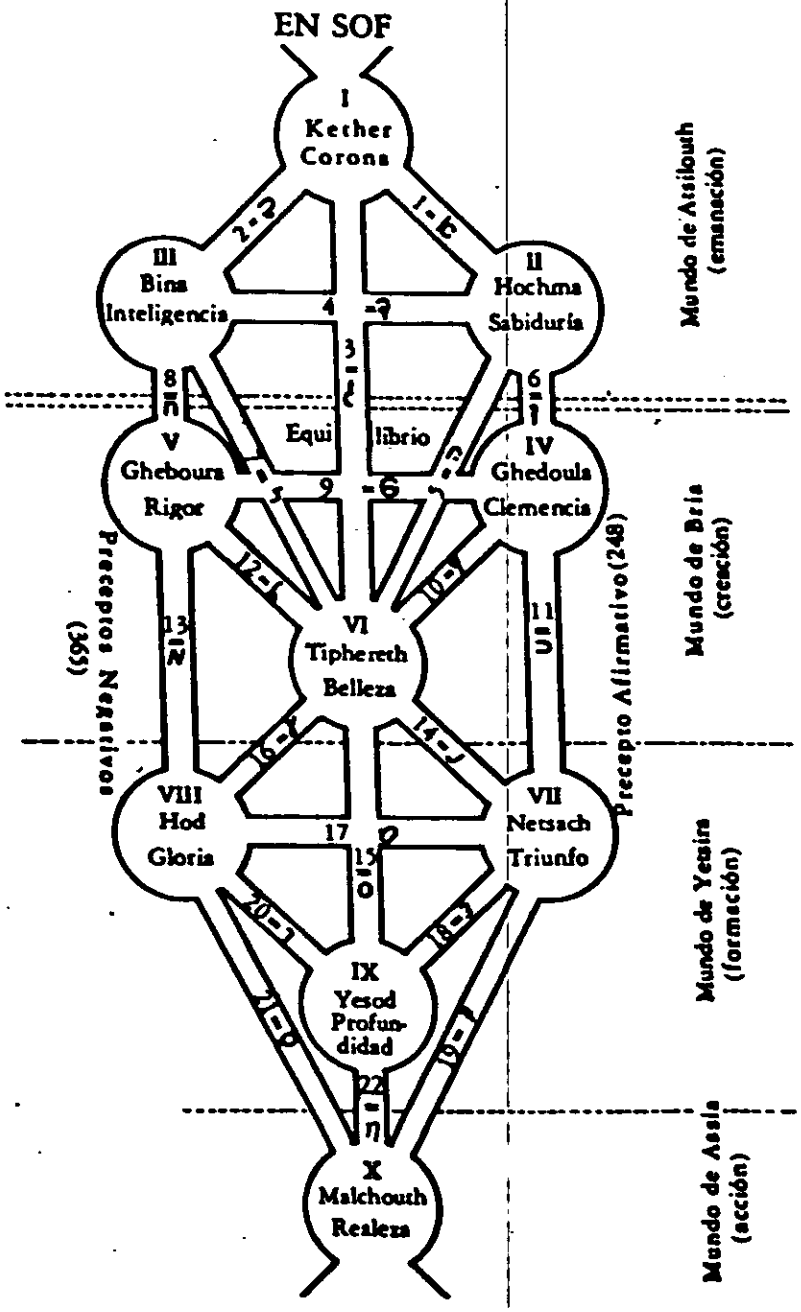
La mística judía, en sentido amplio, se inicia con la entrega de las leyes tanto escritas como orales. Existen dos tipos de cábala : la extática y la teosófica-teúrgica. La primera implica el éxtasis, mientras la segunda se ocupa de desentrañar el sentido de la escritura bíblica.

Las cábala teosófica-teúrgica plantea la creación del mundo a partir de las veintidós letras del alfabeto hebreo y las diez emanaciones divinas o sefiroths ; por lo que la Creación se concibe como lenguaje y el mundo como escritura.

Asimismo, la cábala teosófica-teúrgica supone la concepción andrógina de Dios que, por la caída del hombre, se dividió en derecha e izquierda (lado masculino y femenino, respectivamente), arriba y abajo, etcétera ; partes todas que hayan su representación en el árbol sefirótico [49] (véase figura de la página siguiente).

---

[49] *Cfr.* COHEN, Esther. *Zohar. Libro del esplendor*. México, CONACULTA, 1994, p.17-18



El Arbol de las Sefirot

Las nociones anteriores sirven para entender dos fragmentos del tiempo mítico en la novela de Seligson. En el primer ejemplo se alude al Dios andrógino del Origen, a los tiempos felices que precedieron el pecado, donde la existencia de los contrarios no implicaba antagonismo alguno porque formaban parte igual de la Unidad, y en donde no existía el fluir del tiempo sino sólo la eternidad :

> "[...]. En el principio el Andrógino era todo el Universo y su cuerpo, tan grande como el conjunto de los cielos, llenaba el mundo entero y alimentaba a todas las creaturas. En el silencio del verbo increado y creador moraba con los seres sutiles en un aire puro e intangible y nada existía fuera de él. Ninguna turbulencia. Un vapor de fuego le rodeaba e inmensas corolas luminosas flotaban en los espacios exhalando aromas y sonidos de colores. Y transitaba por el puente del arco iris con sus largas vestiduras celestes abanicando el sueño de Leviatán, la serpiente cósmica. Y se asomó al abismo para suscitar con la imagen de su rostro sobre el espejo de las aguas la imagen de la faz de un mundo de armonía. Y besó el soplo de la superficie, y le habló la palabra, y el polvo entonces se concentró y formó una isla que traspasó y preñó la mirada." [50]

El segundo ejemplo se refiere al momento inmediato a la caída del hombre y, por tanto, a la separación hasta ahora irremediable de Dios y al fluir, entre otras sucesos, del tiempo; se alude, específicamente, a la constitución del árbol sefirótico :

> "[...]. Y el Príncipe del Rostro, Metatrón el escriba divino, anotó la primera desgarradura, la dualidad primordial en el orden del mundo : diez esferas suspendidas, cinco frente a cinco, unidas sin confusión, distintas sin separación, y en el centro la vara de luz, el tirso de las germinaciones, la copa de las centellas. Y los siete cielos pronunciaron cada uno su vocal, y se eslabonaron los centros, los puntos y las rectas, lo oscuro *u* y lo luminoso *a*, lo cúbico perecedero, lo triangular ascendente. Y se empezó a escuchar el ritmo del trasiego del Tiempo, su murmullo de hontanares cayendo de un ánfora a otra, veneros subterráneos, azancas íntimamente ocultas, fluires que de pronto toman luz y las vierten en silenciosos canales hacia los días y los

[50] SELIGSON, Esther. *La morada en el tiempo, Op. Cit.*, p. 62

> años y los siglos, senderos gredosos por recorrer, reverberaciones de la eternidad. [...]." [51]

Sobre el tiempo bíblico, existen múltiples pasajes ; es, en realidad, el tiempo que predomina a lo largo de la novela y, por tanto, resultan interesantes las observaciones que, con fundamento en la *Biblia* y otras fuentes, Robert Graves y Raphael Patai hacen a propósito de la concepción del tiempo en lo que ellos denominan los "mitos bíblicos" :

> "[...]. En los mitos bíblicos, sin embargo, Sara sigue siendo irresistiblemente bella después de haber cumplido noventa años, concibe, da a luz a Isaac y amamanta a todos los niños de la vecindad lo mismo que a él. Los patriarcas, héroes y reyes primitivos viven casi mil años. El gigante Og sobrevive al diluvio de Noé, vive más tiempo que Abraham y finalmente acaba con él Moisés. El tiempo se condensa. Adán ve a todas las futuras generaciones de la humanidad colgando de su cuerpo gigantesco ; Isaac estudia la ley mosaica (revelada diez generaciones después) en la Academia de Sem, quien vivió diez generaciones antes que él. En realidad, en el protagonista del mito hebreo no sólo influyen profundamente los hechos, palabras y pensamientos de sus antepasados, y se da cuenta de la profunda influencia en el destino de sus descendientes ; influye en él igualmente el comportamiento de sus descendientes, y él, a su vez, influye en el de sus antepasados. Así, el rey Jeroboán erigió un becerro de oro en Dan, y este acto pecaminoso socavó las fuerzas de Abraham cuando persiguió a sus enemigos en el mismo distrito mil años antes." [52]

A la luz de estas consideraciones, las "transgresiones temporales" de la *Morada en el tiempo* se explican entonces de otro modo, esto es, no como licencias propias de cualquier obra literaria (como obra de ficción al fin), sino como una característica más de la literatura hebraica.

---

[51] *Ibidem*, p. 39

Quizás la transgresión temporal más ostentosa en la novela de Seligson sea la referente a Raquel, mujer de Jacob, que de acuerdo con la *Biblia* murió camino a Belén al dar a luz a Benjamín, el último que habría de conformar las doce tribus del pueblo de Israel. En la *Morada en el tiempo*, sin embargo, se le mira vivir en estrecha fraternidad con el Mensajero de la Voz en la Jerusalén previa a la primera deportación de sus moradores en virtud de sus pecados :

> "[...]. En la plaza, atado voluntariamente a un yugo que sobre su nuca es signo de acatamiento y de protesta, el mensajero de la Voz -ropa en jirones, cabellos revueltos en ceniza- no habla ni grita, sólo fija la mirada en cada uno de los pasantes. [...]. Quisieran apedrearlo, despojar aún más su desnudez, falsear su testimonio. [...]. Sólo un poco antes del amanecer despega los labios y conversa con Raquel. Nadie los escucha : un pesado sueño oscuro planea sobre las casas clausurando puertas y ventanas. [...]. Raquel llora y el mensajero la consuela. [...]. El mensajero se rebela en la estrechura, ella intenta mitigar la ausencia de respuesta y habla, hasta traer al corazón del cautivo el rumor de una zarza incandescente." [53]

Al término de este fragmento, resulta obvia la alusión al momento en que Yahveh llama por vez primera a Moisés ; este recurso, el de la alusión a los tiempos bíblicos, menudeará a lo largo de la novela ; más aún, a partir de él será posible también la compresión del tiempo, una característica más de la literatura hebraica.

Un ejemplo claro de esta otra constante en *La morada en el tiempo* lo tenemos en el siguiente párrafo, por el que es posible asistir al éxodo, la construcción de Jerusalén, su caída, y la persecución de los judíos, hasta los tiempos actuales, como castigo a su impiedad e idolatría, pese a los avisos del profeta :

---

[52] GRAVES, Robert y Rapahel PATAI. *Los mitos hebreos*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1986, p. 16.

> "Doce hombres, uno por cada tribu, avanzan rumbo a la tierra de promisión. Tienen por tarea rastrear y explorar el país. [...]. El informe de los observadores debilitó sin remedio la poca en aquellos viejos esclavos [...]. Cuarenta años, día con día, fueron sembrando su propia sepultura en las arenas, uno a uno, hasta que se borró la nostalgia del asiento anterior y se inflamó en las nuevas generaciones el deseo de conquista y posesión. Deseo fatal cuyo cumplimiento y saciedad habrá de devolverlos, nuevamente, a los desiertos. El cautivo de la Voz tiene que advertir, en medio del regocijo, que la promesa comporta riesgos y penurias y que su adquisición es sólo un pacto renovable. Absurdo, ¿cómo van a perder lo que por derecho divino les corresponde ? Una vez instalados, ¿por qué habrían de irse ? Tomaron la tierra y levantaron ciudades sobre la ruina de las antiguas, molinos, hornos, lagares. [...]. El rey abusa del poder, blasfema el sacerdote, los jueces aceptan falsos testimonios, el comerciante altera el peso de los granos y el tabernero la calidad del vino. En las encrucijadas y en los montes el Gran Falo reina y el Gran Toro bebe la sangre de los sacrificios. Al interior del ruido los primeros signos son imperceptibles -una cruz gamada en algún muro, un alcalde honesto que desaparece, un piadoso varón acribillado, un círculo jaldado en la camisa- ; después el cerco va estrechándose : ahora es todo un barrio clausurado, toda una familia asesinada, cruces, miles, que piden exterminios, libros y escuelas que se incendian. [...]. Tarde rememora [el ciudadano] las palabras del mensajero. Tarde quiere descifrar las señales precursoras. [...]. No hay tiempo para negociar la salvación de la ciudad. Los diez justos morirán con el resto o serán dispersados. Nadie alcanza a tejer con hilo fino su mortaja : en aljibes, desnudos, serán echados sin sepultura, pasto de los buitres. [...]." [54]

Puede observarse también, junto con la compresión del tiempo, que de un tiempo remoto (la inminente caída de la Jerusalén pecadora) se pasa a otro futuro (la exterminación nazi, aludida por la cruz gamada) para remitirse a otro tiempo pasado (la destrucción de Sodoma, aludida por la negociación de Abraham con el Señor) ; pareciera, pues, que el manejo del tiempo en esta novela se ajusta a la forma de ser

---

[53] SELIGSON, Esther. *La morada en el* tiempo, *Op. Cit.*, p. 12-13

del tiempo de los relatos religiosos hebreos, según las observaciones anteriormente citadas de Graves y Patai.

Otro ejemplo de cómo se confunden los tiempos -en este caso futuro y pasado- se puede notar en el siguiente fragmento, en el que evidentemente se empieza hablando de la polémica que dentro de los propios judíos ha suscitado la creación del moderno Estado de Israel y, sin más, se pasa de pronto a los tiempos bíblicos, a la conversación del Mensajero con Raquel a propósito de dicha polémica :

> "[...]. Generaciones van y generaciones vienen y entre jóvenes y viejos el espacio se agranda y el lenguaje se confunde sin posibilidad de comprensión : para los primero el único carro del espíritu está en las espadas y en los brazos capaces de blandirlas, y no hay más culpa que la de haber dejado al país indefenso y en mal gobierno ; y en cuanto al templo, si bien era cierto que toda devoción parecía haberse alejado de él, el problema dependía de la conciencia de cada cual y no de los intereses nacionales. Estaban de acuerdo en arengar a los ciudadanos, en socavar sus seguridades y sembrar el malestar y la angustia en sus corazones, pero había que derribar también los pilares de una tradición que veían caduca, y las manifestaciones de un ritual que creían mecánico. Para construir la nueva Jerusalén se necesitaban armas y no arrepentimientos y plegarias, valentía y coraje, no milagros. '¿Y cómo hacerles ver que no se puede pelear por el pan cuando aún no se ha conquistado el terreno donde crecerá la espiga ?' -se pregunta el mensajero. Y Raquel tiene que aceptar que es en vano discurrir, como inútil es el colérico temblor que sacude al cautivo cuando quiere oponerse a la Voz y echar de sí la carga de un mensaje que de todas maneras llegará tarde. [...]."[55]

Por último, de los tiempos post-bíblicos es digno de destacar la alusión que se hace de los tiempos de la Haskalá. La Haskalá fue un movimiento iniciado en

---

[54] *Ibidem*, p. 15-16
[55] *Ibidem*, p. 20-21

Alemania durante el siglo XVIII por Moisés Mendelssohn, y que pasó a Rusia y Polonia para llegar hasta Lituania ; este movimiento buscaba liberar al individuo de las coacciones y restricciones de la tradición judía para ponerlo en contacto con la cultura moderna, es decir, con el medio circundante, por lo cual la Haskalá terminó por presidir el fenómeno de la "asimilación" y, por tanto, fue el precursor del movimiento de autoemancipación que llevaría, en nuestro siglo, a la creación del Estado de Israel.

En la *Morada en el tiempo* se alude a este movimiento desde la perspectiva judía religiosa ortodoxa, misma que condena el retorno a Israel por la fuerza de las armas; en consecuencia, se habla de la Haskalá en términos de pecado a partir de la figura del ciudadano :

> "[...]. Pecadores por omisión, por ignorancia, por credulidad, helos aquí, los que llegaron a sentirse hijos del suelo que les vio nacer, los que confiaron en sus derechos civiles arduamente conquistados, en el triunfo de las revoluciones, apretujados con los que no tuvieron más ideal que el de su diario trabajo de artesanos y su doméstica plegaria : pecadores todos : por negligencia en su exceso de fe (y en su falta de fe). Y él [el ciudadano que, confundido con la muchedumbre, espera que el falso Mesías no lo sea en realidad], pecador también, que acechaba las fornicaciones tras las puertas de los retretes, estaba ahí, ni mejor recompensado ni peor castigado. [...]." [56]

Pero se alude también a los tiempos de la persecución católica así como a la intolerancia actual, proporcionándose en cierta manera la pauta para entender la asimilación judía :

---

[56] *Ibidem*, p. 64

> "[...]. [Los judíos] Traficantes de drogas curativas beneficiadores de metales, tintoreros, plateros, joyeros, acuñadores, estampadores y mercaderes de libros, ¿cómo empezó a difundirse su imagen de aliados del Demonio, envenenadores de pozos, propagadores de epidemias y crucificadores de niños cristianos ? [...]. Forasteros advenedizos se les considera ahí donde logran establecerse ; deicidas se les llama por haber matado a un dios al que sólo crucificado se adora ; usureros se les afama [...], Judas Iscariote capaz de vender padre y madre por treinta míticas monedas, [...]. Consejas, leyendas, canciones, dibujos, harán de él el blanco de humillación y burla de aquellos oscuros temores que el alma no se atreve a enfrentar, de aquellos miedos indescifrables que él vendrá a recibir en su figura como una jiba a lo largo de la historia, ya sea entre los del pueblo, ya sea entre los letrados y poetas, hasta hoy en día. Hacer todo lo posible por parecerse a los demás, penetrar en la uniformidad, en el anonimato, ¿qué se los impedía ? [...]." [57]

Sin embargo, igual se plantea la exigencia de la santidad como única manera de renovar la promesa divina hecha a los patriarcas y autentificar así el proyecto judío de nación :

> "... Pero calló la Voz y callará, y no se escuchará otra vez, ni forzada ni por voluntad propia, hasta que el hermano reconozca al hermano y cese la murmuración del uno contra el otro y el odio y la codicia en los corazones, hasta que la nación -estirpe de sacerdotes- sea un ejemplo de unidad en la paz. [...]." [58]

La morada en el tiempo es, pues, una afirmación de la búsqueda de Dios en los tiempos actuales.

---

[57] *Ibidem*, p. 67-68
[58] *Ibidem*, p. 85

D. EL NARRADOR.

En *La morada en el tiempo* puede decirse que hay un "narrador dominante", mismo que se expresa en tercera persona, no participa de los hechos que narra (narrador extradiegético) y es omnisciente; sin embargo dista mucho del narrador realista decimonónico en la medida en que, imperceptiblemente, cede la palabra o se transmuta en otros narradores.

Toda vez que se trata de un narrador omnisciente, su saber rebasa el de los personajes, y esto queda claramente establecido al dar cuenta -en el capítulo I- de los acontecimientos de la Creación :

> "Antes del tiempo de los tiempos, cuando aún no dio principio el Origen, existían sólo Él y su Nombre. Ninguna lámpara contenía a la Luz ni ninguna voz a la Palabra. Y de la Palabra nació la Luz, [...]. Y con el Origen fueron echados los fundamentos del cielo y de la tierra en el sitio designado, y en el medio el árbol de los mundos y de las almas, y veintidós canales irrigando sus raíces. [...]. Y fue elaborada la semejanza del Hombre con la mezcla de esas luces,y fueron formados su cuerpo y sus husos del polvo de las seis aristas de los confines del sitio designado. Y la Palabra lo nombró Adam y el Aliento le insufló su imagen, un soplo de la Unidad una." [59]

Pero la omnisciencia de este narrador no sólo se expresa en ese saber anterior a la existencia humana, sino se establece sobre todo por ese lugar indeterminado (que a veces es externo y otras interno, distante o cercano, etcétera) desde el que da cuenta de la acción y desde el que suele transmutarse en otro narrador; he aquí un buen ejemplo de cómo se opera esa transformación :

---

[59] *Ibidem*, p. 9-10

> "[...]. Sobre el templo flota una espesa nube en forma de hongo, inmóvil desde no se sabe ya cuántos siglos atrás. Dicen, esos cantores videntes cuando todavía hay alguien que quiere escucharlos, un niño quizá, que, columna de humo en el día y columna de fuego en la noche, es la misma nube que guió a los antepasados durante su exilio y acompañó en el desierto al tabernáculo del testimonio. A veces el hongo se deshilacha y se esparce haraposo, verde liquen y púrpura, sobre la montaña se yergue la ciudad. Mudos relámpagos la cercan, misteriosas manos la aprisionan, y hay ciudadanos que se desploman muertos como partidos por un rayo. Pero los niños, que nunca han visto nada semejante, se burlan de los poetas y no preguntan nada más. ¿Por qué es nuestra fatiga diferente de otras fatigas ? ¿Por qué debemos estar más alertas esta noche que cualquier otra noche del año ? ¿Por qué debo poner mi libertad al servicio de una vocación que sobrepasa mis fuerzas ? ¿Por qué en virtud de mis actos serán juzgadas las naciones ? Las palabras, grabadas en la piedra, no conmueven el corazón de los ciudadanos. Desconfían de la escritura, ignoran cómo pronunciar y leer las letras. Van, viene, vuelven, una generación tras otra, no hay memoria de lo que precedió ni tampoco de lo que sucederá habrá memoria en los que serán después. [...]." [60]

Al iniciarse las preguntas, se desliza un segundo narrador que, al adoptar la primera persona del plural, participa de los hechos que narra (narrador autodiegético). Más aún : hacia la tercer interrogante, que se formula en primera persona del singular, se descubre bajo este narrador al Mensajero de la Voz ; de modo que cuando se terminan las preguntas, aunque se vuelve a la tercera persona, en realidad se mantiene aún la perspectiva del Mensajero, quien se transforma ahora en narrador metadiegético al referir cómo el pueblo ha olvidado incluso el decálogo de Moisés (la ley mosaica).

Estas mutaciones sucesivas del que hemos llamado "narrador dominante", tienen por función amalgamar las distintas perspectivas, voces y sentimientos de un

---

[60] *Ibidem*, p. 14-15

pueblo entero en diversos estadios de su historia y que, dispersado en todo el mundo, es capaz sin embargo de conservar su idiosincrasia.

Pese a esos sutiles desplazamientos o sustituciones de narradores observados anteriormente, ocurre también con frecuencia que el narrador omnisciente cede literalmente la palabra a otro narrador, que no sólo adopta otra persona gramatical sino además marca su intervención mediante el recurso de las comillas ; he aquí un primer ejemplo de cambio de narrador :

> "[...]. Y al cabo de tres jornadas vio Jacob un pozo en el campo y tres pastores con sus rebaños sesteando junto a él. Cuando Raquel se acercó, quitó la piedra de sobre el brocal y subieron las aguas más arriba de lo suyo y dio de beber a la ovejas de la hija del hermano de su madre. Una bruma de sol los cubrió y se besaron y lloraron uno en brazos del otro. 'Antes incluso de que llegue él a tocarte, desmadeja tu pelo sobre su rostro y en ello conocerá que es a mí a quien toma, y te desposará con deleite y te llamará con su nombre, y tú murmurarás el mío, y hablará a tu oído cosas escondidas desde tiempos antiguos. Entonces -cuida bien que la oscuridad te oculte y que tus movimientos no te delaten pues no conocerás más otra revelación de amor-, le harás reposar su cabeza sobre tu regazo y dulcemente le oirás, y más dulcemente aún su frente con tus dedos recorrerás hasta que el sueño cubra sus párpados. Después, de cierto ya habrá amanecido. Así, tú serás, hermana, el recipiente donde él vierta su avidez, y a mi encuentro vendrá purificado, materia de mi materia, forma de mi forma. De ti brotarán los primeros vástagos del tronco -pero seré yo quien acompañe a su hijos en el exilio-, tus huesos reposarán junto a los suyos -pero su alma irá tras la mía...' Para Lea el cuerpo, esa sacudida de jadeo, la adquisición de la descendencia ; para ella la voz, el brillo de la palabra y la bóveda de los sueños que tejían cuando guardaban los rebaños y mortificaban su apasionamiento : con ella engendraría al hijo del espíritu y en ella fundaría los sostenes de la morada, morada en el tiempo. Y Raquel era hermosa de forma y hermosa de vista. Dos veces siete

> años sirvió por ella y la amó más que a Lea. Rigor y Gracia bajo la misma tienda unidos."[61]

Como puede observarse, el narrador omnisciente ha cedido la palabra a Raquel, a quien escuchamos hablar con su hermana Lía para darle las señales acordadas con Jacob para reconocerse en la oscuridad de la primera noche de bodas ; dicho en otras palabras, al narrador extradiegético en tercera persona, le sucede un narrador autodiegético en segunda persona.

He aquí otro ejemplo de cómo el narrador omnisciente retoma la palabra antes cedida a otro narrador, también autodiegético, pero que adopta la primera persona del singular, pues en esta ocasión se trata del artífice (el cabalista, al parecer, que ha perdido sin embargo el sentido espiritual de su estudio y se ha convertido en una especie de erudito vano en la materia) :

> " 'Necesidad constante, incansable, de verificar que el espacio no es un vacío sino una plenitud divina. Necesidad de lo extremo, de un girar en torno a lo absoluto... Náufragos permanentes, trituramos tiempo entre los dientes y el ruido que hacemos nos asusta, y, aún así, soy incapaz de extraer el mayor gozo posible de lo inmediato, me como a mí mismo, me devoro falto de fe y de inintencionalidad, incapaz de someterme a esa Divina Providencia que todo lo guía, a esa Voluntad Suprema de cuya Omnisciencia tanto leí, mas, ¿de qué me ha valido ese conocimiento ? No hallo la paz. Yo quería, y querer era un luchar tan doloroso, [...] ; yo pedía, y pedir era un grito alejando lo pedido, [...] ; yo buscaba, y el buscar era un tantear a ciegas, [...] ; yo llamaba y llamar era ocultarse, [...]. Y llevo años en este tenaz y penoso enfrentamiento, [...]. He abandonado casa, atanor y Obra en un arranque de desesperanza, sí, pero nadie me ha empujado salvo esta sed que me quema y este hambre que me desnuda, y he venido a la gran ciudad, la del viejo puente de piedra que sobre el río reúne sus dos conglomerados, en busca

[61] *Ibidem*, p. 82-83

> del Maestro, y sólo me he topado con mi propia compañía. [...]. Y así me veo hoy, sin poder alargar el brazo para tomar lo que la vida me ofrece, gratuita, generosa y ajena a mis apremios.' La ciudad, senos que piden ser tomados entre las manos, labios que ofrecen su secreta dulzura, murmullos entre las piernas que avanzan entre otras piernas sobre el empedrado, [...]." [62]

Sin embargo, hay una ocasión en que al narrador dominante, esto es, al narrador extradiegético en tercera persona omnisciente, le sucede otro narrador también extradiegético en tercera persona, que funge como cronista :

> "Y las hijas del rey y las más hermosas doncellas se perfumaron con almizcle y áloe, se engalanaron con mantoncillos labrados y velos de púrpura, pusieron collares en sus pechos y cinturas, pulseras en sus brazos desnudos, anillos en los dedos, joyeles en la nariz y zarcillos de oro en las orejas, embadurnaron sus ojos, sus labios y las uñas de los pies y de las manos, y así vestidas y maquilladas se llegaron a los campamentos y sedujeron y debilitaron a los recién liberados esclavos que ardieron en la lujuria. 'Todo el ejército -relata el cronista- se vio infectado por el veneno... y una nueva rebelión, más peligrosa que las primeras, empezó a incubarse. Pues los jóvenes, habiendo gustado las delicias de vivir a su antojo gracias a la liberalidad de esas leyes extranjeras, se dejaron llevar sin ningún freno, y no sólo corrompieron con su actitud al pueblo en general, sino también a las personas de la más alta condición.' " [63]

Ahora bien, de acuerdo con el análisis de los tres últimos fragmentos citados, ¿qué tipo de narrador es el que suele sustituir al narrador omnisciente ? Puede concluirse, sin lugar a dudas, que no existe un tipo de narrador definido al respecto, pues lo mismo puede sucederle un narrador autodiegético en segunda persona del singular, como otro en primera o bien, uno extradiegético en tercera ; ¿cómo resolver este problema ?

---

[62] *Ibidem*, p. 102-103

En la medida en que no es posible establecer las características del "narrador sustituto" debido a la diversidad de modalidades que puede observar, habrá que inquirir entonces por la función que dicho narrador cumple en el interior de la historia para así adoptar un criterio que nos permita determinar la razón y el momento de la sustitución del "narrador dominante".

A partir de los ejemplos dados y de otros más, pareciera ser que el narrador omnisciente cede la palabra a cualquier otro narrador cuando juzga que éste es capaz de imprimirle mayor dramatismo a su relato ; así, por ejemplo, cuando se habla del Mensajero en la persona de Moisés, se termina dando la palabra a este último para hacer aún más patético, vívido y humano, su clamor :

> "[...]. Tomó la vara y se encaminó hacia el monte. Ahí mandó a congregar a todo el pueblo, [...]. Y vieron y cayeron sobre sus rostros. No obstante, apenas idos el terror y el espanto, tornaron a su necedad, a sus murmuraciones y lloros : '¡Quién nos diera a comer carne !', clamaron mientras extendieron las manos para recibir el maná. Y era éste como semilla de culantro y su color como color de bdelio. 'Basta ya, no puedo soportar más a todo este pueblo que me es pesado en demasía. [...]. Cansado y afligido de las acciones de los hombres, sus ofrendas son una carga, sus asambleas y festejos un sufrimiento ; faltos de rectitud y de justicia, su violencia y atropello hacen presa de mis huesos, y encima tu ira manifiestas sobre mi carne, y yo soy un hombre de labios contaminados y habito en medio de un pueblo de labios contaminados, ¿cómo podré ser mensajero de tu Voz ? [...]." [64]

Lo mismo sucede con un personaje femenino, cuya identidad nunca queda plenamente establecida, pero que pudiera ser la esposa del ciudadano :

> "[...]. Y se prometía que, a la mañana siguiente, lo primero sería entrar al mar. Entonces permanecía inconcluso el juego en

---

[63] *Ibidem*, p. 34
[64] *Ibidem*, p. 29

> la playa, la busca de conchas, el castillo de arena apisonada. Y después, súbito, terminaba el tiempo de ir al mar. De alguna forma su espera se asemejaba a la sensación de esa breve zambullida, pero deseando que durara, sí, que no se interrumpiera, que no fuera sólo provisional. '¿Y qué queda, qué que pueda yo decir esto tengo entre las manos, ésta es mi parte, mi tesoro ? ¿En qué momento he venido a ser otra cosa y la vida algo que se me alarga y se me pierde como las vías de un tren en la distancia hasta dejar un punto negro confundido en las pupilas ? Tengo dolor por el desamparo de la niña que fui, tímida, huidiza, dolor por el hijo a quien no supe rescatar del mismo desamparo, mirando siempre hacia otra parte, esperando siempre algo distinto y cada vez como ahuecándome en lugar de llenarme, de recibirme...' Cuando llegó el esposo la espera se dijo coronada, y, sin embargo, pronto empezaron a abrirse las pequeñas brechas -un gesto no entregado, un además que se recoge, una palabra silenciada-, imperceptibles fracturas en lo que parecía ser cristal de roca, roce de cuerpos que se frotan sin que la chispa logre incendiar un fuego, miradas quietas en su distante quietud, un anhelo de ternura que no acababa por colmarse y que aguardó en el hijo su realización cabal. [...]." [65]

Como conclusión de todos los ejemplos anteriores, se puede decir que el otro narrador al que cede la palabra el narrador omnisciente es -por regla general- autodiegético, y por ello, justamente, se le da la palabra : para que sea él -de viva voz y de primera mano- quien narre su propia historia, lo cual hace adoptando casi siempre la primera y segunda personas del singular.

Un tercer tipo de narrador, que llama la atención por su anonimato, es aquél que coincide con el anterior en cuanto que es también autodiegético y recurre igual a las comillas para marcar su propio discurso ; pero se distingue de éste en que adopta siempre la segunda persona del singular, su tema es eminentemente religioso y emplea como fórmula, para introducir su discurso, la siguiente expresión : "Como el

[65] *Ibidem*, p. 91

Amante a la Amada hablaré" [66], o bien "Como la Amante al Amado hablaré"[67], u otros enunciados equivalentes en los que lo único que cambia es la denominación de "Amante" por "Amado" o "Amada".

Por inscribirse este narrador en el corazón mismo de la mística, en esa tradición instaurada desde *El Cantar de los Cantares* en la que el Amado es Dios y la Amada es el pueblo de Israel, y por recurrir a esta alegoría los profetas desde Oseas, el primer problema que ofrece este tercer narrador -el de su identidad- bien puede ser resuelto al serle sus palabras adjudicadas -bajo el contexto que ofrece la historia misma del pueblo de Israel- a la figura del Mensajero.

El segundo problema que ofrece este tercer narrador se refiere a la configuración de su discurso : es difícil determinar, con exactitud, si se está frente a un soliloquio o frente a un diálogo. El conjunto de palabras con las que este narrador se dirige a la divinidad parece un soliloquio por su estructura, pues resulta extensa y sin fragmentaciones parlamentarias por las que se alterne el uso de la palabra entre los dos supuestos interlocutores ; pero por su intención -que hace énfasis en el receptor, al grado de que se expresa en segunda persona- pareciera tratarse más bien de un diálogo.

En la medida en que el discurso de este narrador no es autodirigido sino tiene por interlocutor ya sea a la Amada, ya sea al Amado, y puesto que -de manera "desfasada", si se quiere- se obtiene una respuesta, nos inclinamos a pensar que las palabras de este narrador son en realidad un diálogo y que si la estructura que

[66] *Ibidem*, p. 27
[67] *Ibidem*, p. 52

adoptan se asemeja a la de un monólogo es para hacer ver, justamente, cuán distante se encuentra el pueblo de Israel de su Dios ; y, en esa línea de interpretación, ¡quién mejor que el Mensajero para hacer notar tan gran distancia, tan gran vacío, tan gran silencio !

Para dar una idea, tanto de la estructura como de la intencionalidad del discurso de este tercer narrador, se transcribirán dos fragmentos -por demás hermosos- a su cargo, donde puede observarse un cierto trastocamiento de la tradición en función de lo que hasta ahora ha sido la historia de Israel, pues aquí es la amada la que huye. En el primer fragmento habla el Amado, recriminando suave la ausencia a la Amada ; en el segundo, la Amada se dirige al Amado pidiéndole su comprensión y amor.

> "Como el Amante a la Amada hablaré : 'En tu busca salí desde lo más recóndito de mí mismo ; donde tú me llames vengo, a donde llegues voy y encontrarte es siempre un misterio. [...]. Surgiste, consagrada, esposa, hermana, con la pureza del alba, trozos de luna llevabas en el pelo encendido por los dones del sol que nacía ; la cintura te até con sartas de coral y pájaros del Este derramé entre tus muslos ; tu faz a la mía se emparejó y los pasos acercamos hacia donde la luz nacía clara y penetrante... Pero en tiempos de la recolección de la cebada, tú con tus propias manos rasgaste el dosel que nos albergó ; preñada estabas de mi presencia y a abortar fuiste en ajenos brazos, te seguí y confundiste mi busca perdiéndote entre bosquecillos y matorrales hasta que los espinos hirieron tu carne y llamaste : te recibí, y construí casa, y planté un huerto para que morásemos en él y el júbilo y la armonía santificaran nuestros corazones, ¿por qué se te angostaron las paredes y huiste de nuevo ?, ¿acaso no era inmenso mi afán por complacerte ? [...].' " [68]

[68] *Ibidem*, p. 27

> "Como la Amante al Amado hablaré : 'No me doblegues con violencia, tiende sobre mí tu manto al igual que un velo suave. Mas si para purificarme es necesario que arda y se consuman mis escorias, ayúdame entonces con tu aliento a mantener la llama constante, no permanezcas ajeno, no te alejes, no desesperes de mi flaqueza : mi alma contumaz y rebelde solicita tu clemencia, inclínate sobre ella y muéstrale el camino de su pequeñez para que aprenda a crecer. No la empujes al abismo, aún son frágiles sus alas, aún confunde la luz con las aguas. [...]. [...] ; no me ciñas a mi torpeza, llevo a flor de piel el desconsuelo y un hueco de muerte entre los brazos ; yazgo desnuda, descalza, vacío el vientre, enjuto el seno ; muéstrame el rostro y levanta mi cuerpo hasta tus labios, a tu soplo le retornará la vida ; pálpalo piadoso y devoto, no quieras avergonzarme en la llaga con promesas y retazos de esperanza : hoy no quiero mantenerme alerta en el límite de la entrega, pues no hay impulso más ferviente en el ser que aquel que aspira a tu presencia ; [...].' " [69]

Por último, hay un cuarto tipo de narrador, el cual se parece al primero en cuanto que es extradiegético y observa la tercera persona, pero se distingue de éste en que narra historias que pertenecen al contexto histórico israelita y que parecieran proceder incluso de anales o crónicas ; la inserción de estas otras historias se encuentran marcadas por letras cursivas o itálicas y por su medio se da cuenta lo mismo de la excomunión de Spinoza como de juicios realizados por la Inquisición en contra de algún judío, ya fuera mexicano o francés. El empleo de las itálicas sirve también para insertar fragmentos que parecen ser cantigas de amigo, versos o canciones populares ; así como el uso de mayúsculas permite la transcripción de fragmentos de la Biblia.

Nos parece que la insersión de todos estos fragmentos, así como la diversidad de modalidades que presentan las distintas entidades narrativas y el manejo de

[69] *Ibidem*, p. 52-53

personajes arquetipo obedecen a la intención de la escritora de prescindir de las historias individuales en beneficio de la recreación de una sola gran historia colectiva : la del pueblo israelita que, pese a encontrarse disperso en todo el mundo, conserva igual su idiosincrasia gracias, en gran medida, a los preceptos de su religión.

E. FIGURAS RETÓRICAS.

En primer término señalaremos la cita, que de nuevo es bíblica, omite su fuente y, en una ocasión al menos, aparece introducida por comillas ; es la que corresponde a *El Cantar de los Cantares* : " 'Bésame de besos de tu boca, que mejores tus querencias más que vino. ' " [70]

La mayor parte de las veces la cita se destaca del resto del texto mediante el uso de mayúsculas ; he aquí un ejemplo :

> "[...]. Montado Abraham sobre su burro cabalga hacia el sitio desconocido, de campamento en campamento, por cerros y valles, tras la Voz : VE, PONTE EN MARCHA, DEJA LA CASA DE TU PADRE Y TU LUGAR DE ORIGEN, ATRAVIESA EL DESIERTO Y NO TE DETENGAS ENTRE LOS PUEBLOS, PUES DE TI SALDRÁ AQUEL QUE GUARDE MIS CAMINOS DE JUSTICIA Y EQUIDAD. Sólo este ir tras la palabra cuenta para él. Ni por un momento dudará de la realización de la promesa, a pesar de la esterilidad de su mujer y de la orden del sacrificio. Y cuando busque compañera para su hijo, la hará salir también como él salió, sola y sin retorno. [...]." [71]

[70] *Ibidem*, p. 42
[71] *Ibidem*, p. 17

Aparejada a la cita surge de nuevo la alusión, en este caso, del sacrificio de Isaac y de la búsqueda en Mesopotamia de Rebeca, hija de Batuel y nieta de Nacor, hermano de Abrahán. Pero en *La morada en el tiempo* aparecerá también la alusión cabalística junto a la cita bíblica ; he aquí un ejemplo :

> "[...]. Está escrito : CUANDO VEÁIS QUE LOS IMPERIOS LUCHAN LOS UNOS CONTRA LOS OTROS, ESTAD ATENTOS A LAS PISADAS DEL MESÍAS. Y está escrito también que todo ser será un ser en exilio hasta que las 288 chispas de la Justicia que estallaron con los recipientes que las contenían, sean separadas de los añicos y vuelvan a reunirse en un caliz único." [72]

Debido a que *La morada en el tiempo* es, en cierto modo, una reelaboración de la *Biblia*, resulta conveniente distinguir las alusiones de las paráfrasis ; aunque muchas veces resulte difícil establecer la diferencia, valga el siguiente fragmento de ilustración al respecto :

> "[...]. Sostenido por los sobacos, Moisés mantiene los brazos en alto para dar valor al pueblo y que su ánimo no decaiga durante las batallas. Mientras hubo profetas, la profecía guiaba a los hombres : después fueron las visiones de los sueños. [...]." [73]

La alusión a la Batalla de Amalec es por demás obvia ; sin embargo, al pluralizarla -"batallas"- y hacerla modelo de otras muchas sostenidas por el pueblo de Israel bajo el auspicio de los profetas, ¿se está frente a una alusión o se tiene, en su lugar, una recreación libre del escrito original ?

No cabe esa duda, en cambio, en el siguiente ejemplo, donde a todas luces hay tan sólo alusión : "El hermano usurpa el derecho del hermano, lo vende, lo trueca, lo

---

[72] *Ibidem*, p. 72
[73] *Ibidem*, p. 89

inmola." [74] Se alude a tres grandes pasajes de la *Biblia* con sus consiguientes protagonistas : Jacob, José y Caín. [75]

Asimismo, resulta clara la recreación siguiente, a propósito del sueño de Jacob, donde de nuevo puede percibirse la influencia cabalística :

> "-¡Jacob, Jacob !
> - Heme aquí.
> - Toma esas semillas que los Ángeles al descender van depositando al pie de la escala, y siémbralas, una a una, removiendo la tierra con tu pie, y cúbrelas igual, con el empeine del pie. Cavarás un pozo y dejarás que las aguas aneguen los surcos hasta por arriba de los bordes. Doce fundaciones, piedras angulares, alrededor del campo levantarás como cerco a las aguas. [...]. Siete pozos, manantiales de germinación, abrirás, y siete veces siete surcos removerás apisonando el grano con tu talón, y que se pudra en el vientre de la tierra." [76]

Pero en *La morada en el tiempo* se dan también francas "actualizaciones" de la literatura profética sobre todo ; he aquí, posiblemente, el mejor ejemplo de ello :

JEREMÍAS	SELIGSON
Entonces me fue dirigida la palabra de Yahvehen estos términos : <<¿Qué estás viendo,Jeremías ?>> <<Una rama de almendro estoy viendo.>> Y me dijo Yahveh : <<Bien has visto. Pues así soy yo, velador de mi palabra para cumplirla.>> Nuevamente me fue dirigida la palabra de Yahveh en estos términos : <<¿Qué estás viendo ?>> <<Un puchero hirviendo estoy viendo, que se vuelca de norte a sur.>> Y me dijo Yahveh : <<Es que desde el norte se iniciará el desastre sobre todos los moradores de esta tierra. [...].>> [77]	-"¿Qué has visto ? - Un hombre anciano viene cubierto por un manto y la orla de su capa está desgarrada. - ¿Qué ves ? - Carros en el valle, puertas en el polvo, cadenas y mazmorras - Mira bien y dime, ¿qué se ve ? - Cuchillo para matar y perros para destazar, aves del cielo y bestias para devorar y disipar. - Pon atención y responde, ¿qué has visto ? - El silencio de los sitiadores sobre la ciudad." [78]

[74] *Ibidem*, p. 26-27

[75] Este fragmento ilustra también la existencia de alusiones independientes de las citas bíblicas o cabalísticas.

[76] SELIGSON, Esther, *La morada en el tiempo*, *Op. Cit.*, p. 81-82

[77] "Jeremías", en la *Biblia de Jerusalén*, *Op. Cit.*, p. 1131

Muy distinto de esto que hemos llamado "recreaciones" o "actualizaciones" es el apretado resumen de sucesos en torno a un personaje bíblico, como sucede con Moisés :

> "[...]. Flota la barquilla con el niño en el carrizal a la orilla del río. Voces la llevan, la mecen, le ordenan. De las aguas extrajo la vocación y la nostalgia de infinito, el vaivén de lo inasible, el ritmo que acompañaría su deambular por el desierto, la cadencia de sus palabras y arrebatos. Su destino fue un incesante querer dar forma a esa respiración informe que ondulaba en los orígenes sobre la faz de las aguas. Y el día en que la magnitud de su deseo sobrepasó sus fuerzas, y el ímpetu juvenil le abandonó y decidió esconderse tras un rebaño, el espíritu de las aguas se transformó en fuego de zarza incombustible y llamó y exigió y abrasó la resistencia hasta insuflarle, otra vez, el palpitar de los manantiales oprimidos. Cuando retornó para encabezar el éxodo de esa masa inconsistente que había de ser el receptáculo, el molde donde lo inexpresado iba a hacerse letra, un matiz de rebeldía se mezclaba, inseparable, a la obediencia del mandato, a la necesidad imperiosa de cumplirlo. [....]." [79]

Gracias a la existencia de pasajes como éste, *La morada en el tiempo* no resulta una prosa tan inamovible como *Otros son los sueños*, es decir, se observa mejor el transcurrir de la acción [80] ; sin embargo, por darse cuenta -en esta ocasión- de un pueblo cuyo destino es el exilio, el deambular de un sitio a otro sin rumbo fijo ni patria lícita, esa acción conduce a un final que es un principio (la búsqueda externa de Dios deberá ser reemplazada por la interna) ; y, en ese aspecto, se asemeja al

---

[78] SELIGSON, Esther, *La morada en el tiempo, Op. Cit.*, p. 22

[79] *Ibidem*, p. 25-26

[80] A tal grado que el tiempo del relato es mayor que el tiempo del discurso, esto es, que los sucesos relatados implican una duración mayor que el tiempo empleado en enunciarlos ; en otras palabras : lo que se narra en un sólo párrafo, supone el transcurso de años en la vida del personaje y, por ende, se da una compresión del curso de la acción ; por esto afirmamos que se está frente a un auténtico resumen y no ante una serie de alusiones, por ejemplo, sobre la vida de Moisés.

relato de *Otros son los sueños*, donde el final (el encuentro con el esposo) implica también otro principio (un tiempo nuevo para ambos en un orden distinto de cosas).

Asimismo cabe destacar que, al igual que como sucedía en *Otros son los sueños*, el paralelismo sinonímico es reiterado ; aunque más bien se trata aquí de un paralelismo cuyos términos son paráfrasis complementarias entre sí con respecto al texto original, que suele ser la *Biblia* :

> "[...]. Y Rebeca vio al esposo que oraba en el campo. Entonces tomó el velo y cubrióse el rostro. Al cabo del tiempo, sin embargo, forzó la Voz el rechazo y dos hijos combatieron en su seno. Amó ella al segundo, tercamente asido al tobillo del primogénito. [...]." [81]

> "[...]. Ya desde el vientre sintió Rebeca la trabazón de sus cuerpos y renegó de ellos después de haber implorado por el término de su esterilidad. Fue hasta la boca de pozo, removió la piedra e intentó poner fin a sus días. [...]. " [82]

> "[...]. Isaac suplicó a Yahveh en favor de su mujer, pues era estéril, y Yahveh le fue propicio, y concibió su mujer Rebeca. Pero los hijos entrechocaban en su seno. Ella se dijo : <<Siendo así, ¿para qué vivir ?>> Y fue a consultar a Yahveh. [...]. Cumpliéronsele los días de dar a luz, y resultó que había dos mellizos en su vientre. Salió el primero, rubicundo todo él, como una pelliza de zalea, y le llamaron Esaú. Después salió su hermano, cuya mano agarraba el talón de Esaú, y se le llamó Jacob. [...]." [83]

Fragmentos como el anterior, donde el paralelismo parafrástico está presente, se tienen a propósito de pasajes como la Creación, el sueño de Jacob, la compra de la

---

[81] SELIGSON, Esther, *La morada en el tiempo, Op. Cit.*, p. 11
[82] *Ibidem*, p. 14

cueva de Makpelá por Abraham para la tumba de Sara, la búsqueda de Rebeca, la suplantación de Jacob, el sueño de Jacob, la lucha con el ángel, la relación entre Lía y Raquel, el amor de Jacob por Raquel, la consagración al templo de Jeremías, etcétera.

Se da también, aunque en menor medida, un paralelismo al modo de *Otros son los sueños* ; un ejemplo de este paralelismo -que es más bien una repetición- puede encontrarse en el discurso de Jacob dirigido a Raquel, en donde dos veces aparece la expresión : "Te esperaba, ¿lo recuerdas ?" y, en la tercera ocasión, se queda en un "Te esperaba" [84], desapareciendo el segundo término de la expresión, pero haciéndose igual énfasis en el amor porfiado de Jacob por Raquel.

Por último habrá que señalarse -siguiendo la distinción establecida a propósito de *Otros son los sueños*- la abundancia tanto de preguntas retóricas como de inquisiciones provenientes de la conciencia de los personajes ; en este segundo caso, es a veces el personaje quien habla : " '¿Qué me llevaré que más haya amado ?, ¿qué palabra me servirá de salvoconducto ?, ¿qué imagen me guiará ascendente ?', se pregunta el ciudadano sentado en la sala de espera [...]." [85]

En otras ocasiones, es el narrador quien -instalado en la conciencia del personaje- formula las preguntas : "Y él, ¿qué pruebas tenía de sí mismo si sabía estrechado lo más profundo de su ser entre gruesas lianas, molicie y postergación ?

---

[83] "Historia de Isaac y de Jacob" en la *Biblia de Jerusalén*, *Op. Cit.*, p. 39
[84] SELIGSON, Esther, *La morada en el tiempo*, *Op. Cit.*, p. 48
[85] *Ibidem*, p. 63

¿Por qué se mutilaba cualquier impulso de alegría ? ¿Por qué le era humillante la ternura ?" [86]

Otras más, se conjuntan las dos voces -la del protagonista y la del narrador propiamente dicho- para hablar ambos desde la perspectiva del personaje :

> " '¿Habré equivocado la vida ?', se pregunta el ciudadano despierto a las voces que le sacuden el pecho, a los crujidos que le arañan. '¿Cuándo pasé al lado de la dicha y no lo supe ? ¿Cómo consolarme de lo que he perdido y no conocí ? Tuve ojos para mirar y oídos para escuchar, y, no obstante, crucé como un fantasma, como un crótalo ensordecido por su propio golpeteo.' Sin embargo, ¿acaso la sabiduría hubiese impedido su vejez, llegar a ese punto de la existencia en el que lo hecho ya forma parte del olvido y lo por hacer es sólo aguardar el fin ? ¿Cómo, qué iba a defenderlo de esa derrota ? ¿Quién ? ¿Por qué guardaba tanto rencor ? ¿De dónde le venía ? "[87]

Muy distintas a éstas son, en cambio, las preguntas retóricas, que llevan -implícita- la respuesta de lo que simulan preguntar ; he aquí un ejemplo : "¿De modo que la obra de la Creación se reducía al dolor, al hambre, al odio, a la agresión, a la impotencia ? ¿De modo que los ideales de trascendencia no correspondían a los afanes reales del hombre, a su lucha por sobrevivir ? ¿De modo que nadie se siente responsable del mantenimiento del orden y la armonía universales, y, aun así, el universo se mantiene en pie ?" [88]

En lo que toca a las preguntas retóricas, cabe destacar que también se da en ellas el apóstrofe ; la mayor parte de las veces, dicho sea de paso, es el mensajero el que no sólo pregunta, sino también interpela a la divinidad :

---

[86] *Ibidem*, p. 79
[87] *Ibidem*, p. 25

> "[...]. ¿Para qué nos segregaste si ni siquiera el retorno a la tierra significará comer el pan sin prisa, sin acechanza, sin temor ? ¿Acaso lo que buscas es que nos duela el haberte oído, el haber aceptado tus leyes y mandamientos ? ¿Es ése el arrepentimiento que pides en tu silencio y en tu mudez, en la parálisis de tu mano ? Sí, pareciera en verdad que has premiado a Caín [...]. [...], ¿a qué queremos ser parte de tu heredad desheredados de tu presencia ? ¿A qué insistir así en probarnos fieles si conoces la flacura del corazón humano, su orgullo avariento, su insidiosa pasión, su deseo avasallador ? Más te valdría echar de nueva cuenta las aguas, abrir las fuentes de los cielos y el depósito de los abismos ; y no rescatar ya a ninguno pues igual la tierra se reviste hoy de un olor tenebroso y devorador. ¡Y aún así me veré en la obligación de gritar a tu pueblo que no es con la fuerza ni mediante las armas sino con el socorro de tu Espíritu como vencerá ! ¡Apártame, apártame de tu mirada ! [...]. ¡Maldito el día que me vio nacer ! [...]." [89]

Esta forma de discurso recuerda en mucho el diálogo de Job, pero también a la literatura profética hebrea, donde el empleo de la exclamación -al igual que en la prosa de Seligson- se reserva para imprimir mayor fuerza a los momentos patéticos de la disertación dirigida -en este caso- a Dios.

---

[88] *Ibidem*, p. 49
[89] *Ibidem*, p. 86-87

Capítulo IV

SED DE MAR

A. LOS PERSONAJES.

Sed de mar es una *nouvelette* en la que Esther Seligson recrea el mito de Penélope, el personaje principal. De nuevo se tiene un relato extremadamente íntimo, subjetivo, sin grandes datos en torno al mundo exterior. Se ignoran, otra vez, las características físicas y la edad de la protagonista ; y no porque se den por sabidas, sino porque las razones que ella da sobre su existencia son de índole exclusivamente interna.

Penélope no es la mujer que sólo teje y desteje pacientemente mientras espera el arribo de Ulises y evade el asedio de los pretendientes ; muy por el contrario, es una mujer sumamente activa que, esperanzada algunas veces, nostálgica otras, camina en las mañanas por la orilla del mar, para otear el horizonte, saliendo, así, al encuentro del amado ; más aún, consulta el oráculo sobre la posibilidad de su reencuentro y, lo más importante quizás, posee una vida interior tan intensa que la conduce a escribir.

Por su escritura (que forma una especie de diario en papiros sueltos, atados como cartas, que tienen por destinatario incidental a Ulises), se sabe de la vida íntima de Penélope ; una vida que por el tono en que es referida, así como por el registro del acontecer interno en detrimento del hacer externo, recuerda en mucho la vida de la protagonista de *Otros son los sueños*.

Esa semejanza es tan grande que se hace necesaria la presencia de Euriclea, la anciana nodriza, para tener una imagen completa de Penélope ; Euriclea no sólo transcribe la réplica de Ulises, sino también da cuenta de las acciones de Penélope en el mundo externo mientras transcurre el tiempo de la espera, pues cuando Penélope llega a aludir a sus acciones, lo hace siempre en función de su sentir :

> "[...] Olvidaba que eres parco, Ulises, que difícilmente se expresa tu sentir, que ninguna noticia directa hemos recibido de ti, que el hijo crece sin conocer tu rostro, sin escuchar tu voz. Atrapada en un signo indescifrable, embelesada por una llama que gira y me absorbe gota a gota, se me añubla el horizonte y palidezco, toda salida se ha venido estrechando, la urdimbre de la tela que de mañana tejo y al anochecer destejo pronto será un añico, un hilo deshilado lleno de vacío, y yo misma vendré a desmenuzarme en él ... [...]." [1]

Penélope duda y se interroga a la manera como lo hace la heroína de *Otros son los sueños* :

> "[...] ¿Y si hoy estuvieras por llegar, qué podría ofrecerte ? ¿Acaso anularé la derrota de mis miembros o despertará lo que ya es piedra de sepulcro ? Si te acercas, la piel a tu caricia se interpondrá rastrojo ; si llamas, la voz en abismo se ahogará. Desconozco mi nombre, ¿a quién nombrarás ? Ignoro mi faz, ¿dónde se detendrá tu mirada ? [...]." [2]

---

[1] SELIGSON, Esther. *Sed de mar*. México, Artífice Ediciones, 1987, p. 15
[2] *Ibidem*, p. 16

Y como la protagonista de *Otros son los sueños*, Penélope también busca : "Una imagen, persigo una imagen cuyo nombre no encuentro, persigo un nombre cuyas letras no conozco, letras impronunciables, y necesito hablar contigo Ulises, [...]." [3] E igual, Penélope sueña :

> " '¿Me darás luz de amanecer en el crepúsculo?', pregunta el Poeta, y yo respondo sí, me la darás, me bañarás de sed, me cimbrarás con viento, floreceré de sol y pacerán rebaños sobre mi vientre nuevamente. Me esparciré bajo el cielo como una nube en luna llena sin nada que la ciña, y me ensancharé en esa entrega, sin espasmos. [...].' " [4]

También levanta su voz, con el mismo tono iracundo que la heroína de *Otros son los sueños*, en contra de Ulises :

> " '[...] ¿Qué sabes tú de la fidelidad ? ¿Acaso crees que porque en mi cuerpo no ha penetrado otro cuerpo te pertenezco devota ? Hombre que sólo conoce una única arma para poseer. ¿Qué sabes tú de mis sueños y de sus secretos vuelos ? Para humedecer mi vientre no requiero sólo de tu semen, no sólo de tu saliva para sazonar mis pechos. Todavía puedo levantarme y gritar 'no quiero' ; el cuerpo está ahíto de las quemaduras de la ausencia, ¿a qué esperar aún ? [...] Todavía puedo levantarme y gritar 'no quiero', puedo, a fuerza de amor, odiar, y no perdonar el que me hayas dejado ir, abstraído, como quien deja escurrir polvo de arena entre los dedos. Me importa menos saber que reposas tu cabeza en otro pecho que el desperdicio de mi propio seno, el derrame inútil de su calor en el vacío de las noches y en ese penoso rescate de mí misma que llevo a acabo cada mañana. Aborrezco la ligereza con que me abandonas a la ausencia, día tras día, como si ella fuese mi verdadero amante. [...]. Aborrezco este cotidiano sollozo en mi garganta, roto batir de alas, ¿acaso nunca sabrás que maté en el sueño al mensajero del adiós? [...].' " [5]

---

[3] *Ibidem*, p. 11
[4] *Ibidem*, p. 22
[5] *Ibidem*, p. 26-27

Y pese a todas las similitudes anteriormente señaladas, hay unas diferencia fundamental entre Penélope y la protagonista de *Otros son los sueños* : en contraste con esta última, Penélope aparece como un personaje mejor dibujado tanto interior como exteriormente ; posiblemente porque Penélope no se encuentra desarraigada ni perdida como la heroína de *Otros son los sueños*, o quizás porque el estilo de la autora se encuentre mejor definido.

Sea cual fuere el motivo, Penélope sufre también una transformación espiritual, de la que ella dará cuenta congruente y cronológicamente, a través de sus cartas, mismas que inicia cuando se encuentra a mitad de esa transformación ; así se tiene que al empezarse el capítulo que lleva su nombre, ella declara :

> "[...] y necesito hablar contigo Ulíses, hablar para saber si de verdad ya no existe la espera o únicamente he caído en otro paréntesis desesperanzado, si no me estoy enredando en las palabras a fuerza de no poder oírmelas, a fuerza de escucharlas sólo en mis adentros, sin encarnarlas, deshuesadas, remolinos de vapor que mi propio aliento dispersa ... [...]." [6]

Posteriormente recuerda :

> "... Al principio era el furor , una espesa ansiedad de bruma en pleno vientre huérfano de su corona y de su cetro, un revolver el lecho a la caza de tu presencia, un recorrer ida y vuelta la loma hasta el puerto por ver si, presa de igual hambre, habías dado vuelta a la proa, y llamaba, con ahogados espasmos de rabia, y maldecía al Destino con rencores de viuda, y luchaba contra tu partida como quien lucha por vencer a un demonio, [...], y entonces era vociferar con las manos rompiendo una y mil veces la lanzadera, era soñar forzando la remembranza : 'después de haber sido tomada entre tus brazos -me decía- ¿qué otros brazos sabrían recibirme ?' Mientras en el salón el deseo de los pretendientes exhalaba su red de espejismos hasta mi cabellera,

[6] *Ibidem*, p. 11

> y yo, frente al espejo murmurando 'tómame, tómame en el luminoso recinto de tu abrazo y recibe mi apasionada entrega, ininterrumpida' ... [...]." [7]

Luego asienta :

> " ... Hace ya demasiadas lunas que no llamo ni me subleva rencor alguno, se diría que la deuda terminó por saldarse y que su minucia de roedor invadió hasta la médula del hueso, pues no veo qué cañamazo me sostenga. Y sin embargo, sí, de tanto en tanto algún Poeta se acerca por estos lugares, y al relatar en sus cuerdas tus hazañas, se me abre en el cuerpo una brecha : al principio era fuego, aliento de tu aliento bebiéndome a saciedad, sin respiro entre la expectación y el gozo, 'es mi voz quien le impulsa -me decía-, la fuerza de sus flechas va nimbada por el deseo de retornar con rapidez, el escudo que le defiende lleva mi nombre cincelado, se acerca, se acerca sin duda salvando todo obstáculo' .... Pero tardabas Ulíses, y la tardanza empezó a cobrar su propia fuerza, a erguirse altiva, a socavar con su sonrisa la imagen de una espera cimentada sólo en recuerdos. [...]. " [8]

Finalmente se dice :

> "Huye Penélope, la pusilánime, la difusa, que no te asalte, que no te atrape el desengaño. Ya no tendrás lo que no tienes, ya no compartirás ni perteneces al mundo del que hoy se acerca trayendo igual un rostro desconocido, aliento de lejanías, el tacto áspero, la pupila sin memoria. Los labios que te nombren no encierran la clave del nombre que persigues, luminoso y constante, decidido, perfecto. Y tus brazos, Ulíses, al ceñirme, ¿descifrarán acaso el enigma de una fidelidad no contaminada por la ausencia ? ... Huye Penélope, que sea el abrazo de la Hija de Océano quien te reciba en su abrazo..." [9]

En lo que toca a Euriclea, la fiel nodriza, se tienen más noticias de su vida que de la misma Penélope ; por boca de la propia Euriclea sabemos de su historia amorosa :

---

[7] *Ibidem*, p. 12

> "[...]. Aquel que me llenó los senos de leche ni siquiera preguntó mi nombre, aunque juró que con nadie había gozado igual. Y yo le creí, ¿por qué no? La mañana era hermosa y los dos estábamos solos con el día por delante. Cociné para él e incluso zurcí su astrosa pelliza. Todo lo recibió sin sorprenderse, porque así se espera que una mujer haga su oficio de mujer. Le tendí junto a mí en sábanas que tejió mi madre para bodas seguras, y, de haber permanecido, de seguro me habría reprochado más tarde una entrega tan ferviente y tranquila. Pero se fue al amanecer prometiendo regresar a la caída de las lluvias. Mi vientre maduró su gozo mas el fruto nació seco. Así entré al servicio de esta casa, lo sabes. [...]." [10]

En virtud de su historia, Euriclea se solidariza con Penélope, a la que pinta en pleno duelo, y asume la defensa de ésta frente a Ulises :

> "[...]. Si Penélope tuvo otros amantes, lo ignoro, aunque no sabría reprochárselo : era una forma de encontrarse contigo, o consigo misma. Ella me preguntaba si era posible guardar la imagen de un ser querido sin perder su olor de cercanía de piel. La asediaban los olores. Sacaba del armario tus vestidos y husmeaba en ellos, se cubría con ellos. Algunas noches se asomaba a la miranda y extendía los brazos, su voz se alzaba lamento sobre las colinas, horas canturreando, gimiendo... [...]." [11]

Y en contraste con la imagen de esta Penélope casi infantil, desvalida, enternecedora, que se refugia en los vestidos del ser amado ante su irremisible ausencia, Euriclea ofrece la imagen de otra Penélope, una mujer fuerte y decidida ante los designios de su destino :

> "[...]. Fuimos al oráculo. Sin darnos a conocer, la adivina vaticinó que tu destino no estaba inscrito en la palma de su ano, que tu vida y la de Penélope no se cruzaban más que en un punto remoto, un encuentro que había sido, o sería, apenas el

---

[8] *Ibidem*, p. 15
[9] *Ibidem*, p. 17-18
[10] *Ibidem*, p. 20-21
[11] *Ibidem*, p. 21

> espejismo de un narciso, [...]. Una dicha efímera, un don caduco. [...]. No preguntó nada. Endurecida, abandonó el lugar ; atónita ante sí sin ver el camino y sin escuchar mis ruegos. Pareció primero que su asombro hubiese crecido hasta convertirla en piedra, sorda, muda, negra. Llegó aquí y vació los arcones con tus pertenencias -a duras penas impedí que las echara al fuego-, limpió todo resquicio de tu presencia y cortó sus cabellos como una viuda. Desde el puerto oteaba el confín con una avidez helada y filosa..." [12]

Pero Euriclea también registra a la Penélope nostálgica, amante, mansa ; deseosa de compartir la vida cotidiana con el hombre amado ausente , de entablar alguna forma de comunicación con el Ulises distante, lejano :

> "[...]. ¿Nunca recibiste sus mensajes ? Largas y estrechas estelas bordadas en bastidor de maderas de olivo donde te hablaba de menudos acontecimientos, del vuelo de los pájaros migratorios -¿quién hubiera dicho que con ellos buscaba huir ?-, de los renuevos en el campo, del zarandeo de las mies, de las crecidas en el venero, de tu hijo dando maromas con el perro. [...]." [13]

Y en función de todas estas actitudes vividas por la paciente y noble Penélope a lo largo de veinte años, Euriclea se atreve a alzarse contra Ulises y recriminarle su olvido, pues en él no ve la figura del amo y héroe, sino la del simple hombre mortal capaz de la infidelidad y el autoengaño :

> "No Ulíses, hay cosas que no pueden devolverse con las palabras. De todas formas no hubiese durado, convéncete, ni su dolor ni sus alegrías te pertenecen ya. Tus ojos vagaban llenos de otras tierras lejanas, y ella estaba demasiado cerca del recuerdo y del silencio. [...]. En el hombre la fidelidad se reduce a una mezquina certeza : necesita del cuerpo como de un ancla, y a la madre, por supuesto, y una tiene que mentirse y esconderse dentro de la grieta, esa grieta que es nuestro llamado a la Vida, la

[12] *Ibidem*, p. 24-25
[13] *Ibidem*, p. 21

> voz de la Diosa que recorre nuestro espasmo. Y es ésa la voz que el hombre busca. [...]. Y siempre quedamos truncadas. Somos más vastas que el océano que recorres Ulises, y más frondosas que un bosque de encinos, aunque te conformes con navegar por una acequia y con talar un árbol para construirte una albergue. [...]. " [14]

Ulises, por su parte, asume su defensa ; primero habla de lo que para él significó la separación y de su seguridad en la firmeza del amor de ambos :

> "Para mí el adiós no fue una separación ni una partida. [...]. Decir adiós, avisan los poetas, es el más fuerte de los asideros, la medida mayor de la resistencia a separarse. [...]. No tenía por qué dudar de su fidelidad ni por qué temer el olvido : habíamos creado un puente que ambos sabríamos atravesar de orilla a orilla sobre el río de la ausencia [...]. Estábamos tejidos el uno con el tejido del otro. [...]."[15]

Posteriormente, en nombre de la firmeza de ese amor, Ulises resta importancia a su infidelidad ; más aún, siempre astuto, hace del recuerdo su defensa :

> "[...] ... Con el recuerdo no se juega Euriclea, so pena de caer en la Ybris y de alertar el celo de los Dioses. [...]. Llevaba el alma llena de esas visión, ¿qué otra habría de ocupar lo ya ocupado ?, ¿qué otra mirada ?, ¿qué otro nombre ? Nunca dejé de saber de ella. [...] ... Me reprochas, Nodriza, que yo no permanecí fiel porque sucumbí al hechizo de otros brazos y recliné la cabeza en otro seno, pero yo no creí perder su cuerpo en el contacto de otros cuerpos, hasta que sentí que bien podría ella haber perdido el mío en el cerco de otras manos alrededor de su cintura. Entonces el retorno se hizo premura... [...]." [16]

Hace parecer el amor de Cirse y de Calipso como prisión ; se muestra como un hombre atormentado pero igual se escuda en su suerte de héroe :

---

[14] *Ibidem*, p. 23
[15] *Ibidem*, p. 29
[16] *Ibidem*, p. 29-30

> [...] ... ¿Cómo es la vida de un mortal ? Una búsqueda que se ata con razones implacables. Éste es el ser que me estaba destinado, Euriclea, el de héroe, astuto, marrullero, infatigable, y yo quería cumplirlo hasta el final. No se es el mismo después de haber matado a un semejante, criatura de un día al igual que uno, y no se es el mismo después de haber asistido a la saña con que el Destino puede obnubilar nuestro albedrío y nuestro entendimiento. Nunca sabré perdonarme la locura que por mi causa afrentó a Ayax, [...]."[17]

Ulises, según su versión, es una cabal víctima de su destino :

> "... 'Dioses, pedía, agua para mi quilla y aire para mis velas, quiero partir veloz hacia el encuentro'. ¿Y qué obtuve sino el desencadenamiento de la furia de Océano ? Sí, yo era un hombre cansado deseoso de ver el humo de su país natal, y, es cierto, lo reconozco, que el ansia de partir nació también porque la Ninfa ya no me era grata, y que, después, no obstante mi añoranza, los lazos amorosos de Circe me enredaron nuevamente los pasos del retorno. Sabía que Ítaca me esperaba fiel y en ella el abrazo de Penélope, y en esa certeza se recreaba mi ánimo y fortalecía mi espíritu ... Unilateral gozo dirás, porque no pensaba en la espera de ella, en su vigilia, en sus sueños consumidos. Pero quizá no era del todo así, ¿acaso hubiera podido vencer los obstáculos y las enemistades del Sino de no experimentar la seguridad de nuestra morada mutua, la solidez de sus muros y el calor que entre ellos Penélope guardaba ? [...]. " [18]

Y a lo largo de su discurso, tras reflexionar cómo vive el amor el hombre y cómo la mujer, declara : "Por lo mismo, Euriclea, no hay camaradería posible entre un hombre y una mujer, no la hay, Nodriza, no la hay" [19]. Finalmente Ulises concluye :

> "[...]. La inalterable presencia de Penélope ocupaba en mí un espacio que se colmaba sin necesidad de verificarse, y ella no tenía por qué ser comparada con nadie porque [...] ningún otro

[17] *Ibidem*, p. 35
[18] *Ibidem*, p. 36
[19] *Ibidem*, p. 31

> fuego apagaba la llama serena de un arder insensible a la distancia en el centro de todas mis acciones, como una brújula y un faro ... Y hoy me anuncias, Nodriza, que Penélope se ha ido, y me entregas unos papeles que dices escribió durante mi ausencia. No renové mis armas para encontrarme con lo Inesperado, ni vencí a los Pretendientes sólo en aras de unos celos acumulados. Estoy aquí porque Penélope ha sido la guardiana de mis raíces. [...]. ¡Ay Euriclea! Penélope me ha dejado a merced del Tiempo..." [20]

Y sin embargo, como bien lo supone Penélope, Ulises no se arriesgará a buscarla ; porque al parecer, bien ha comprendido que el tiempo no pasó en vano : "¡Ay Justicia implacable! Incorruptible Tiké, entiendo la cosecha que en equidad me corresponde : 'quienquiera que llegue demasiado tarde encontrará el infortunio, como a un vagabundo se le cerrarán las puertas' " [21], clama Ulises en respuesta solitaria a la sentencia de Euriclea :

> "[...] Aquí te esperaba ya una desconocida que, lejos del amante, se había llenado y vaciado en absoluta soledad. Ni sabes lo que ha tomado ni lo que te ha dejado, y el verdaderamente desposeído eres tú, tú eres el abandonado Ulíses, el desasistido. Ella decidió hacer de la espera un océano para navegar en él, henchidas las velas por sus propios vientos. Ella zarpó, un poco después de que llegaras, al encuentro de esas mismas islas que así te retuvieron veinte años Ulíses, veinte años desde que embarcaste rumbo a Troya..." [22]

Y casi como respuesta también a la pregunta que la misma Euriclea, atónita, se hiciera en torno a la huida de Penélope, ésta escribe una carta final en la que, entre otras cosas, explica :

---

[20] *Ibidem*, p. 37
[21] *Loc. Cit.*
[22] *Ibidem*, p. 28

> "[...] ... Y para entenderte yo a ti, para no devorar en el odio lo que sí alcanzó su plenitud vivida, decidí embarcar y recoger tus pasos, tomar el rumbo de tus aventuras y retrazar los escollos de tu retraso... Quise ir en busca de mi propia espera ... Calipso, la divina entre las Diosas, la ninfa de hermosas trenzas, conocía ya mi arribo y loco designio. No hubo necesidad de ir más lejos. [...] ... Calipso desplegó para mí todas las transformaciones, y por amor a mi amor, revivió conmigo sus enlaces contigo. [...]. "[23]

Para finalmente preguntar : "El silencio -dímelo Ulíses-, ¿habla el silencio ? ¿Qué dice el silencio cuando calla ?..." [24]

B. EL ESPACIO.

En la medida en que predomina el mundo interior en la novela, se dan pocos datos sobre el espacio externo ; aun el mismo Ulises, el héroe errante por excelencia, cuando toma la palabra y expresa su sentir, parece participar de este ensimismamiento que ignora el mundo de fuera.

Se sabe que Penélope vive inicialmente en Itaca no sólo porque así lo establezca el mito en su torno, sino porque ella misma lo consigna en su discurso al dirigirse alguna vez al héroe distante : "no apresuras nada porque piensas que Itaca está ahí, somnolienta bajo su espera. ¿Qué sabes tú de la fidelidad ? ¿Acaso crees que porque en mi cuerpo no ha penetrado otro cuerpo te pertenezco devota ? " [25]

Ulises, a su vez, confirma ese lugar como el sitio de residencia nupcial de Penélope : "Sabía que Ítaca me esperaba fiel y en ella el abrazo de Penélope, y en esa

---

[23] *Ibidem*, p. 42-43
[24] *Ibidem*, p. 43
[25] *Ibidem*. P. 26

certeza se recreaba mi ánimo y fortalecía el espíritu..." [26] Pero poco se sabe en realidad de Itaca ; se ignora cómo son sus calles, las casas, su gente, etcétera ; sólo se dan algunos datos, parcos, esporádicos, desperdigados, sobre esa ciudad.

Independientemente de que Itaca se identifique en nuestros días con Theaki, puede inferirse, según lo dicho por Penélope, que se trata de una isla : "¿Desplegarás tus velas hasta mi isla?" [27]; o bien: "*Dijo el bardo que tu barca enfiló hacia estas costas,*" [28] Que, como isla, posee colinas y tiene un puerto : "Al principio era [...] un recorrer ida y vuelta la loma hasta el puerto por ver si, presa de igual hambre, habías dado vuelta a la proa" [29]

Y, de acuerdo con el registro de Euriclea, es una isla que tiene campos y cielo hermosos : "¿Nunca recibiste sus mensajes ? [...] donde te hablaba de menudos acontecimientos, del vuelo de los pájaros migratorios [...] de los renuevos en el campo, del zarandeo de las mies, de las crecidas en el venero"[30] ; y que su clima se rige también por las estaciones del año : "Ligera partía y ligera tornaba. Sola, sí, no me permitía acompañarla, tibia aún del corto y profundo sueño durante el cual no apagaba la veladora ni cerraba la cortina, soplara o no el viento, primavera u otoño."[31]

Y si bien es cierto que Penélope, pese a sus escapadas hacia la playa al amanecer, se ve precisada a vivir en el encierro : "El descaro de los pretendientes

---

[26] *Ibidem*, p. 36
[27] *Ibidem*, p. 22
[28] *Ibidem*, p. 20
[29] *Ibidem*, p. 12
[30] *Ibidem*, p. 21
[31] *Ibidem*, p. 19-20

excedió los límites, y terminé por confinarme en esta habitación..." [32] ; no es menos cierto que ella pareciera regodearse en esa prisión que, a fuerza de intimidad, la trastoca en un sitio de encuentro : "Mientras en el salón el deseo de los pretendientes exhalaba su red de espejismos hasta mi cabellera, y yo, frente al espejo murmurando 'tómame, tómame en el luminoso recinto de tu abrazo y recibe mi apasionada entrega, ininterrumpida'..." [33] ; de ahí que se ignoren también los detalles y arquitectura del palacio en el que vive.

Más aún : Penélope convierte a su cuerpo en el lugar o espacio en donde cobra vida la ausencia y en el que transcurre el tiempo de la misma, con sus consiguientes transformaciones : "*A veces se me pierde en las venas el impacto de tu voz, y quedan las sangres preñadas de luz, caracol que rumorea el secreto flujo de esferas reverberantes en la memoria cuando repercuten en mi cuerpo las palabras murmuradas ... Mi cuerpo, vaso roto, clama por los labios que sellen sus fisuras, lejos de ti se desmorona, se colma hueco sin amanecer ni crepúsculo...*" [34]

Pese a todo, Penélope, la mujer recogida en sí misma que vive atosigada por el deseo ferviente de encontrarse al fin con el ser amado, decide huir : "Cuando el mensajero te entregue esta carta, Ulíses, yo habré partido rumbo a la Isla del Tiempo Durable." [35] Isla de la que se vuelve a ignorar toda orografía y detalle, excepto lo que en verdad importa a la protagonista, esto es, que ahí habita Calipso, la hija de

[32] *Ibidem*, p. 16
[33] *Ibidem*, p. 12
[34] *Ibidem*, p. 25
[35] *Ibidem*, p. 28

Océano, quien "desplegó para mí todas las transformaciones, y por amor a mi amor, revivió conmigo sus enlaces contigo". [36]

Y, embelesada, Penélope jamás retornará a Itaca ; he aquí la declaración de Telémaco, su hijo, al respecto : "Yo, Telémaco, he depositado, con arreglo a la tradición, una guedeja de mis cabellos en cada una de las tumbas, he vertido miel y leche sobre la sed de sus lápidas, y he rogado porque sus almas se reencuentren en la pradera de los asfódelos, y no corran la misma suerte de estos sepulcros y esos cuerpos, tan distantes el uno del otro..." [37]

Ulises también actuará en sentido inverso a lo que hasta entonces había sido su destino : viajero incansable, llegado a Itaca, no se ocupará de ir tras de Penélope, aun cuando sepa el lugar de residencia de ésta y su ausencia lo haga sentirse perdido... Pero lo interesante en Ulises es esa otra imagen del héroe cuya vida transcurre pendiente no de las sucesivas aventuras que encara triunfante, sino del acontecer interno por el cual los lugares que recorrió pierden a veces su corporiedad y relevancia, se vuelven tan sólo referencias incidentales o metáforas incluso de algo más profundo e importante en su vida : el amor inquebrantable que dice profesar a Penélope.

Por ejemplo, para hablar de la naturaleza de su amor, recurre a un símil mitológico que a su vez involucra a una ciudad, la de Minos : "La mujer vive el amor en las aras domésticas y le otorga una finalidad mágica. Para nosotros es conquista, salir del laberinto y enfrentarse al Minotauro, y en ese cara a cara el amor ya se ha

[36] *Ibidem*, p. 43
[37] *Ibidem*, p. 9 -10

desdibujado : es nuestra propia voz la que se escucha, nuestro propio miedo indefenso, es la vulnerable soledad la que hay que vencer a solas, sin filtro, sin hilo, midiéndose el ser consigo mismo, hasta la victoria." [38]

Asimismo, de su estancia en la isla de Calipso lo importante a consignar es la índole del amorío con la ninfa : "Calipso, en cambio, me espiaba, su solicitud era como un ojo incansable. Todos mis movimientos, mis gestos. Incluso cuando pretendía estar en sus ocupaciones y yo vagaba por la isla : hasta en el ocio y los deseos me sentía prisionero..." [39]

Y si Penélope, a fuerza de amor, podía transformar los espacios aun cerrados, Ulises, en cambio, habrá de perderse irremisiblemente en los espacios abiertos, propios de su sino aventurero : "¡Ay Nodriza ! [...] 'Búscame en a imposibilidad de contenerme', dice nuestra nostalgia de infinito. Tendrías que haber pasado noches enteras bajo los cielos en el medio del océano para saber cómo se te va llenando el alma de esa voz [...]. No, ahí en el mar océano ya no eres tu propio ser, sino el ser de mundo ignotos, hermano de la estrella, brillo de su brillo, palpitación silenciosa, y tan elocuente Nodriza, tan palpable..." [40]

Ulises, sin embargo, pretenderá dignificarse aludiendo a sus hazañas más espectaculares en los lugares más extraordinarios, pero frente a las recriminaciones de Euriclea, salta a la vista la vanidad de esos acontecimientos de cara a los esfuerzos que exige la fidelidad en el amor :

---

[38] *Ibidem*, p. 30-31
[39] *Ibidem*, p. 31
[40] *Ibidem*, p. 34-35

> "[...] porque, es cierto, no negaré que había una cierta voluptuosidad en ése ir venciendo obstáculo tras obstáculo, en ése ir midiendo mi astucia con la fuerza cruel y bruta de los elementos desencadenados, o de seres como los lotófagos y los Cíclopes, y en rivalizar con hombres y semidioses [...], voluptuosidad en esa lucha de la voluntad por domeñar sus limitaciones [...], esa misma voluntad dices, Euriclea, que me salvó del canto de las sirenas pero no de la tentación de abandono en los contentamientos del amor, en los espejismos del instante fugaz que se quisiera exprimir como dulce jugo entre los labios... [...]." [41]

El mundo externo, con todo y sus proezas, seres maravillosos y espacios inauditos, queda opacado por los requerimientos y modo de ser del mundo interior.

C. EL TIEMPO.

La noción del tiempo resulta fundamental para entender la partida de Penélope; como ella misma aclarará a Ulises :

> "... Por muchas que fuese la rabia acumulada en las vísceras, el deseo de reivindicar los desvelos y desnudeces provocados por tu ausencia, no podría asegurar que fueron ellos quienes me empujaron a dejar la lanzadera y los bolillos [...], ni fue por codicia rencorosa de remedar tus aventuras que abandoné el calor de las estufas y la monótona euritmia de los quehaceres domésticos, [...], o la enfadosa custodia del hijo, tozudo, hermético, testigo implacable de mi soledad, ésa que aún llevo pegada a la piel, tersa, suave, con salpicaduras de sol y rasgaduras de mar. [...]." [42]

---

[41] *Ibidem*, p. 34
[42] *Ibidem*, p. 40

Penélope no huye en un arranque de enojo por el abandono de Ulises ; tampoco lo hace por emular las aventuras de éste, ni porque se encuentre harta de las labores domésticas o porque le pese la crianza solitaria de Telémaco, ¿por qué escapa Penélope, entonces? Es una pregunta que la misma Euriclea, pasmada, se hace frente al propio Ulises :

> "[...]. No sé si haces bien intentando reconstruir lo que fue su vida después de estos veinte años alejada de tu presencia y sin noticias, o con tan parcas y tan vagas ; pero aun así, ¿por qué huir ? ¿Acaso descubrió tras tus vestimentas de mendigo la argucia ? ¿O te creyó realmente muerto ? No sabría decírtelo, no me confió sus dudas, a mí, a Euriclea, la Nodriza, a mí que la ayudé durante tantas noches a destejer la tela con más cuidado que el que ponía en cepillar y trenzar sus cabellos. [...]." [43]

Y bien, aunque Penélope no le haya confiado sus más íntimas dudas a la nodriza, Euriclea acierta al suponer que Penélope descubrió la argucia de Ulises, pues la propia Euriclea habrá de decir posteriormente : "Y tú mismo la miraste esa noche, altiva, el pelo guarnecido, engalanada como un novia, tan secreta toda ella, se hubiera dicho, en efecto, que la aguardaban esponsales... ¿Por qué abandonar la sala aun antes de ver quién doblaría tu arco ? Pregunta tú a la Hija de Océano..." [44]

Penélope parece descubrir a Ulises en la prueba del arco ; ella, además, era avisada de vez en cuando, aunque no de manera certera, de la llegada de Ulises : "*Dijo el bardo que tu barca enfiló hacia estas costas, mas, ¿cuántas veces ya recibimos la misma nueva sin misericordia alguna ?* " [45]

---

[43] *Ibidem*, p. 19
[44] *Ibidem*, p. 20
[45] *Loc. Cit.*

Pero lo más importante : ella parece presentir su cercanía : "Y tengo miedo, sí, algo oscuro amenaza con precipitarse incontenible. Me romperé... [...]. Si eres tú lo que se anuncia, me niego a recibirlo, me niego a abrir la cicatriz en surco y que caiga dentro tu distancia. El estupor me sobrecoge. ¿Cómo, cuando ya todo era aceptación, vendrás a esclavizar mi deseo ?" [46]

Y Penelópe huye ; pero, como se verá después, no por un acto de rebeldía o rencor, sino -empujada siempre por la más genuina fidelidad- para consumar ese amor suyo, digno de leyenda, durante tanto tiempo pospuesto.

Por principio conviene advertir que Penélope vive de cara al tiempo, esto es, que en la distancia se muestra siempre alerta de los estragos imperceptibles, pero continuos y progresivos, que se van suscitando en la relación de ambos ; estragos que se traducen en soledad, lejanía y extrañamiento de sus personas : "Lávame, lávame con tus manos la tristeza del cuerpo y la tristeza del rostro, polvillo de orfandad que se acumula en este largo mirar vagabundo que te busca, y al atardecer, cansado, se duerme en algún paraje extraño, regazo solitario donde no están tus brazos que lo abriguen y, poco a poco, de esperanza en abatimiento y de abatimiento en esperanza, se va quebrando y estalla..." [47]

De ahí su urgencia por lograr algún contacto con Ulises, para no perderse en el tiempo a través de la distancia : "Hablar, sí, necesito hablar contigo Ulíses, saber si invento o fue verdad, si queda en tu alma torbellino semejante, si padecen tus horas

[46] *Ibidem*, p. 16
[47] *Ibidem*, p. 14

iguales despojos, si flota en algún repliegue de tu memoria una como barquilla fantasmal que te empuja y te lleva suave hacia la esperanza del reencuentro..." [48]

Y se pregunta, ansiosa, por la existencia del recuerdo amoroso en él : "Y tú Ulises, ¿tú qué luces cargas en la memoria ? ¿Qué es lo que no fue vencido por los años ? ¿Qué permanece intacto en su pureza original ? ¿Será sólo cansancio lo que traigas para reposarlo conmigo ? " [49]

Pero Penélope no obtiene respuesta alguna a su clamor ; en consecuencia, muy secretamente empieza a recelar que terminada la espera de veinte años, ella y Ulises podrán ser dos perfectos desconocidos que, con recuerdos diferentes de su respectivas historias vividas uno lejos del otro, se encuentren sin más amor que prodigarse :

> "[...] y el temor a que la espera termine, temor sí, porque, ¿qué rostro otro que no conozco vas a traerme hollado por inexpresables visiones, curtido en tierras para mí inexistentes, cuajado del rocío de tantos ojos que te habrán visto partir en amaneceres de adiós ? Y tu cuerpo, ¿con qué nuevas caricias desnudaré la cascada de su risa y estar cierta de que no desborda añorando más sabias ternuras ? Temor a que el abrazo se desmorone como barro entre los dedos, a que el olor se confunda con el frío de la noche igual como acabó por ennegrecerse la vehemencia del paño sobre el que nos amamos la tarde anterior, la última... y ya no quiero contar el tiempo, ese tiempo hurtado antaño al Tiempo para consagrarlo al amor, no quiero recorrerlo en el sartal de la memoria desgastando uno a uno los encuentros, aljófar amarilleado... [...]." [50]

---

[48] *Loc. Cit.*
[49] *Ibidem*, p. 17
[50] *Ibidem*, p. 12

Penélope considera que el encuentro amoroso entre ellos, en el tiempo presente que se avecina, es una utopía : "Estar tan cerca de lo imaginado que la realidad se ve devorada en una especie de ceguera, de desapego, y no porque coincidan, sino porque se combaten, y lo imaginado pierde su densidad de perfección para transformarse en algo neutro, brutal : hay que retroceder, hay que huir o aprestarse a perecer en un grito de avalancha." [51]

La única solución posible a esta infeliz certeza es la de encaminar los pasos hacia la Isla del Tiempo Durable ; es la única forma que encuentra Penélope de escapar de la acción del tiempo, es decir, de huir de la presencia de ese otro extraño que pisa de nuevo Itaca y seguir siendo fiel al Ulises que se fue :

> "... Huye Penélope, la pusilánime, la difusa, que no te asalte, que no te atrape el desengaño. Ya no tendrás lo que no tienes, ya no compartirás lo que no compartirás ni perteneces al mundo del que hoy se acerca trayendo igual un rostro desconocido, aliento de lejanías, el tacto áspero, la pupila sin memoria. Los labios que te nombren no encierran la clave del nombre que persigues, luminoso y constante, decidido, perfecto. Y tus brazos, Ulíses, al ceñirme, ¿descifrarán acaso el enigma de una fidelidad no contaminada por la ausencia ?... Huye Penélope, que sea el abrazo de la Hija del Océano quien te reciba en su abrazo..." [52]

Y es que en la Isla, gracias a la benevolencia de Calipso, será posible recuperar a ese Ulises que se fue quedando en el camino hasta perderse ; por la recreación del tiempo, Penélope podrá al fin encontrarse con el Ulises que durante veinte años ella había esperado y amado tanto :

---

[51] *Ibidem*, p. 17
[52] *Ibidem*, p. 17-18

> " ...Y para entenderte yo a ti, para no devorar en el odio lo que sí alcanzó su plenitud vivida, decidí embarcar y recoger tus pasos, tomar el rumbo de tus aventuras y retrazar los escollos de tu retraso... Quise ir en busca de mi propia espera... Calipso, la divina entre las Diosas, la ninfa de hermosas trenzas, conocía ya mi arribo y loco designo. No hubo necesidad de ir más lejos. Ahí lo vivimos todo, la fulguración siempre inédita de tu presencia en cada una de las evocaciones que ella hizo de tus andanzas, la zozobra de los naufragios, los afanes de tus búsquedas... Ulises, Ulises, voy ardiendo, quemando mis escorias de dolor en esta errancia de la escritura... Y quiero terminar de una vez... Calipso desplegó para mí todas las transformaciones y, por amor a mi amor, revivió conmigo sus enlaces contigo. [...]. Tumbada sobre el heno sentí el oleaje de la alegría, el estremecimiento de todas las cosas como si hubiesen sido tocadas por uñas invisibles. Los rayos del sol nos desnudaban poco a poco. Todo alrededor era luz y temblaba. [...].

La Isla del Tiempo Durable se vuelve así el único espacio en donde es posible la realización plena del amor de ambos ; de ahí que Penelópe jamás regrese a Itaca y que Ulises tampoco se afane en buscarla nunca. Asimismo es importante señalar cómo el tiempo, en esta novela, determina de manera inexorable el destino de los personajes.

D. EL NARRADOR.

La determinación del narrador o narradores en *Sed de mar*, supone todo un problema en lo que respecta al esclarecimiento de la asunción del acto de escritura. La novela está compuesta por un proemio, tres capítulos centrales y un epílogo. El proemio se supone escrito por Telémaco ; en los capítulos toman la palabra Penélope, Euriclea y

Ulises, respectivamente ; y el epílogo lo constituye una carta fragmentada de Penélope a Ulises.

Por principio Telémaco denomina a la novela "escritos" y declara que los encontró:

> "[...] en un cofrecillo cerrado que guardaba mi padre en sus habitaciones. Son fragmentos del diario de Penélope que, a su vez, conservó Euriclea, la fiel nodriza, misma que transcribió y anotó -quizá para referírselo a mi madre- el pasmo de Ulíses a su regreso a Ítaca y encontrarse abandonado por aquella que le aguardó durante veinte años. La carta que Penélope le refiere a Ulíses llegó mutilada, pues el mensajero fue atacado y robado no bien desembarcó con su misión. [...]. De los fragmentos del diario, Euriclea nunca supo explicar las omisiones y puntos suspensivos. Me pregunto si de su propia mano no habrá censurado lo que hubiese ofendido a Ulíses, o chocado con la imagen que era menester conservar de una madre y esposa." [53]

Con base en todo lo anterior, caben suponerse tres cosas : 1) que Telémaco encuentra esos escritos tras la muerte de Ulises pero no la de Euriclea, a quien pide explicaciones sobre la fragmentación de los papeles ; 2) que el cuerpo de esos escritos son el diario de Penélope con las anotaciones y posible censura de Euriclea ; y 3) que Telémaco los "publica" tras la muerte de Ulises y Penélope :

> "Yo, Telémaco, he depositado, con arreglo a la tradición, una guedeja de mis cabellos en cada una de las tumbas, he vertido miel y leche sobre la sed de sus lápidas, y he rogado porque sus almas se reencuentren en la pradera de asfódelos y no corran la misma suerte de esos sepulcros y esos cuerpos, tan distantes el uno del otro..." [54]

Ante estas declaraciones por parte de Telémaco, surgen tres problemas inmediatos : 1) ¿quién fragmenta a su vez el discurso de éste, que termina también en

---

[53] *Ibidem*, p. 9

puntos suspensivos ? ; 2) ¿quién denomina "proemio" a sus palabras e intitula y estructura el resto de los documentos encontrados ? ; y 3) ¿quién transcribe los epígrafes que anteceden al proemio y remiten a autores como Alejandra Pizarnik y Xavier Villaurrutia ? No hay respuestas congruentes a estas preguntas y la única solución que cabe es la de afirmar que se está frente a una obra literaria, esto es, ante una ficción.

Aceptada esta alternativa hay que preguntarse entonces cuál es el efecto que se busca al pretender dar tintes de "realismo" al relato de *Sed de mar*, cuando Telémaco aclara que, pese al asalto sufrido por el mensajero de la carta de Penélope, "no faltó quienes, sabedores del destino del envío, y deseosos de prestarle un servicio al gran Ulíses -sea por conocerlo personalmente, por recibir alguna recompensa, o por simple impulso de agregarle aventura a sus rutinas-, se dieron a la tarea de recuperar algo de lo perdido." [55]

Nosotros suponemos que el efecto o intención de estas "incongruencias" de la autora es el de instaurar la novela (desde un principio) en el seno mismo del mito, donde todo es posible de manera casi mágica, inusual e inexplicable racional o científicamente ; proporcionándole además, un aura de misterio en cuanto a su autoría y haciéndola parecer como del dominio público, por el que todos y nadie son los creadores de la leyenda o mito que de ese modo se propaga, cambia, se ramifica y subsiste en el interior del legado, en este caso, de la cultura greco-latina.

---

[54] *Ibidem*, p. 9-10
[55] *Ibidem*, p. 9

Dicho en otras palabras : *Sed de mar* busca proponerse, desde el momento de su invención, como una "variante mítica" más de la historia de Penélope, por la que se daría a conocer lo "callado" o ignorado por Homero, esto es, la historia de Penélope vista por la propia Penélope, o mejor aún, expuesta y analizada desde la perspectiva femenina, pues no hay que olvidar la participación de Euriclea en esta otra historia. Conviene recordar aquí que si bien la versión de Homero es la más difundida, no es, sin embargo, la única :

> "Versiones posteriores a Homero nos presentan a una Penélope cuya principal virtud no es la fidelidad. Según unos, Penélope se habría unido a todos los pretendientes, naciendo de estos amores el dios Pan ; según otros, Odiseo la desterró por infiel y ella marchó a Mantinea, donde murió. Todavía existe otra versión, según la cual Telégono, hijo de Odiseo y de Circe, después de matar a su padre, se casó con Penélope, engendrando a Ítalo." [56]

Si se acepta la hipótesis anterior, esto es, que *Sed de mar* es una novela que está escrita para recrear las condiciones de recepción propias del mito, se explica perfectamente el tono entre personal y distante con el que Telémaco habla de sus progenitores : lo mismo dice "mi padre" que "el pasmo de Ulíses", así como también "mi madre" y "La carta que Penélope le refiere a Ulíses" ; y es que la historia de ellos ya no es la de *sus* padres, sino la de dos personajes pertenecientes a la leyenda. No son de extrañar, entonces, una serie de "irregularidades" en la estructura de los

[56] FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino, Emilio FERNÁNDEZ-GALIANO y Raquel LÓPEZ MELERO. *Diccionario de la mitología clásica*. V. 2. México, Alianza Editorial Mexicana, 1989, p. 505

capítulos, mismas que afectan particularmente a la identidad del narrador, haciéndola sumamente compleja.

Sed de mar, como se decía en el inicio de este apartado, consta básicamente de tres capítulos, mismos que llevan los nombres de Penélope, Euriclea y Ulises. En un primer acercamiento, bien podría creerse que cada uno de ellos es el respectivo narrador del capítulo al que dan su nombre, y aunque así parece suceder, en realidad estos personajes nunca corresponden de manera precisa y biunívoca a una sola modalidad de narrador, sino que se expresan mediante la asunción de varias formas de narradores posibles. Se analizarán, por tanto, a cada uno de estos personajes en la diversidad que ofrecen al asumir la función de narrador.

Penélope se comporta esencialmente como un narrador autodiegético pues cuenta su propia historia, aunque ésta se refiera más al acontecer interno que al accionar externo, predominando otra vez -como sucedía con la narrador-protagonista de *Otros son los sueños*- los verbos en modo de la hipótesis :

> "[...]. ¿Y si hoy estuvieras por llegar, qué podría ofrecerte ? ¿Acaso anularé la derrota de mis miembros o despertará lo que ya es piedra de supulcro ? Si te acercas, la piel a tu caricia se interpondrá rastrojo ; si llamas, la voz en abismo se ahogará. Desconozco mi nombre, ¿a quién nombrarás ? Ignoro mi faz, ¿dónde se detendrá tu mirada ? [...]. " [57]

Y puesto que se instala en una permanente "conversación" consigo misma a propósito de la ausencia de Ulises (no se olvide que originalmente se trata de un diario), se expresa generalmente por medio de la primera y segunda personas ; sólo

---

[57] SELIGSON, Esther. *Sed de mar*, *Op.Cit.*, p. 16

hacia el final del capítulo se emplea la tercera persona, pero ésta a modo de desdoblamiento o conciencia del propio ser : "Huye Penélope, la pusilánime, la difusa, que no te asalte, que no te atrape el desengaño. [...]. Huye Penélope, que sea el abrazo de la Hija de Océano quien te reciba en su abrazo..." [58]

Como puede también observarse en el fragmento arriba citado, el narrador que subyace en la persona de Penélope sabe tanto como ella ; es, pues, un narrador profundamente subjetivo ; de ahí que en su discurso sean normales las retrospecciones (analepsis) pero no las anticipaciones (prolepsis) y se haga necesario en cambio el epílogo, esto es, la carta última que escribe Penélope a Ulises para dar a conocer su paradero y destino final en la vida.

Euriclea, a diferencia de Penélope, asume una entidad narrativa sumamente compleja. En primera instancia se comporta como un narrador intradiegético pues narra a Ulises la vida de Penélope en calidad de testigo ; por ella se sabe la mayor parte de las acciones de Penélope en el mundo exterior, esas acciones que por el sólo diario de Penélope serían imposibles de adivinar, como la visita al oráculo por ejemplo.

Sin embargo, Euriclea cuenta también, en un momento dado, su propia historia, convirtiéndose en narrador autodiegético. Pero lo más desconcertante en ella es la inserción, en su discurso, de la voz de Penélope dirigiéndose a Ulises ; inserción que aparece además tipológicamente marcada por el uso de cursivas, empleo de

[58] *Ibidem*, p. 17-18

comillas y la separación en párrafos : ¿cómo explicar esa otra voz que no es la de Euriclea al parecer ?

¿Acaso Euriclea, al recriminar a Ulises su conducta o referirle alguna anécdota de Penélope durante el tiempo de la espera, recuerda al mismo tiempo las confesiones de la misma ? Pero, si a decir de Telémaco, Euriclea sólo anota las impresiones de Ulises , ¿cómo puede entonces ella conocer lo que sólo podría saber la misma Penélope ? ¿Acaso es la evidencia de que Euriclea también censura el diario de la heroína ? ¿ Y por qué Telémaco, que trata de dar cuenta exacta de la procedencia y estado de esos escritos, parece ignorar semejante "anormalidad" ? ¿Es acaso la anciana nodriza quien, tras la muerte de todos, es la primera en dar a la luz esos papeles ?

Lo cierto es que el narrador que subyace en el personaje de Euriclea parece saber mucho más de lo que ésta declara ; pese a que afirme no ser confidente íntimo de Penélope y, por tanto, ignorar las causas de la huída de la protagonista. En Euriclea hay un narrador tan subjetivo que bien podría asumir la función del narrador omnisciente con respecto a la lógica de los sentimientos de Penélope, aunque adopte casi siempre la primera persona al asumirse como la nodriza (el personaje propiamente dicho), la segunda persona al dirigirse a Ulises y la tercera al hablar de Penélope.

En lo que toca a Ulises, lo único extraordinario es que, siendo Euriclea quien se supone transcribe su discurso, la voz que se deja oír no puede venir de nadie más que la del propio Ulises, quien, es verdad, se dirige continuamente a la nodriza, al

grado que casi toda su intervención se convierte prácticamente en una réplica a las recriminaciones de Euriclea ; pero aún así, considerando las aclaraciones de Telémaco, resulta inverosímil un registro escrito tan fidedigno que es sólo comparable al que pudiera realizar una grabadora en nuestros días... ¿Por qué se da, entonces, tan ostensible "incongruencia" ?

Posiblemente para llamar la atención sobre los argumentos del otro, esto es, los de la entidad masculina : Penélope, como la protagonista de *Otros son los sueños*, abandona al esposo y huye ; sin embargo, en *Otros son los sueños*, jamás se escucha la versión del otro ; en *Sed de mar*, en cambio, Ulises hace uso de la palabra, aun cuando ésta se suponga mediada por una anciana y aun cuando el epílogo termine con una pregunta contundente de Penélope : "El silencio -dímelo Ulíses-, ¿habla el silencio ? ¿Qué dice el silencio cuando calla ?..." [59]

Y la respuesta es nuevamente el silencio, y de Ulises otra vez... El narrador que subyace en éste es también subjetivo aunque parece saber tanto como el mismo personaje ; predomina la adopción de la primera persona y la segunda, cuando interpela directamente a Euriclea, aunque también llega a utilizar la tercera cuando habla de Penélope o de cualquier otro personaje o asunto que sirva a su defensa ; su narración se centra básicamente en contar su propia historia (narrador autodiegético), de ahí que las retrospecciones (analepsis) abunden en su discurso, y de éstas sólo se eligieron las correspondientes a Circe y Calipso para mostrar de qué manera, partiendo del mito, Seligson hace una recreación del mismo :

---

[59] *Ibidem*, p. 43

> "... Circe me lo daba todo, la hechicera, y no me permitía, a mi vez, dar nada, colmado me hundía en sus dádivas, anulado, inútil. ¿Qué podía yo entregar ? Así es como nos someten y copan nuestro coraje que se debilita como un niño de pecho. Calipso, en cambio, me espiaba, su solicitud era como un ojo incansable. Todos mis movimientos, mis gestos. Incluso cuando pretendía estar en sus ocupaciones y yo vagaba por la isla : hasta en el ocio y los deseos me sentía prisionero... ¿Dices que en el fondo me complacía esa prisión porque al fin y al cabo yo dominaba su cuerpo donde mi lascivia recalaba ? No sé, a veces parecía yo un loco que extrañara su propio alma. Me sentía usado. Ella no me amaba por lo que yo era y podía darle. Tenía exigencias incomprensibles, nada la contentaba, quería oírse hablar y que yo la escuchara. Mis propios sueños la tornaban mohína, pero si era yo quien se impacientaba, entonces recurría a la argucia de hacerme relatar alguna de mis aventuras, aquella en la que hubiese puesto mayor ímpetu, y así me arrinconaba en el pasado inmediato, y, concretamente, en ese intervalo en el que los hechos eran puro presente, acción, combate, ahí donde todos habíamos vivido olvidados de nuestros lazos y anhelos, y yo sucumbía... [...]." [60]

Ahora bien, por la manera como son presentados los distintos discursos en el interior del relato de Seligson y con respecto al mito en que éste se basa, podría decirse que el discurso de Penélope -con excepción del epílogo, por supuesto- se ubica en un tiempo "pasado" (el de la espera de la protagonista) ; los de Euriclea y el que se supone de Ulises, se sitúan en un tiempo "presente" (el de la llegada del héroe, el de la partida de su fiel esposa y el recibimiento de la nodriza) ; mientras que el epílogo correspondería al tiempo "futuro" (lo sucedido posteriormente).

Las distinciones temporales anteriores sólo son posibles de establecerse si se ignora el discurso de Telémaco plasmado en el proemio, pues en función de éste resulta obvio que tanto la espera de Penélope, como su partida, la llegada de Ulises,

---

[60] *Ibidem*, p. 31

las recriminaciones de Euriclea y el destino último de la heroína, pertenecen todos por igual al pasado ; esto hace pensar que el discurso de Telémaco enmarca de alguna forma las historias, enlazadas por Euriclea, de Pénelope y Ulises ; en otras palabras, que Telémaco funge en realidad como narrador metadiegético.

Según lo anterior, pueden distinguirse tres historias en la novela : una breve que correspondería a la de Telémaco (un hombre da a conocer la historia de sus padres) y otras dos que, mediadas por Euriclea, son las historias de Penélope y Ulises (una nodriza presencia cómo una mujer, tras esperar veinte años la llegada del esposo, termina por huir al arribo de éste, quien hace de la nodriza también testigo de su dolor y desconcierto).

Tanto la caracterización de los narradores como la determinación de las historias hacen ver lo complejo de la trama de esta última novela que, aunque participa igual de los temas y motivos que conforman el estilo de la autora, dista mucho, en su composición, de su primera novela : *Otros son los sueños*, una novela interesante, sí, sobre todo en función del contexto de su aparición, pero que es, sin lugar a dudas, una obra de juventud.

E. FIGURAS RETÓRICAS.

En *Sed de mar*, Seligson abandona el tema bíblico y judaico pero no la veta mitológica ; por tanto, la alusión se perfilará de nuevo como constante, aunque tenga por referente -en esta ocasión- a los mitos griegos y latinos.

Puesto que *Sed de mar* es una recreación del mito de Penélope, no sería de extrañar que las alusiones pasasen inadvertidas ; de ahí que mencionaremos algunas de ellas para dar fe de su existencia en esta obra.

Algunas alusiones tienen que ver estrechamente con el mundo homérico de Penélope, tal es el caso de la guerra y el sitio de Troya[61], la locura y suicidio de Ayax[62], los amoríos de Ulises con Circe y Calipso[63], el viaje a la morada de Hades[64], el encuentro con los lotófagos, Cíclopes y sirenas[65], el asedio de los pretendientes[66], el tejido de Penélope[67], la prueba del arco[68] y la muerte de los rivales de Ulises[69] .

Otras alusiones, en cambio, están relacionados con la concepción de mundo de los clásicos, como sucede con la creación de los titanes por la Madre Tierra[70], la existencia del Olimpo[71], la vida del hombre en manos de las Parcas[72], la barca de Caronte[73] , y otros mitos particulares ; como la rueda de Némesis[74], la túnica de Deyanira[75] y los mitos del Minotauro[76] y del rey Midas[77].

Seligson, por supuesto, recrea no sólo el mito de Penélope en términos generales, esto es, planteando la huida de la protagonista ; también se permite

---

[61] *Ibidem*, p. 28, 33 y 34
[62] *Ibidem*, p. 35-36
[63] *Ibidem*, p. 16, 30, 31-32 y 35
[64] *Ibidem*, p. 35
[65] *Ibidem*, p. 34
[66] *Ibidem*, p. 12 y 16
[67] *Ibidem*, p. 17, 23 y
[68] *Ibidem*, p. 20
[69] *Ibidem*, p. 27 y 36
[70] *Ibidem*, p. 30
[71] *Ibidem*, p. 32
[72] *Ibidem*, p. 35
[73] *Ibidem*, p. 13
[74] *Ibidem*, p. 15
[75] *Ibidem*, p. 39
[76] *Ibidem*, p. 30

pequeñas recreaciones aledañas como la breve historia amorosa de Euriclea [78], la supuesta visita incógnita al oráculo[79], la vida marital de Ulises con Calipso[80] y la Isla del Tiempo Durable como la morada propia de esta última, entre otras invenciones.

Pero lo más original: nuestra autora simula citar -en el capítulo de Euriclea- largos fragmentos a cargo de Penélope, como si el discurso de ésta poseyera una existencia externa e independiente a la novela que en verdad le da vida[81]. Para lograr tal efecto, Seligson emplea la intercalación de párrafos en cursiva ; un recurso que en *Otros son los sueños* utilizó por vez primera con el fin de distinguir el discurso propio del ajeno, proveniente éste de la *Biblia*. Esta simulación de cita requiere, en consecuencia, del conocimiento -por parte del lector- de su obra anterior y, por ende, de su complicidad ; puede afirmarse, de ese modo, que la "cita" en *Sed de mar* se hace de nuevo una constante.

De todas las figuras retóricas, sin embargo, la que más predomina es la interrogación, que en este texto alcanza una nueva variante : la de inquirir como un modo de dialogar bajo la forma del monólogo, es decir, hacer que un personaje supuestamente repita -pero en términos de interrogación- un reproche o afirmación que le ha echado en cara otro personaje ; es el caso típico de Ulises frente a Euriclea,

---

[77] *Ibidem*, p. 41
[78] *Ibidem*, p. 20-21
[79] *Ibidem*, p. 24-25
[80] *Ibidem*, p. 31-32
[81] Esta peculiaridad de su prosa nos hace pensar, con mayor razón, que efectivamente Seligson propone *Sed de mar* como una variante mítica más en torno a la figura de Penélope.

he aquí un ejemplo : "¿Dices que en el fondo me complacía esa prisión porque al fin y al cabo yo dominaba su cuerpo [el de Calipso] donde mi lascivia recalaba ?" [82]

Lo anterior no anula el planteamiento de auténticas preguntas retóricas, como la siguiente : "¿acaso no es al contacto de la Madre como recobra fuerzas el Titán ?" [83] ; ni la existencia de interrogaciones provenientes de la conciencia interior del personaje : "Si antes, fervoroso, el ser aspiraba al reencuentro y se atrevía a solicitarlo como un favor divino, [...], ¿cómo vinieron a trastocarse los signos y lo que era luz se tornó tiniebla y lo alto descendió a lo bajo y no subió más ?" [84] ; o de preguntas que son reproches : "¿Pensaste alguna vez en el rostro de Penélope, en las huellas que iba dibujándole tu tiempo de insomnios ?" [85], y de interrogantes que se vuelven francos aforismos : "¿Acaso sabemos con claridad lo que nos es necesario ?" [86], "¿qué es pues nuestro paso por la vida ?" [87], "¿Cómo es la vida de un mortal ?" [88]

En *Sed de mar* Seligson hace de nuevo gala de ese tono sentencioso que singularizaba ya su prosa desde *Otros son los sueños* ; sólo que ahora el manejo de esas frases es más elaborado y difícil de advertir en una primera lectura, sin embargo su prosa se encuentra plagada de breves afirmaciones que la mayor parte de las veces resulta triste o nostálgica ; he aquí algunos ejemplos : "el tiempo del amor es un tiempo robado al Tiempo" [89], "hay cosas que no pueden devolverse con las palabras"

---

[82] SELIGSON, Esther, *Sed de mar*, *Op. Cit.*, p. 31
[83] *Ibidem*, p. 30
[84] *Ibidem*, p. 16
[85] *Ibidem*, p. 28
[86] *Ibidem*, p. 33
[87] *Ibidem*, p. 35
[88] *Loc. Cit.*
[89] *Ibidem*, p. 13

[90], "Decir adiós es alejar a la muerte" [91], "No toda espera es reencuentro de soledades" [92], "Lo real es lo que nunca sabremos apresar" [93], "llenamos de razones lo que no logramos entender" [94], etcétera.

Resulta digno de destacar que, pese a no haber explícitamente alusiones a la religión judía, hay frases -en esos aforismos- que recuerdan a los *Salmos* sobre todo ; son, por decirlo así, "reminiscencias" de éstos : "Sombra pasajera somos" [95], "Soy lo que oscuramente hubiese querido ser" [96], "los días son una red de triviales miserias" [97], "¿qué será de ti sin el testimonio de mi presencia, exilado ?" [98], etcétera.

Esta especie de aforismos o reflexiones propician el empleo -de nuevo- de verbos en modo de la hipótesis, por los que la acción queda prácticamente paralizada : "¿Y si hoy estuvieras por llegar, qué podría ofrecerte ? ¿Acaso anularé la derrota de mis miembros o despertará lo que ya es piedra de sepulcro ? Si te acercas, la piel a tu caricia se interpondrá rastrojo ; si llamas, la voz en abismo se ahogará. Desconozco mi nombre, ¿a quién nombrarás ? Ignoro mi faz, ¿dónde se detendrá tu mirada ?" [99]

Se observa también en *Sed de mar* -más que en ninguna otra de sus novelas quizás- esos largos diálogos a la distancia con forma de monólogo ; de hecho todo el capítulo de Penélope y una tercera parte -o más- del de Euriclea, están escritos de ese

---

[90] *Ibidem*, p. 23
[91] *Ibidem*, p. 29
[92] *Ibidem*, p. 26
[93] *Ibidem*, p. 38-39
[94] *Ibidem*, p. 42
[95] *Ibidem*, p. 33
[96] *Ibidem*, p. 38
[97] *Ibidem*, p. 39
[98] *Ibidem*, p. 41

modo, lo mismo que el Epílogo. De ahí que el apóstrofe cobre aquí singular importancia ; sin embargo, éste se da lo mismo en discursos donde el receptor se supone ausente (Penélope dirigiéndose a Ulises) como presente (Euriclea hablando con Ulises y viceversa), por lo que creemos que el apóstrofe es aquí una reminiscencia -deliberada, por supuesto- de los versos homéricos.

El epíteto -propio también de la literatura homérica- es, en cambio, escaso ; sólo se utiliza en dos ocasiones ; una cuando Penélope se anima a sí misma a huir : "Huye Penélope, la pusilánime, la difusa" [100] y otra cuando, desde la Isla del Tiempo Durable, se dirige a Ulises : "Ulíses el de los mil nombres, el desconocido frente a su propio rostro" [101].

La exclamación es otra vez -como lo fue en *La morada en el tiempo*- reservada sólo para momentos de hondo patetismo[102], imprimiéndole la concisión mayor fuerza a su uso : "oí hablar de los grandes amantes rescatados, y confiaba, confiaba en que tú forzarías las puertas del No-Mundo, en que el fervor de mi impulso hacia ti nos aspirara a ambos y diésemos nombre a una estrella. ¡Qué desvarío y cómo llegó a acunarme !"[103] ; o también : "El tiempo del amor se transforma con el tiempo en sacrilegio y exige su reparación, [...] : así te di, así te tomo. ¡ Y cómo dio ! ¡Cuán pródigo fue ! Y una creyendo merecerlo todo". [104]

---

[99] *Ibidem*, p. 16
[100] *Ibidem*, p. 17
[101] *Ibidem*, p. 39
[102] De hecho sólo en cuatro ocasiones se utiliza este recurso a lo largo de toda la novela.
[103] SELIGSON, Esther, *Sed de* mar, *Op. Cit.*, p. 13
[104] *Ibidem*, p. 14

La repetición -propia de la literatura tradicional hebrea- adquiere en *Sed de mar* una nueva variante que por su abundancia se destaca : la anáfora, aunque este recurso es por vez primera empleado de manera reiterada en *Diálogos con el cuerpo.* [105]

Por último daremos un ejemplo de cómo el paralelismo sinonímico se vuelve otra constante innegable en el estilo de Seligson :

> "[...] y necesito hablar contigo Ulíses, hablar para saber si este tiempo que me invento es un tiempo real, si de verdad ya no existe la espera o únicamente he caído en otro paréntesis desesperanzado, [...]." [106]

> "Hablar, sí, necesito hablar contigo Ulíses, saber si invento o fue verdad, si queda en tu alma torbellino semejante, si padecen tus horas iguales despojos, [...]." [107]

[105] SELIGSON, Esther. *Diálogos con el cuerpo*. México, Artífice Ediciones, 1981, 45 pp.
[106] SELIGSON, Esther. *Sed de mar*, *Op. Cit*, p. 11
[107] *Ibidem*, p. 14

CONCLUSIONES

En este capítulo se señalarán, a modo de conclusiones, las constantes observadas en las distintas novelas de Seligson, para poder caracterizar su estilo.

Por principio habrá que destacar que, en lo que toca a los personajes, Seligson prefiere, como protagonistas de sus novelas y de la mayoría de sus relatos, a los personajes femeninos; con algunas excepciones, por supuesto [1].

Los personajes femeninos se caracterizan por buscar algo que consideran vital : la identidad en el caso de *Otros son los sueños*, la venganza en el de "Antígona", el amor en *Sed de mar*, la perpetuación del recuerdo en "Orfeo y

[1] De entre estas excepciones, la más notable es quizá la correspondiente al relato "Por el monte hacia la mar" (del libro *Luz de dos*. México, Joaquín Mortiz, 1978), en donde los protagonistas son cuatro hermanos que relatan su historia personal y familiar adoptando siempre, el narrador, la primera persona, pero cambiando de perspectiva según sea el personaje-narrador en turno.

Eurídice", etcétera; búsqueda que, por regla general, termina por implicar la huida, dando pie así a uno de los temas más recurrentes en la obra de Seligson: la separación y, por ende, el amor en la distancia.

Los personajes masculinos, de los que se tiene menor noticia, permanecen ajenos a esa preocupación por contar con una personalidad más equilibrada, rica y armónica con su estilo de vida o papel a desempeñar en su sociedad ; más aún, su existencia -como entidad masculina- suele tener más de un referente en el ámbito cultural al que pertenece, por lo que no es extraño que los personajes masculinos se "diversifiquen" en una serie de otras figuras que igual los identifica y representa.

La caracterización anterior de los personajes femeninos y masculinos no puede encontrar su mejor expresión que en *Otros son los sueños*; sin embargo, en *La morada en el tiempo* y en *Sed de mar*, se da -aunque de manera menos evidente- un fenómeno similar; lo que explica la ausencia de obviedad en el modo de ser de los personajes en estas dos últimas obras, es la maduración del estilo de la autora.

Pese a que en *La morada del tiempo* el gran personaje es el pueblo de Israel, se recordará que en el interior de esa historia el ciudadano juega un papel por demás importante, y que algunas veces es Abraham, otras Moisés, Jonás, José, etcétera; por lo que puede observarse, aun en este personaje que es en realidad un arquetipo, la "multiplicación" de figuras a propósito de la entidad masculina. En lo que toca a la entidad femenina, si bien es cierto que no hay un personaje femenino que pueda equipararse al personaje del ciudadano, no hay que olvidar que junto a éste se da otra

gran presencia: la ciudad de Jerusalén, que viene a ser, hasta determinado momento de la historia del pueblo de Israel, la morada material de Dios en el tiempo.

En *Sed de mar* se tiene de nuevo a un personaje femenino como protagonista central de la obra: Penélope, y aunque la presencia de Euriclea es también femenina, en realidad su lógica y sentimientos no parecen ajenas a las de Penélope; Ulises, en cambio, pese a ser prácticamente el único personaje masculino (pues la figura de Telémaco es casi fugaz), se instituye en el prototipo del Héroe, es decir, representa el destino de éste y, por tanto, su figura se agiganta como entidad masculina en el interior de la mitología greco-latina [2].

Los personajes de Seligson se distinguen también por poseer una intensa vida interior, aparejada con la ausencia de su descripción física y accionar en el mundo. Aun en obras como *La morada en el tiempo*, en la que los personajes son en su mayoría arquetipos o bien, personajes bíblicos, Seligson los dota de una vida íntima propia; así, resulta posible "escuchar" a Jacob rememorando los días de servicio por Raquel:

> "Y toda aquella noche iba llamando Jacob con el nombre de Raquel, y le iba respondiendo Lea con la señales de la hermana. [...]. 'Te esperaba, ¿lo recuerdas?, siempre te esperaba, puntual, en el mismo rincón bajo el mismo árbol, una espera silenciosa y atenta, [...]. Te esperaba, ¿lo recuerdas?, infatigable, desmoronando las horas en minutos y los minutos en segundos, migas de pan que ningún gorrión venía a picotear, [...]. Te esperaba, rayando en el suelo tu nombre con aire, con las yemas húmedas de los dedos, con pétalos, con piedrecillas, con trocitos de cántaros rotos, o de papeles que traía el viento, de hojas, de ramas, de hierbas, y levantaba las letras hasta mis labios y las

[2] Obsérvese incluso cómo Seligson opta por dar a su personaje el nombre latino, Ulises, en lugar de conservar su nombre griego : Odiseo ; Penélope, en cambio, no posee más nombres.

> desgranaba sobre la palma de la mano y después las lanzaba, aves mensajeras, rumbo a su destino.' Durante siete años sirvió Jacob por Raquel; y esos siete años le resultaron como unos cuantos días, porque la amaba."[3]

Conviene destacar aquí que los personajes de Seligson, en el 50% de sus relatos y en el 100% de sus novelas, proceden del imaginario social básico de la cultura occidental, es decir, de los mitos, tanto hebreos como griegos; por lo que sus personajes casi no se definen por sus acciones, sino funcionan generalmente como emblemas o arquetipos a partir de los cuales se introducen "temas culturales" o "líneas de reflexión", por nombrarles de algún modo.

Así se tiene que en *Otros son los sueños*, la protagonista -en la búsqueda de su identidad- reflexiona sobre la relación entre el individuo y la cultura judía, así como las relaciones entre lo masculino y lo femenino, en el interior de esa cultura, y la posibilidad de su encuentro; este último tema será también objeto de reflexión en *Sed de mar*, pero esta vez en el interior de la cultura grecolatina.

En *La morada en el tiempo* la búsqueda se centra en Dios y se reflexiona sobre las relaciones y el mandato, por parte de la divinidad, de obediencia a su pueblo elegido; es la obra en que la autora se permitirá personajes que, llevada su elaboración a grados extremos, aparecerán como *sui generis* aun dentro de su propio estilo.

Así, es notorio el cambio, en lo que toca a la configuración de personajes, que puede observarse entre *La morada en el tiempo* y *Otros son los sueños*; Seligson, dueña de una forma de expresión propia, deja de lado esa subjetividad autobiográfica

[3] SELIGSON, Eshter. *La morada en el tiempo*. México, Artífice Ediciones, 1981, p. 48

plagada de referencias culturales judías -distintiva de su primera novela-, para inscribir, de manera colectiva, la búsqueda de Dios -en su segunda novela- en el corazón mismo de la entidad judía : la historia del pueblo de Israel.

Asimismo, hay una enorme diferencia entre las protagonistas de *Otros son los sueños* y *Sed de mar*: en esta última novela, la Penélope que huye no es la misma que inicia el diario, el cual dará puntual cuenta de la transformación que sufre la protagonista, algo que no se puede afirmar de *Otros son los sueños*, en donde la modificación de la conducta de la heroína -por su encuentro con el desconocido- resulta tan precipitada, como poco convincente para el lector.

Por último deseamos destacar que esa recreación que Seligson hace de los personajes bíblicos y mitológicos recuerda los relatos de la tradición talmúdica y cabalística, relatos por los que se busca explicar frases o expresiones de la *Biblia* que, de otro modo, resultan contradictorios o simplemente aparecen como "cabos sueltos"; así, por ejemplo, de la cita anterior de *La morada en el tiempo*, cuando se habla de que Lea responde al llamado de Jacob "con las señales de la hermana", se está aludiendo a relatos no registrados por la Biblia, pero según los cuales:

> "Raquel advirtió a Jacob: 'No te fíes de los planes de mi padre.' Jacob se jactó: 'Mi ingenio igualará al suyo.' Ella preguntó: '¿Entonces los justos pueden engañar?' Jacob respondió: 'Pueden combatir el engaño con el engaño. Dime qué proyecta tu padre.' 'Me temo -contestó Raquel- que ordenará a Lía que ocupe mi lugar en la oscuridad de la cámara nupcial, lo que sse puede hacer fácilmente aquí en el Oriente, donde ningún hombre posee a su esposa a la luz del sol o de una lámpara. He oído que es distinto en el pecador Occidente.' Jacob dijo: 'Entonces convengamos en una señal. Aceptaré a la mujer que primeramente toque el dedo gordo de mi pie derecho, luego el

> pulgar de mi mano derecha, y finalmente el lóbulo de mi oreja derecha.' Raquel contestó: 'Recordaré esas señales.'"[4]

Sin embargo, en contraste con la *Biblia*, Raquel ama también a Lea, por lo que se dice a sí misma : "'Me temo que por ignorar nuestras señales secretas mi hermana sea avergonzada. Por consiguiente debo revelárselas.' Así, cuando Jacob llamó a Lía 'Raquel', ella contestó: 'Aquí estoy' con la voz de Raquel, y tocó, en el orden convenido, el dedo gordo de su pie derecho, el pulgar de la mano derecha y el lóbulo de la oreja derecha." [5]

No es de extrañar entonces, considerando esta tradición escritural judía, que Seligson -plenamente reconciliada con sus raíces- nos presente en *La morada en el tiempo* a Raquel haciendo un pacto -del que sólo se tiene noticia en su novela- con su hermana Lea, a partir de la revelación de las señales acordadas con Jacob :

> "'[...]. Así, tú serás, hermana, el recipiente donde él vierta su avidez, y a mi encuentro vendrá purificado, materia de mi materia, forma de mi forma. De ti brotarán los primeros vástagos del tronco -pero seré yo quien acompañe a sus hijos en el exilio-, tus huesos reposarán junto a los suyos -pero su alma irá tras la mía...' Para Lea el cuerpo, esa sacudida de jadeo, la adquisición de la descendencia; para ella la voz, el brillo de la palabra y la bóveda de los sueños que tejían cuando guardaban los rebaños y mortificaban su apasionamiento: con ella engendraría al hijo del espíritu y en ella fundaría los sostenes de la morada, morada en el tiempo. [...]." [6]

---

[4] GRAVES, Robert y Rapahel PATAI. *Los mitos hebreos.* Madrid, Alianza Editorial, 1964, p. 185

[5] *Loc. Cit.*

[6] SELIGSON, Esther. *La morada en el tiempo, Op. Cit.*, p. 83

Concluyendo : a nuestro juicio, y sin menoscabo a la creatividad de nuestra autora, consideramos que el atrevimiento de dotar de vida íntima -y cambiar incluso el sino- a personajes bíblicos, míticos e incluso históricos [7], va más allá de las licencias que en la Literatura son permisibles; nos parece que ese tipo de recreaciones en Seligson son la expresión de influencias más profundas y propias de su cultura, nos referimos a la existencia de la *Agadá*, por ejemplo, en la que puede encontrarse un relato como "El llanto de Dios" [8].

Nos permitimos hablar de este relato porque da cuenta, ni más ni menos, que de la desolación de Dios ante la destrucción del Templo con la caída de Jerusalén ; es un relato que resulta enternecedor en la medida en que a Dios se le humaniza, algo inconcebible dentro de la tradición católica, al menos; he aquí un fragmento de dicho relato :

> "-¿Eres tú, Jeremías, hijo mío? -murmuró el Señor al oído del profeta-, ¡Consuélame, consuélame, Jeremías!
> Jeremías alzó su rostro de agudos pómulos, lívidos ahora de luna y de lágrimas.
> -¿Que te consuele a ti, Señor? -gimió-. ¡El pueblo necesita mi consolación!
> -A mí, a mí, Jeremías. [...]. ¡Consuélame, Jeremías! ¡Ten piedad de mí!
> Jeremías sollozó desesperadamente.
> - ¡Qué callado está el mundo, Jeremías! -siguió diciendo la voz de Dios-. ¡Qué silencio, qué silencio sobre todo el haz de la tierra! [...]. Necesito que me consuelen, Jeremías. Necesito sentir que mi dolor es compartido. Tus solas lágrimas no me bastan, Jeremías. Ve e invoca

---

[7] Como sucede en el relato de "Luz de dos", en donde se habla de los amoríos del rey de Portugal, Pedro I, el Justiciero, con Inés de Castro; planteándose el asesinato de ella como un suceso acordado de manera tácita entre los dos para rescatar así su amor del desgaste a que lo sometería el tiempo y hacerlo, por tanto, inmortal.

[8] MACTAS DE POLAK, Rebeca (comp.), "El llanto de Dios" en *Leyendas y parábolas judías según la Agadá*. Buenos Aires, Editorial Israel, 1950, 211-218 pp.

> las sombras de Abraham, de Isaac, de Jacob y de Moisés. Ellos fueron varones que amaron al prójimo y por lo tanto supieron sentir y llorar. Ve, llámales y sube con ellos a mis alturas. [...]. Tal vez sepan decir algo que alivie la llaga de mi alma obligándome a devolver la Ley a los hombres. Ve, ve, hijo mío." [9]

Y sin embargo, ninguno de esos santos varones podrá consolar a Dios; sólo la mirada de Raquel, al borde del llanto, hará recordar a Dios los primeros días de la Creación, moviéndole a decir: "Por ti, Raquel, no ha de morir el hombre. Por ti devolveré el espíritu de la Ley a la raza humana" [10].

En lo que toca al espacio, la expresión que predomina en las novelas de Seligson y en el conjunto de su obra, es la del espacio subjetivo, interior, abstracto a fuerza de íntimo, que a veces adquiere la forma del espacio onírico y otras, la del espacio mítico.

Sin embargo, en *La morada en el tiempo*, paralelo a esta forma de espacio aparece el otro, el realista, intenso, vivo, lleno de imágenes visuales, olfativas y hasta táctiles; he aquí un buen ejemplo de ello:

> "[...]. Las calles de la ciudad son estrechas y tortuosas, resecas. Los edificios, de dos a tres pisos lo más, encierran habitaciones angostas que se asoman tras celosías de madera a los patios interiores olorosos a humedad, y tras rejas de hierro forjado al exterior. Piedra reseca, gris como cerro pelado, tejas de granate, lanas sin cardar, codicias y orgullos, pueblo duro de cerviz. [...]."[11]

Con ello Seligson deja claro que si no cultiva esta forma de espacio es porque ella prefiere adecuar esta dimensión a la naturaleza de sus personajes, que es

---

[9] *Ibidem*, p. 214-215
[10] *Ibidem*, p. 218

profundamente introspectiva, la mayor parte de las veces ; contribuyendo así a la creación de esa atmósfera tan íntima como nostálgica que peculiariza a toda su obra.

No es posible entonces, a propósito del espacio, hablar de algún "cambio" en Seligosn ; en todo caso, y considerando también su primer libro de relatos, cabría hablarse más de una "afirmación" del estilo de la autora que de una "evolución" al respecto; y para demostrar lo anterior, nos permitimos transcribir un fragmento de uno de sus primeros escritos :

> "Me dijiste una vez que habías nacido en un pueblo junto al mar, no precisamente a orillas de la playa, sino que estaba situado un poco más adentro, enclavado en las rocas grises, entre altos peñascos y vertiginosos acantilados. Era un pueblo seco con casas húmedas a través de cuyos muros entraba siempre el aire, seco porque era color de barro duro, húmedas porque el moho sudaba la sal contra las paredes, y dentro, las gentes tenían un poco ese tinte cenizo, ese aspecto agrietado por el cansancio del continuo embate de las olas. [...]." [12]

Como puede observarse en el ejemplo anterior, la autora busca tempranamente el delineamiento de un espacio subjetivo, logrando tan sólo -por el momento- una especie de símil o mímesis entre el paisaje y sus moradores; muy distinto será, en cambio, el resultado en *Otros son los sueños*, obra en que -pese a ser su primer novela- el estilo de Seligson alcanza ya a definirse como tal, es decir, que el tratamiento de los personajes, sus temas, el espacio, el tiempo y el narrador -entre otras constantes- le confieren ya una forma de ser particular dentro del ámbito contemporáneo de nuestras letras.

---

[11] SELIGSON, Esther. *La morada en el tiempo, Op. Cit.*, p. 12

[12] SELIGSON, Esther, "Infancia" en *Tras la ventana un árbol*, México, Bogavante, 1969, p. 11

Seligson busca, pues, deliberadamente expresar el espacio interior de sus personajes en la producción de sus obras ; he aquí una reflexión que sobre este punto realiza la protagonista de "Luz de dos" :

> "[...]. Describías lugares, paisajes, sin aclarar nunca si los habías conocido, leído, imaginado, o todo junto. Enumerabas objetos, comparabas aventuras, manías, opiniones -sin especificar cuáles te eran propias-, costumbres. Preguntabas y, sin aguardar respuesta, señalabas una fuente, un castaño, un silo repleto de mazorcas, un hueco, una nube. ¿Y ese otro mundo que no se puede tocar? Ese que escondes tras los rumores en las texturas, el tuyo, tu mundo, ¿por qué no me lo enseñas? ¿por qué no podré aprenderlo? " [13]

Y de esta tónica plena de añoranza y tristeza por esa parte inasible que entraña la existencia humana, participa también -hasta cierto punto- su libro, considerado como prosa poética, titulado *Diálogos con el cuerpo*. Este volumen, que es también profundamente subjetivo, resulta sin embargo sumamente vital porque tiene por "protagonista" al cuerpo en el momento del encuentro amoroso, aunque en este escrito la referencia espacial -fuera del cuerpo- prácticamente no existe, como puede apreciarse en el siguiente fragmento:

> "La mirada, al estallar, se hace nombre, danza generadora de vocales y consonantes, torbellino que irá modelando con invisibles manos un cuerpo, cincelando un rostro, hasta detenerse en esa presencia que la mirada hizo estallar, nombrándola, creándola a través de la palabra, palabra-espiral, mirada-espiral, hasta que el diálogo sea ya un cuerpo, un calor que se goza irradiando deseo, alegría del tacto que abrasa y por sí solo nombra, dialoga, articula las sílabas, esos huecos tibios que juntos todos componen un cuerpo, frase intraducible y no

[13] SELIGSON, Esther, "Luz de dos" en *Luz de dos*, México, Joaquín Mortiz, 1978, p. 78

> obstante descifrable, abierta, más abierta mientras más mirada, palpada, hablada: un cuerpo es el nacimiento de la voz." [14]

De esta cita es importante también destacar cómo la influencia de la concepción del mundo instituido por la Cábala es expresada aquí mediante imágenes ; la actividad intelectual que ejerce nuestra autora en su vida cotidiana se vuelve así, en el momento de la escritura, en exquisita sensualidad.

Respecto al tiempo, si bien procede establecerse para la mayoría de sus obras la dicotomía tiempo interior vrs. tiempo exterior, cabe la aclaración -al igual que se hizo en las observaciones correspondientes al espacio- de que esta forma de expresión del tiempo es también deliberada, como lo hacen ver de nuevo sus primeros relatos; he aquí un ejemplo de ellos:

> "La tarde estaba ahí, luminosa, semicubierta y húmeda, quieta y perfumada, con olor a tierra y a gotas dispersas, con un olor sin memoria, con un semblante sin recuerdos, virgen pero igual a tantas otras similares. Y yo estaba ahí, silenciosa, mirándome pisar las hojas secas, otras distintas a aquellas mismas, oyéndome dialogar con el tiempo, con la concha hueca del pasado." [15]

Como puede advertirse en el fragmento anterior, la autora no alcanza a hacer al tiempo subjetivo, no logra anular la distancia entre tiempo y sujeto, lo más que consigue es hacerlos próximos : la descripción de esa tarde es un pretexto obvio para traer a la memoria otras tardes semejantes que sirven al personaje para tomar conciencia de su inmersión en el pasado, para percibirse a sí misma "oyéndose

---

[14] SELIGSON, Esther. *Diálogos con el cuerpo*. México, Artifice Ediciones, 1981, p. 9-10
[15] SELIGSON, Eshter, "La entrega" en ,*Tras la ventana un árbol, Op. Cit.*, p. 41

dialogar con el tiempo" ; dicho en otras palabras : para la protagonista, el tiempo es una entidad externa en la que ella no se encuentra suscrita.

Muy diferente será la percepción del tiempo en la heroína de *Otros son los sueños*: ella se sabe inscrita en el tiempo de los otros, es decir, en el tiempo exterior, pero igual opta por vivir en el tiempo suyo, esto es, en el tiempo del acontecer interno, mismo que dominará a lo largo de toda la novela, al grado de que pasado, presente y futuro -acorde siempre el tiempo con el estado de confusión de la protagonista- aparecerán como amalgamados en el transcurso de ese viaje del que no se tiene nunca una fecha cierta de su inicio.

En *La morada en el tiempo* la anulación de las fronteras entre pasado, presente y futuro alcanzará expresiones francamente míticas[16]; sin embargo, a diferencia de *Otros son los sueños* y por tratarse de una novela que se inserta de pleno en los tiempos bíblicos, habrá un principio, pero que es indeterminado : el correspondiente a los tiempos de la Creación; así, el primer capítulo dará cuenta del Origen del universo, mientras el último, de la conclusión de una búsqueda de Dios -que es externa- y que implica el incio de otra búsqueda -interna- del Mismo.

En *Sed de mar* la alusión al tiempo exterior resulta insalvable, toda vez que en función de la espera de veinte años se sustenta justamente el mito en torno a la fidelidad de Penélope; no obstante, a lo largo de la obra, el tiempo que impera es de nuevo el subjetivo, esto es, el que tiene que ver con los sentimientos, reflexiones y transformación final de la propia Penélope.

---

[16] *Cfr*, *Supra*, p. 161-164

En el caso de esta tercer novela de Seligson, el tiempo se perfila -quizá como en ninguna otra obra suya- como uno de los grandes temas a tratar junto con el del amor ; el motivo del desgaste de este sentimiento en función del tiempo es llevado aquí a los extremos últimos: la huida de la protagonista a la Isla del Tiempo Durable - una invención más de Seligson- para recuperar el tiempo ido y con él, la persona propia y la amada durante esos veinte años transcurridos ; el verso aquel de Neruda - "Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos" [17] - acude a la memoria de manera inevitable.

En lo que toca a la conformación del narrador, ésta resulta siempre tan elaborada como compleja en sus tres novelas; no así, por supuesto, en sus primeros relatos; especialmente en el primer volumen de ellos.

En *Tras la ventana un árbol*, la autora trabaja con las distintas personas, pero no dentro de un mismo relato; se tiene así el empleo de la primera en "Un incesto", "Una muerte" y "La entrega"; de la segunda, en "Infancia", y de la tercera, en "Recuerdo", "El encuentro", "Ausencia" y "Requiem". En el relato "Un sueño" pareciera haber un brevísimo intento de combinar la primera con la segunda personas del singular; sin embargo, termina dominando, sin lugar a dudas, la primera persona.

Pero el relato más interesante de este libro -a propósito del manejo de narradores- lo constituye el que lleva por título "Contorno" pues, confrontado con la prosa de *Otros son los sueños*, pueden advertirse fragmentos en los que la autora "ensaya" la definición de lo que habría de instituirse posteriormente como *su* estilo.

---

[17] NERUDA, Pablo, "Puedo escribir los versos..." en *20 poemas de amor y una canción desesperada*, 2a. ed., México, Época, 1978, p.99

Estos "ensayos" son, sin embargo, fallidos, pues no logran amalgamar -de manera original, pero convincente- las distintas personas : a lo más que se llega es a insertar, en un discurso en tercera persona, los fragmentos de un diálogo externo, aparejado con los de un monólogo interno que se da en función del contexto del diálogo :

> "[...]. Quiso entrar en su monólogo y lo llamó por su nombre, Ernesto la tomó por la barbilla, Martha bajó los párpados y entreabrió los labios, pero la boca rozó su oreja y se detuvo en el cuello. Él no estaba ahí, al alcance de su mirada, sino, opaco e inapresale, entre sus muslos apretados. 'Entonces, ¿el lunes próximo?' ¿Por qué esa necesidad en la piel y, al mismo tiempo, ese rechazo? En sus ojos sentía el destello de otra visión, en sus manos un hueco que el cuerpo de Martha no lograba llenar del todo; se levantó y puso la taza sobre la mesita. '¿Quieres más café?' 'Prefiero un poco de ese vino.' Se acercó a una de las repisas y tomó un libro al azar, [...]." [18]

La autora, como puede apreciarse, no se atreve a abandonar el hilo de la acción instaurado por la tercera persona; se encuentra muy lejos de lograr esos párrafos completos en que, con verbos en modo de la hipótesis [19] e imágenes sensuales, sólo dará cuenta del transcurrir interno, ignorando olímpicamente los vainvenes del mundo exterior y otorgando un sello personal a su forma de narrar [20].

En *Otros son los sueños*, en cambio, importan más las sensaciones y reflexiones del personaje que sus acciones en el entorno; de ahí que el narrador extradiegético en tercera persona cuya focalización es cero en realidad (narrador omnisciente), adopta sin embargo, de manera constante, la perspectiva de la

---

[18] SELIGSON, Esther, "Contorno", en *Tras la ventana un árbol*, *Op. Cit.*, p. 69

[19] *Cfr.*, *Supra.*, p. 118-119.

[20] El ejemplo más claro y definido lo constituye *Sed de mar*, su tercer y última novela hasta el momento, en que -como ya se ha dicho- es necesaria la presencia de Euriclea para tener una imagen

protagonista y, para lograr dar una mayor información sobre el sentir de ésta, se recurre a la cesión de la palabra, esto es, se permite hablar al personaje dando paso así, al narrador autodiegético en segunda persona. La intervención de uno y otro narrador es, como se señaló en su momento, sumamente equilibrada; y el resultado es una prosa singular y estética que deja ver un buen manejo de las técnicas narrativas.

En *La morada en el tiempo* se abandona definitivamente la vena autobiográfica pero no la subjetividad del narrador; predomina, por consiguiente, el narrador extradiegético con focalización cero (narrador omnisciente) que, de manera continua otra vez, asume la perspectiva de los personajes, al grado de terminar de nuevo cediendo la palabra al protagonista en turno ; esto es más frecuente en el caso del Mensajero de la Voz, quien también suele adoptar la segunda persona del singular para elevar su discurso a Dios. Lo extraordinario de esta novela es que, pese a tratarse de una historia colectiva en la que intervienen los más diversos personajes, logra consolidarse igual -por momentos- esa atmósfera de intimidad profunda tan propia de los relatos de Seligson.

En *Sed de mar* nuestra autora no sólo toma por tema de una novela la mitología grecolatina (dejando de lado esta vez hasta sus raíces hebraicas), sino también va más lejos en lo que toca al logro del mismo efecto estético -la intimidad del mundo subjetivo- pero con distinta técnica narrativa. Esta vez se suprime prácticamente la tercera persona del narrador extradiegético con focalización cero (narrador omnisciente) para trabajar, de manera casi exclusiva, con la segunda

completa de Penélope, para saber cómo actuaba ésta en su entorno mientras transcurría el tiempo de la espera.

persona (que implica, por supuesto, a la primera por momentos) asumida, sucesivamente, por Penélope, Euriclea y Ulises. De este modo, sobre un mismo acontecimiento -la huida de Penélope- se brindan diversos puntos de vista; pero lo más importante : esa penetración de cada conciencia, que resulta plural, deja la sensación de una omniscencia a cuyo acceso supuestamente se ha renunciado; Seligson se inscribe así, en el realismo literario propio de nuestro siglo.

Ahora bien, resulta importante también hacer notar que cuando los personajes asumen la función de narradores autodiegéticos, surge esa prosa que distingue de inmediato a Seligson de otros escritores contemporáneos ; nos referimos a la presencia de esos diálogos a la distancia que parecieran monólogos por su estructura y que adoptan la segunda persona, sin excluir la primera, para dirigirse al ser amado ausente; esa forma de discurso tiene por tema -casi siempre- la remembranza de tiempos idos o la expresión de sentimientos como la ira, los anhelos, el deseo o el amor, revestidos siempre por una profunda nostalgia que se deriva de la separación.

El fragmento citado -párrafos arriba[21]- de *La morada en el tiempo*, donde Jacob se dirige a Raquel durante los años de servicio a Labán, ilustra un diálogo de ese tipo que contiene una remembranza; en *Otros son los sueños*, se tiene este otro ejemplo, que habla del amor en la distancia:

> "Tómame en tus brazos. Esta noche has entrado en mi desierto y has de correr sin remedio por sus arenas, descalzo, desnudo, a merced de tantos espejismos que tus ojos, cegados, no podrán mirar cuando la tierra prometida se les venga delante. [...]. Tal vez en eso consista el milagro del eterno nacimiento del amor: en lo que tiene de solitario, en su ritual de gestos siempre

[21] *Cfr*, *Supra*, p. 223-224, Cita Núm. 3

> iguales e irrepetibles. Tú me has dado la verdadera dimensión de mi soledad reduciéndome a los límites humanos de la nostalgia y ahora, porque sé también cuánto te quiero, puedo dejarte ir y separarme de ti [...]." [22]

Este fragmento recuerda en mucho otro de *Sed de mar*:

> "'[...]. Extiende sobre mí tu manto de amor y cúbreme, hoy quiero amarte con rendido apasionamiento, coronar tu cabeza y engarzar tu rostro con nuevas caricias nunca dadas, únicas, sobre tu piel, tus párpados, tus labios que se abren en mis labios, caricias donde tu sed beba y se incline tu frente sin cansancio, hundir las manos entre tu pelo y sembrarlo de trigos, descender, después, como quien escala una cima, con expectante anhelo, hasta el cáliz de tu vientre y albergar ahí el fuego que nos desborde a ambos, balbuceo de prismas, fuentes que rompan su sello sólo para correr mejor hacia el centro de sí mismas. Extiende sobre mi tu manto de amor, hoy quiero amarte con minucioso desprendimiento...'" [23]

Con el tema de la ira se tiene la cita textual No. 9 de la página 95 del capítulo II, que corresponde a *Otros son los sueños*; los mismo que la cita No. 5 de la página 188 del capítulo IV, que da cuenta de *Sed de mar*. Pero esta forma de diálogo se encuentra también en sus relatos, como los intitulados "Infancia" y "Un sueño" en *Tras la ventana un árbol* [24], "De Orfeo y Eurídice" y "De Electra" en su libro *De sueños, presagios y otras voces* [25]; y en "Luz de dos", relato que dio nombre a todo un volumen [26] que le valió el premio *Magda Donato*.

Pero lo más importante : esa forma de diálogo pareciera tener sus raíces en el discurso de Job, entre otros, es decir, en la *Biblia* ; como también es característico de

---

[22] SELIGSON, Esther. *Otros son los sueños*. México, Novaro, 1973, p. 81-82
[23] SELIGSON, Esther. *Sed de mar*. México, Artífice Ediciones, 1987, p.22
[24] SELIGSON, Esther. *Tras la ventana un árbol*, *Op. Cit.*, 93 pp.

la *Biblia* -esto es, de la literatura hebrea tradicional- el paralelismo, la repetición [27], la sinonimia, la cita [28], el apóstrofe, la pregunta, la sentencia y hasta el reclamo[29] en forma de ironía o sarcasmo ; figuras retóricas que, como se ha analizado en el inciso "E" de los tres últimos capítulos de esta tesis, conforman y singularizan la novelística de Seligson.

En conclusión podemos decir entonces que efectivamente nuestra autora hace de sus orígenes la esencia de su estilo, y que la proyección de sus raíces hebreas aportan a la literatura de nuestro tiempo una expresión estética tan original como singular ; pero, ¿qué nos deja en lo personal su literatura ?

Por principio cabe señalar que la literatura de Seligson es profundamente conmovedora: a través de sus personajes, aparentemente inamovibles, es capaz de adentrarse en el corazón humano, aun cuando en su obra novelística predomine la mirada femenina.

Al abrigo de la nostalgia, Seligson nos devela los momentos más íntimos y significativos de la existencia humana ; uno de sus mayores aciertos es, por una parte, la creación de una atmósfera interna que nunca llega al retrato psicológico (propio de la literatura decimonónica), sino se orienta más bien a la reflexión filosófica en la

---

[25] SELIGSON, Esther. *De sueños, presagios y otras voces*. México, UNAM, 1978, 78 pp.

[26] SELIGSON, Esther. *Luz de dos, Op. Cit.*

[27] Nos referimos a la existencia de relatos repetitivos, esto es, cuando se enuncia X número de veces lo que ocurre una vez ; recuérdese, por ejemplo, que la suplantación de Esaú por Jacob para recibir la bendición paterna que correspondía sólo al primogénito, es narrada dos veces en la *Biblia* : en el momento en que ese hecho ocurre y cuando Rebeca llama a Jacob para animarle a tomar el lugar de su hermano.

[28] Generalmente de lo que dijo Yahveh al profeta en turno.

[29] En la literatura profética sobre todo.

medida en que inquiere por la razón de ser de la existencia humana o, mejor dicho, del modo como transcurre esa existencia, carcomida por el tiempo.

Otro de sus grandes aciertos es el saber introducir al lector en esa atmósfera tan íntima y llena de tristeza, que distingue al común de sus obras. Porque sus personajes son, en la mayoría de los casos, soledades inaccesibles e inconsolables, y sin embargo, penetramos en sus mundos furtivamente y somos testigos de sus congojas ; sin perturbarlos, sin que ellos lo adviertan siquiera, los escuchamos desdoblarse en el silencio, desmoronarse en el tiempo, añorar lo no vivido, encenderse por la ira, o llorar sencillamente ante la derrota contra la que no se puede nada.

Sus personajes son, pues, seres perdidos que, como los románticos en su tiempo, buscan el amparo de Dios o el amor, sin encontrar una razón que sustente sus vidas ; sin embargo la melancolía que impera en la obra de Seligson dista mucho de ser la del "mal del siglo" ; su tratamiento, pero sobre todo, su forma de expresión, es enteramente distinta, de ahí su contemporaneidad.

Un recurso del que, a nuestro juicio, quizás llega a abusar nuestra autora es precisamente el dialogismo ; si bien resulta novedosa la inserción de fragmentos de un discurso propio en el cuerpo de una novela, a modo de discurso ajeno (como sucede en *Sed de mar*), la inserción continua de discursos efectivamente ajenos o la remisión constante a fuentes como la Biblia, pueden restar originalidad a la obra (como acontece en *La morada en el tiempo*). Por lo demás, el manejo de su prosa es impecable.

A nuestro juicio, y pese a la opinión de la misma Seligson y de la mayoría de sus críticos, la mejor novela de esta autora es *Sed de mar*, pues en ella están presentes -en su justo medio- todos los elementos que conforman y singularizan su estilo.

El manejo de la segunda persona, por ejemplo, con diversos personajes, logra un efecto de omnisciencia, con respecto al mundo interior de la protagonista, que no se alcanza en *Otros son los sueños*, pese a que en esta última novela se emplee el narrador extradiegético con focalización cero.

El elemento autobiográfico, línea central de *Otros son los sueños*, es dejado atrás -por lo menos en el nivel de la evidencia- sin llegar a los extremos de los personajes arquetipo que campean en *La morada en el tiempo* ; la evolución de los personajes es más cuidada y los temas de la separación, el desgaste del amor por el tiempo, la nostalgia por el infinito, etcétera, son abordados con serena sobriedad ; Penélope no se comporta más como la casi adolescente protagonista de *Otros son los sueños* ; resumiendo : nuestra autora ha madurado también, estilísticamente, a lo largo de su obra para ofrecernos una novela que resulta, la más de las veces, francamente poética, y que -reiteamos nuestro juicio- consideramos es la mejor de su producción literaria.

BIBLIO-HEMEROGRAFÍA

A. BIBLIOGRAFÍA DIRECTA.

SELIGSON, Esther. *Diálogos con el cuerpo*. México. Artífice. 1981. 48 pp.

-----. *La fugacidad como método de escritura*. México. Plaza y Valdés. 1988. 194 pp.

-----. *Hebras*. México. Ediciones sin nombre. 1997. 150 pp.

-----. *Indicios y Quimeras*. México. UAM. 1988. 131 pp. (Colección Molinos del viento 60, Serie Narrativa).

-----.*Isomorfismos*. México. Textos de Difusión Cultural Universitaria. 1991, 96 pp.

-----. *Luz de dos*. México. Joaquín Mortiz. 1978. 115 pp.

---. *La morada en el tiempo*. México. Artífice. 1981. 118 pp.

-----. *Otros son los sueños*. México. Novaro. 1973. 122 pp. (Los nuevos valores).

-----. *Sed de mar*. México. Artífice. 1987. 45 pp.

-----. *De sueños, presagios y otras voces*. México. UNAM. Dirección General de Difusión Cultural, Departamento de Humanidades. 1978. 78 pp.

-----. *El teatro, festín efímero*. Reflexiones y Testimonios. México. UNAM. 1989. 226 pp.

-----. *Tránsito del cuerpo*. México. La M quina de Escribir. 1977.

-----.*Tras la ventana un árbol*. México. Bogavante. 1969. 93 pp. (Serie Escritores Latinoamericanos, Vol. 2).

B. BIBLIOGRAFIA INDIRECTA.

DOMÍNGUEZ, Michael Christopher, *Antología*. T. II. México. FCE. 1991. p.11-12, 32, 66-68, 507 y 535.

GLANTZ, Margot. *Onda y escritura en México*. México. Siglo XXI. p. 3-41 y 45.

LARA, Josefina. *Diccionario Bio-bibliográfico de escritores contemporáneos*. México. INBA. 1988. 247 pp.

MILLER, Beth. "Seis escritoras mexicanas frente al feminismo", *en Mujeres en la Literatura*. 2ª ed. Toluca. Universidad Autónoma del Estado de México. 1982. 77-78, 92-96 pp.

OCAMPO, Aurora. *Cuentistas Mexicanos Siglo XX*. (Antología, introducción y notas de —) México. UNAM-Dirección General de Publicaciones. 1976. p.V-IX y 287-293 pp.

ROBLES, Martha, "Letras del pasado inmediato. E. S." en *La sombra fugitiva*. Vol. II. México. UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios. 1986. 249-270 y 279-297 pp.

C. BIBLIOGRAFIA GENERAL.

ADLER, Morris. *El mundo del Talmud*. Buenos Aires. Paidós. S/a. 135 pp.

ALONSO, Schoöekel. *Estudios de poética hebrea*. S/L. s/Ed. s/a.

ASIMOV, Isaac. *La tierra de Canaán*. Madrid. Alianza Editorial. 1980. 303 pp.

BARNATÁN, Marcos Ricardo. *La Kábala. Una mística del lenguaje*. 2ª ed. Madrid. Akal. 1993. 194 pp.

BARTHES, Roland *et al. Análisis estructural del relato*. 4ª e d. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. 1974. 208 pp.

BERG, Philips S. *Iniciación a la Cábala*. T. I-III. New York. Centro de Investigación de la Cábala . Jerusalem. S/a.

BERISTÁIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México. UNAM-Limusa. 1998. 201 pp.

-----. *Diccionario de Retórica y Poética*. 2ª ed. México. Porrúa. 1988. 508 pp.

-----. *Guía para la lectura comentada de textos literarios. Parte I*. México. s/Ed. 1977. 43 pp.

BIBLIA DE JERUSALÉN. Bilbao. Porrúa. 1975. 1,836 pp.

BOURNEUF, Roland y Réal OUELLET. *La novela*. Barcelona. Ariel. 1975. 283 pp.

CHOURAQUI, Andrés. *La historia del Judaísmo*. Trad. del Francés bajo la coordinación de Juan Cristóbal Cruz R. México. Publicaciones Cruz. 1991. 112 pp.

COHEN, Esther. *La palabra inconclusa. Siete ensayos sobre cábala*. México. UNAM.1991. 155 pp.

------. *Zohar. Libro del esplendor*. México. Conaculta. 1994. 189 pp.

COMAY, Arié. *Valores del Judaísmo*. Jerusalem. Libro de bolsillo de Israel. S/a. 360 pp.

COPPEL, R. *Las religiones*. Barcelona. Bruguera. 1971. 160 pp.

GONZALO MAESO, David. *Manual de historia de la literatura hebrea*. Madrid. Gredos. 1960. 775 pp.

GRAVES, Robert y Raphael PATAI. *Los mitos hebreos*. Madrid. Alianza Editorial. 1986. 276 pp.

HALKIN, Simon. *Literatura hebrea moderna*. México. FCE. 1968. 261 pp.

KERTZER, Morris N. *Principios esenciales de la fe judía*. (Trad. De Natalio Mazar). México. Instituto Judío Argentino de Cultura e Información. 1963. 55 pp.

KOLATCH, Alfred J. *El libro judío del por qué*. Bogotá. La Semana Publicacines Ltda. 1995. 326 pp. + Index.

LEWISOHN, Ludwig. *Qué es la herencia judía*. Buenos Aires. Paidós. S/a. 77 pp.

MACTAS DE POLAK, Rebeca. *Leyendas y parábolas judías según la Agadá*. Buenos Aires. Editorial Israel. 1950. 244 pp.

MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (comp.). *La lengua florida*. México. FCE. 1992. 302 pp.

-----. *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanoamericana*. México. FCE. 1993. 230 pp.

PAUWELS, Louis *et al. Las grandes cuestiones judías*. Barcelona. Plaza & Janes. 1969. 256 pp.

RENÁN, Ernesto. *Estudios de Historia Religiosa. Las Religiones de la Antigüedad. La Historia del Pueblo de Israel. Los Historiadores Críticos de Jesús. Mahoma y los Orígenes del Islamismo*. Santiago de Chile. Ercilla. 1941. 227 pp.

SCHLESINGER, Erna C. *Tradiciones y costumbres judías. Un viaje alrededor del año hebreo*. 7ª ed. Buenos Aires. Editorial Israel. S/a. 275 pp.

SCHOLEM, Gershom. *El Zohar. El libro del esplendor*. (Trad. De Pura López Colomé). México. UAM. 1984. 123 pp.

-----. *La cábala y su simbolismo*. 7a. ed. M,xico. S. XXI. 1991. 230 pp.

-----. *Las grandes corrientes de la mística judía*. México. FCE.

SHERWOOD, Hugh C. *La Entrevista*. México. Prisma. 1976? 141 pp.

SOUTO ALABARCE, Arturo. *El Ensayo*. México. ANUIES. 1973. 52 pp.

-----. *El Lenguaje Literario*. México. ANUIES. 1972. 36 pp.

------. *Seminario de Investigación y Tesis*. (Seminario). UNAM. México. 22 de marzo - 6 de agosto de 1993. Martes y jueves, 12:00 - 14:00 hrs. (Fac. de Filosofía y Letras).

TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid. Gredos. 1973. 205 pp.

WEINFELD, Eduardo (Trad. y comp.). *Cuentos, parábolas y aforismos del Talmud y de la literatura midrashica*. México. Enciclopedia Judaica Castellana. 1953. 192 pp.

YNDURÁIN, Francisco. "La novela desde la segunda persona. Análisis estructural", en : GULLÓN, Germán y -----. *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*. Madrid. Taurus. 1974. 199-227 pp.

Z'EV BEN , Shimon Halevi. *La cábala. La tradición de los conocimientos ocultos.* Madrid. Debate. 1989. 96 pp.

D. HEMEROGRAFÍA.

AGUILAR, Enrique. "Habla Esther Seligson : Me gusta escribir", (Entrevista), *El Universal*, 31 de agosto de 1981.

AGUIRRE, Inés, "Que nos midan con el mismo rasero ", *La Jornada*. Libros, Supl. 136, 22 de agosto de 1987, p.3

ARANDA LUNA, Javier. "El Cantar de los Cantares, poema místico por excelencia: Seligson", *La Jornada*, 11 julio 1986, p.26.

BATIS, Huberto. "Laberinto de papel" (reseña de *Luz de dos*), *Sábado*, No. 31, 17 junio 1978, 13-14 pp.

BAUTISTA, Miguel. "Esther Seligson y el arte literario" en *Revista Mexicana de Cultura*, No. 457, 6 nov. 1977, p. 6.

BENÍTEZ MELÉNDEZ, Jesús Luis. "La 'narrativa joven' de México", en "Recuento y requiem", *México en la Cultura*, No. 1066, 24 agosto 1969, p.3.

-----. "Los dos primeros libros de Bogavante", en *Revista Mexicana de Cultura*, VI época, No. 26, 27 julio 1969, p.6.

-----. "Tras la ventana un árbol", en *El Día*, 1° de julio 1969, p. 13.

CADENA, Agustín. "Los pasajes de la ensoñación", "Librarium" en *Excelsior*. 28 de febrero de 1992.

CAMPOS, Julieta. "La prosa narrativa. Mil caminos *abiertos* (Reseña a *Tras la ventana un árbol*) en *La Cultura en México*, No. 413, 7 enero 1970, p.VI.

"Cargo y descargo. Frente al cierre de espacios culturales, gana la televisión" (Presentación del libro *El teatro :, festín efímero*), *El Universal*, 30 de enero de 1990.

COHEN, Sandro. "Esther Seligson: *Isomorfirmos*", en *Sábado*, 733, 19 oct. 1991, p. 13.

CUÉ, Silvestre. "Crónica del D.F. una mesa red-onda" en *Diorama de la Cultura*, 14 dic. 1969, p.7.

DE LA TORRE, Gerardo. "Esther Seligson : una escritora", en *El Nacional*, 26 dic. 1969, p. 11 (reseña *Tras la ventana un árbol*).

DE LOS RÍOS, Edmundo. "Esther Seligson, árbol de tristeza" comentario a *Tras la ventana un árbol*, en *Diorama de la Cultura*, 21 sept. 1969, p. 3.

"De persona a persona Esther Seligson", *La Jornada*, 23 de mayo 1987, p.25

DEL CAMPO, Jorge. "El cuento mexicano en 1969. *Tras la ventana un árbol*". en *Revista Mexicana de Cultura*, VI Epoca, No. 48, 28 dic.1969 p.5.

DEL ROSARIO, Agustín. "Tras la ventana un árbol", en *El Día*, 9 oct. 1969, p. 13.

DUNCAN, J. Ann. "Nostalgia for the unknown in Esther Seligson" en *Ibero-Amerikanisches Archiv*. Vol. 10, 1984, 23-43 pp.

DUCAH, Teodoro. "Esther Seligson estudia el Talmud", *Excelsior*, 15 de sept. 1982, p. 11, Cultural.

ESPINASA, José Ma. "Sed de mar", *Sábado*, 543, 27 febrero 1988, p. 13.

"Esther Seligson. *Luz de dos*". *Bulletin of the Centro Mexicano de Escritores*. 5, jul.-aug., 1978, 14 pp.

"Esther Seligson y su *Sed de mar*", *La Jornada*, 22 de mayo de 1987.

GALVÁN PAULIN, Juan. "La habitación del peregrino" (Reseña a *La morada en el tiempo*) en *La Jornada Semanal*, 13 de octubre de 1991, nueva época, Núm. 173, p. 4.

GARCÍA RAMÍREZ, Fernando. "El Jardín Original de Esther Seligson" en *El Semanario Cultural de Novedades*, Vol. VII, Núm. 361, 19 de marzo de 1989, p. 6-7.

GERVASIO BUSTOS, Laura. "Nuevo libro de Seligson Esther <<El Teatro, Festín Efímero>> Reflexiones y Testimonios", *El Sol de México*, 25 de julio de 1990, sección D, p. 3.

GOLOBOFF, Gerardo Mario. "Esther Seligson, *Sed de mar*", en *Hispamérica*, Vol. 17, Núm. 49, 1988.

GOMIS, Anamari. Ensayo "Las narradoras de un país desconocido (conferencia dictada en la Casa del Lago, dentro del Ciclo Mujeres Mujeres) *en Los Universitarios*, No. 129-130, oct. 1978, 7-12 pp.

GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel y Alejandro Toledo. "Francisco Tairo: retrato a voces" (Entrevista a Esther Seligson y otros), *Casa del Tiempo*, 86,junio 1989, 11-24 pp.

GUERRERO, Carlos. "Luz de dos, por Esther Seligson", *Tierra Adentro*, No. 16, México, oct.-dic. 1978, 40-41 pp.

HARO, Blanca. "Los entrevistos. Esther Seligson. Premio Villaurrutia, 1973. *Otros son los sueños*), en *Revista Mexicana de Cultura*, No. 165, 3 de marzo 1974, p.2.

HITA, Fernando y Braulio PERALTA. "Los escritores frente al gravamen al derecho de autor" E.S.: ¿Acaso quieren el analfabetismo total?, *Uno más Uno*, 16 dic. 1982, p. 19.

"La Fugacidad como Método de Escritura", Sección "Morral de Libros" en *El Universal*, 20 de febrero de 1989.

"La última morada, nuevo libro de Esther Seligson", en *Proceso*, 261, 2 nov. 1981, 48-49 pp.

"La reciente obra de Esther Seligson es un éxito", *Excelsior*, 15 de enero de 1989, 1B, 3B, 9B.

"Libros" en *La Onda*, No. 281, 29 oct. 1978, p.4

MARTÍ, Ellú. "Libros: Otros son los sueños", reseña a la novela *en El Heraldo Cultural*, Núm. 389, 22 abril 1973, p 11 (Con fotografía)

MARTÍNEZ, Humberto. "La vigilia de Esther Seligson" (*Otros son los sueños*, Organización Novaro) en *Diorama de la Cultura*, 12 agosto 1973, p. 12.

MATUS, Macario. "Nuevo libro de relatos de Esther Seligson" (*Luz de dos), El Nacional*, 2 junio 1978, p. 15.

MEJÍA, Felipe. "Manitas calientes. Lo que el cuerpo le dijo al reseñista" (*Diálogos con el cuerpo*), *La Cultura en México*, 1027, 2 dic. 1981, p.XIII.

MEJÍA VALERA, Manuel. "Los Otros Sueños ¿Sueños son?" (*Otros son los sueños*, México, Novaro, 1973, 122 pp.) en *La vida literaria*, No. 6, enero-febrero 1974, 31-33 pp.

-----. "Narradores Mexicanos Contemporáneos" (*Otros son los sueños*) en *Cuademos Americanos*, No. 3, mayo-junio 1977, 266-270 pp.

MELO, Juan Vicente. "La separación de los amantes" reseña a *Tras la ventana un árbol*, en *La Cultura en México*, No. 411, 24 dic. 1969, p. X.

MENASSÉ, Adriana. "*La morada en el tiempo*. Esther Seligson" (Reseña) en *Diálogos*, 122, feb. 1985, 40-41 pp.

MENDOZA H., Jesús. "De sueños, presagios y otras voces" (Reseña) en "Panorama editorial y librero" en *La* Onda, *Novedades*, 29 de octubre de 1978, p. 4

MILLER, Beth. "Esther Seligson: el artista no tiene sexo", en *Los Universitarios*, No. 38-39, 15- 31 dic. 1974, p. 29.

MOLINA, Javier. "Rosas para todos en la presentación al público de *Sed de mar*", *La Jornada*, 25 mayo 1987, p. 28.

-----. "Todas mujeres, hablaron de una vocación común : la literatura". *La Jornada*, 19 de octubre de 1988.

MOSCONA, Miram. "Esther Selgison. *Isomorfismos*" en *La Jornada Semanal* Núm. 139, 9 de febrero de 1992, p. 8-9.

MUÑIZ, Angelina. "La morada en el tiempo", *Sábado*, 220, 23 enero 1982, p. 18

OBERFELD, Vicky, "Gente, palabras, cosas ...", en *El Sol de México*, 10 oct. 1976, 1D-7D pp.

OLGUÍN, David. "Nombres para recordar" (E. S. El teatro, festín efímero. Reflexiones y testimonios, UNAM, 1989, 223 pp.), *Escénica*, 4, marzo-abril 1991, p. 38.

"Para Esther Seligson, Dallal y Uwe Frsih, los Magda Donato", *Excelsior*, 9 de dic. 1981, p. 17B.

PERALTA, Braulio. "Coincidieron tres mujeres en el *stand* de México", *La Jornada*, 28 de mayo de 1990.

-----. "El espectador sensible" en *Los Universitarios*, Núm. 147-148, julio 1979, 18-19 pp.

PERALTA, Elda. "Libros (reseña a *Luz de dos*), en *El Heraldo Cultural*, Núm. 659, 2 julio 1978, p. 7.

"Propósitos de diez escritores" (entrevista), *Creación y Crítica*, 7 de dic. 1982, 11-15 pp.

"René Avilés Fabila participa en conferencia al lado de Teodoro Villegas y Esther Seligson", *Excelsior*, 16 de febrero 1989, 1B, 4B pp.

REYES, Juan José. "Poesía en prosa" (*Diálogos con el cuerpo*), *El Semanario Cultural*, 10, 17 junio 1982, p. 5.

RODRÍGUEZ VALDÉS, Gladys. "En el principio los dioses eran todas las cosas" (*Isomorfismos*), en *El Día*, 1o. junio 1992, p. 18, Cultural.

ROJAS ZEA, Rodolfo. "Los grandes místicos jamás perdieron el gusto por las cosas terrenales: comían y bebían bien, dice E. S.", en *Excelsior*, 6 nov. 1973, 11 A p.

RUSSEK, Dan. "La vaguedad como método de escritura", *Textual*, 1° de mayo 1989, 50, 51, 51 pp.

SANTANA, Gabriela. "La Penélope de Seligson", Librarium en *Excelsior*, 23 de abril de 1991.

SCHAWARTZ, Perla. "La luz y los sueños de Esther Seligson" (reseña a *Luz de dos*), en *El Gallo Ilustrado*, No. 841, 30 julio 1978, p. 6.

"Segovia, Pacheco, Arana, Azar y Seligson, ganadores del Premio Villaurrutia", en *Excelsior*, 31 de octubre de 1973, p. 19A. Primer Sección "Varia" por *Otros son los sueños*.

"Señala Elizondo los méritos de los cinco ganadores del Premio Xavier Villaurrutia", *Excelsior*, 1° de diciembre de 1973, Sección C, p. 10.

SOLARES, Ignacio. "¿Otros son los sueños"?, *Plural*, 26 nov. 1973, p. 45.

STAVAN, Ilan, "Al filo de la letra (I). Esther Seligson: la escritura invisible", en *Cultural*, El *Universal*, Año LXXVI, Núm. 27151,17 enero de 1992, p. 4.

——. "Al filo de la letra (II). Esther Seligson : la escritura invisible", en *Cultural*, *El Universal*, Año LXXVI, Núm. 27152, 18 de enero de 1992, p. 4.

——. "Al filo de la letra (III). Esther Seligson : la escritura invisible", en *Cultural*, *El Universal*, Año LXXVI, Núm. 27153, 19 de enero de 1992, p. 4.

——. "Al filo de la letra (IV). ¿Quién es Esther Seligson ?", en *Cultural*, *El Universal*, Año LXXVI, Núm. 27154, 20 de enero de 1992, p. 4.

——. "Al filo de la letra (V). Esther Seligson : la escritura invisible", en *Cultural*, *El Universal*, Año LXXVI, Núm. 27155, 21 de enero de 1992, p. 4.

——. "Al filo de la letra (VI). Esther Seligson : la escritura invisible", en *Cultural*, *El Universal*, Año LXXVI, Núm. 27156, 22 de enero de 1992, p. 4.

——. "Al filo de la letra (VII). Esther Seligson : la escritura invisible", en *Cultural*, *El Universal*, Año LXXVI, Núm. 27157, 23 de enero de 1992, p. 4.

——. "Al filo de la letra (VIII). Esther Seligson : la escritura invisible", en *Cultural*, *El Universal*, Año LXXVI, Núm. 27158, 24 de enero de 1992, p. 4.

——. "Al filo de la letra (IX). Esther Seligson : la escritura invisible", en *Cultural*, *El Universal*, Año LXXVI, Núm. 27159, 25 de enero de 1992, p. 4.

——. "Al filo de la letra (X y última). Esther Seligson : la escritura invisible", en *Cultural*, *El Universal*, Año LXXVI, Núm. 27160, 26 de enero 1992, p. 4.

-----. "Esther Seligson y el mito", *Revista Universidad de México*, Núm. 443, diciembre de 1987, p. 43-44.

TATUM, Charles M. "E.S. *Luz de dos*" (Reseña) en *World Literatura Today*, Núm. 2, Vol. 53, Univ. of Oklahoma, spring 1979, 261-262 pp.

TORRES, G. A. David. "Esther Seligson. *El teatro, festín efímero*", *La Jornada*, 18 de febrero de 1990, p. 11

-----. "El ser como oscuro deseo de permanencia", entrevista, *La Jornada*. Libros, 57, 15 julio 1990, 15-17 pp.

URRUTIA, Elena. "*Luz de dos*" (Reseña) en "Libros. El espacio abierto de la escritura", en *La Onda*, No. 276, 24 sept. 1978, p. 18 (reseña *Luz de dos*).

VALADÉS, Edmundo. " *Luz de dos* " (Reseña) en "Libros recientes", *Novedades*, 20 de julio de 1978, p.6

VEGA, Patricia. "Esther Seligson cierra con *Hebras* un ciclo de depuración de seis años", *La Jornada*, 20 de octubre de 1996, *Cultura*, p. 25.

-----. "El teatro independiente es la única utopía : Esther Seligson. La crítica y escritora presenta hoy nuevo libro", *La Jornada*, 24 de enero de 1990, p. 2.

-----. "Se pide al judaísmo cuentas atribuibles al cristianismo. Esther Selgison impartirá curso sobre el tema." *La Jornada*, 29 de enero de 1990.

VILLASEÑOR, Margarita. "Relatos luminosos", en *El Sol de México en la Cultura*, Núm. 200, 30 julio 1978, p. 9 (reseña a *Luz de dos*).

VILLELA, Víctor. "E.S. Informes estrictamente subjetivos", en *El Heraldo Cultural*, Núm. 233, 26 abril 1970, p. 4.

XIRAU, Ramón. "Tránsito del cuerpo", (Reseña) en *Diálogos*, Núm. 79, enero-febrero 1978, p. 39.

ZENDEJAS, Francisco."La novela gótica, aquí" (Reseña a *La Morada en el tiempo*), *Excelsior*, 31 dic. 1981, p.2, Cultural.