

TODO AQUÍ ES POLVO: *THE SELF AS AN ECHO*
OF MULTIPLE VOICES

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN

ORCID.ORG/0000-0002-8608-0616

Universidad Veracruzana

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

marthamunguiaz@gmail.com

Abstract: *This essay proposes a reading of *Todo aquí es polvo* (“All here is dust”) by Mexican poet Esther Seligson, (2010). The shape of this ambiguous text is analyzed, since it apparently affiliates to the autobiographical tradition, but which is located in the interstices of lyric rather than narrative, and which transgresses many of the conventions of the genre without entirely abandoning it. The dialogue among various interlocutors signals a writing aimed at the reconstruction of memories, but there is a particular penchant to extend the dialogue into multiple discourses preceding such writing: poetic, aphoristic, philosophical, in such a way that the enunciating voice seldom clamor in the inner solitude. The sources that nourished its writing and that guided the wandering steps of the poet through the world constantly resonate.*

KEYWORDS: AUTOBIOGRAPHY; JEWISH; LYRICISM; CONFESSIONAL.

RECEPTION: 30/08/2017

ACCEPTANCE: 07/12/2017

*TODO AQUÍ ES POLVO: EL YO COMO ECO
DE MÚLTIPLES VOCES*

MARtha ELENA MUNGUÍA ZATARAIN
ORCID.ORG/0000-0002-8608-0616

Universidad Veracruzana
Instituto de Investigaciones Lingüístico Literarias
marthamunguiaz@gmail.com

Resumen: Este ensayo propone una lectura de *Todo aquí es polvo* de la poeta mexicana Esther Seligson, (2010). Se analiza cómo se conforma este texto ambiguo, aparentemente afiliado a la tradición autobiográfica, pero ubicado más en los intersticios de lo lírico que de lo narrativo, que transgrede muchas de las convenciones del género sin renunciar del todo a él. El diálogo con diversos interlocutores marca la escritura orientada a la reconstrucción de los recuerdos, pero hay una predilección particular por extender ese diálogo hacia múltiples discursos que la precedieron, poéticos, aforísticos, filosóficos, de tal suerte que la voz enunciativa pocas veces clama en la soledad de lo interior; en ella resuenan constantemente estas fuentes que alimentaron su escritura y guiaron los pasos errantes de la poeta por el mundo.

PALABRAS CLAVE: AUTOBIOGRAFÍA; JUDÍAS; LIRISMO; CONFESIONAL.

RECEPCIÓN: 30/08/2017

ACEPTACIÓN: 07/12/2017

*No hay errancia
Sólo un perpetuo zarpar.
También soy mi propia Isla*

ESTHER SELIGSON, ISLAS A LA DERIVA

Esther Seligson (México, 1941-2010), mujer refinadamente culta, profesora de teatro, poeta, ensayista, novelista y traductora, abismada en el recuento de su vida; en el 2010 ponía punto final a la escritura de una obra distinta de lo que había hecho hasta entonces. Esa obra habría de publicarse el mismo año bajo el título *Todo aquí es polvo*, y ese mismo año moriría la autora. Se trata de un libro peculiar al que vale la pena volver. Por su estilo y orientación es un texto difícilmente encasillable en categorías previamente establecidas, que se resiste a una ubicación plana en el marco de la literatura de su tiempo. Para valorarlo de un modo más o menos justo y equilibrado, hace falta restablecer sus nexos con la tradición genérica de la escritura autobiográfica, a la vez que se reconoce su naturaleza polémica con esta misma tradición. Este es el propósito del presente ensayo: un intento de lectura de cómo se va construyendo la obra en pugna con las convenciones del género, para lo cual se busca recuperar algunos de sus rasgos poéticos más importantes.

Todo aquí es polvo ha circulado poco, no obstante haber aparecido bajo un sello editorial que suele distribuir con bastante eficacia sus títulos¹ y hasta el momento sólo ha merecido unas cuantas reseñas, muchas de ellas de índole personal, a raíz del fallecimiento de la autora. Pero esta escasa difusión del libro no resulta tan extraña dado el cariz autobiográfico de la obra² y la ubicación de Seligson en los márgenes del panorama de las letras mexicanas. “Autora de culto, raudamente reducida a sólo ‘la traductora de Cioran’” (Beltrán, 2010), dice Geney Beltrán, después de preguntarse por el lugar de Seligson en el marco de la literatura nacional. No obstante esta indudable marginalidad, vale la pena ensayar una ubicación del sentido de este texto,

1 Los libros de Seligson, en general, se fueron publicando en editoriales independientes, de corto tiraje y escasa circulación comercial, hasta la aparición de la antología de ensayos *A campo traviesa* en 2005 y de *Toda la luz* en 2006 por el Fondo de Cultura Económica. *Todo aquí es polvo* fue editado por Bruguera.

2 Son, en general, las autobiografías comerciales o las que están teñidas por el tinte del escándalo las que suelen atraer la atención del público.

los matices que aporta su voz al concierto de voces en ese México convulsionado y heterogéneo. Su composición no tiene nada que ver con el proyecto oficial de impulsar el fervor patriótico, ni hay en sus páginas asomos de compromiso con la tremenda realidad de violencia e injusticia que padece el pueblo mexicano; esta escritura no repara deliberadamente en la temporalidad histórica porque está orientada hacia el lado contrario: el de la interioridad personal y literaria. Es preciso prestarle un poco de atención a la forma en que se va configurando el *yo* en su relación con el género elegido para poder entender con mayor claridad el proyecto estético que alienta este libro.

Todo aquí es polvo es el producto de un ejercicio de la memoria que se pule para volverse un relato legible, que adquiera un sentido más allá de los hechos recortados por el recuerdo y por la voluntad literaria; en esta medida, se vuelve un texto que da testimonio de la vida de una escritora mexicana y que elige una forma un tanto inusual en el panorama de las letras hispanoamericanas.

Tal vez pueda pensarse que ha habido escaso interés en nuestro medio por estudiar los textos biográficos y autobiográficos, en comparación con Europa o Estados Unidos; sin embargo, no se puede ignorar que la abundancia de escritos memorísticos de índole personal han provocado la atención de los estudiosos de los últimos tiempos y a estas alturas ya disponemos de un corpus crítico importante del cual partir. Juan J. Pujadas, analiza el fenómeno de la escritura del *yo* desde el punto de vista de la antropología y deja asentado el interés particular de este tipo de obras:

La construcción de la memoria, junto a las formas de afirmación de la identidad individual, así como las manifestaciones del “yo”, reflejadas en autobiografías y en otros tipos de documentos personales, nos muestran una pluralidad de voces y de sensibilidades en la interpretación de la realidad social que contrasta vivamente con un “canon” literario e ideológico que ha sido hegemónico hasta hace bien poco. (Pujadas, 2000: 129)

Desde el horizonte de los estudios literarios se puede compartir el hecho de que la atención a la escritura de textos autobiográficos nos amplía el panorama comprensivo al incorporar las voces que emanan de una sensibilidad diferente de la que aparece en la recreación literaria canónica, novelas, cuentos o poemas.

Desde el siglo XIX, prominentes personalidades políticas y culturales practicaron la escritura del *yo*, casi siempre voces masculinas que acudían a la expresión autobiográfica con el claro propósito de moldear para el futuro una imagen heroica, monumentalizada, de sí mismos; de ahí que este tipo de escritura aparezca tantas

veces ligada a lo didáctico y a lo ejemplar. Tampoco se puede ignorar que muchas mujeres practicaron la escritura íntima buscando contar sus desvíos de la moral o de las normas de conducta establecidas para justificarse, para obtener la absolución, en memorias, cartas, diarios y confesiones que, sin embargo, no siempre salieron a la luz pública (véase Brigitte E. Jirku y Begoña Pozo Sánchez, 2011: 10). *Todo aquí es polvo* parte pues, de una tradición, pero como veremos, no responde precisamente a ninguno de los dos tipos de escritura, aunque en muchos sentidos parece estar más cercano a la segunda vertiente. Es importante distinguir que, en el caso de la escritura de Seligson, se trata de un acto deliberado de crear literatura y no de una mera confesión exculpatoria.

Antes de entrar en la revisión de la naturaleza peculiar de este texto, vale la pena señalar que, a pesar del silencio guardado por la autora sobre otras escritoras mexicanas —con lo que se destaca el perfil solitario de su trayectoria vital y literaria— el libro se inscribe en la tradición de escritoras descendientes de judíos emigrados, en particular de los *ashkenazis* los cuales provenían de Europa del Este, cuya lengua era el *idish* y que llegaron a México desde finales del siglo XIX. Rodrigo Cánovas (2009: 157-197), hace un recuento abarcador e ilustrativo de la narrativa de los judíos que buscan recuperar la memoria de sus ancestros, en diferentes formas y géneros, y en este recuento considera obras como *Morada interior* (1972) de Angelina Muñoz-Huberman; *Genealogías* (1981-1997) de Margo Glantz; *La bobo* (1990) de Sabina Berman; el texto poético de Myriam Moscona, *Las visitantes* (1989), hasta llegar a la obra de Rosa Nissan, *Crónicas de una viaje a Israel* (1997) y *Novia que te vea*, publicada en 1992. El crítico incluye a la propia Seligson, aunque alude a sus obras anteriores.³ No se trata de afiliar *Todo aquí es polvo* a esta vertiente sólo por la condición de judía mexicana de Seligson; en todo caso, es más importante reconocer cómo participa del interés de estas escritoras precedentes por trabajar con la memoria, por recuperar algunos de los retazos de esa tradición cultural tan ajena a la del país donde nació, por explorar lo que se anida detrás del silencio ancestral de las mujeres y cómo se valora en muchos de estos textos el sentido de la rebeldía femenina. Si bien Seligson no reconoce abiertamente su pertenencia a esta tradición literaria, ésta existe, la precede una intensa discursividad de escritoras que comparten intereses y exhiben inquietudes parecidas. Este reconocimiento, sin embargo, no equivale a

³ El artículo se publicó un año antes de la aparición de *Todo aquí es polvo*.

una asimilación sin más, ni nos debe cegar para ver la particularidad de su estilo y de su propia búsqueda artística.

Volviendo al asunto de la naturaleza autobiográfica del libro, quiero recuperar lo que afirmaba David Olguín en una emotiva reseña:

[E]s un libro apasionante, más aún si pensamos que la autobiografía sigue siendo un terreno poco presente en nuestra tradición literaria, pues el peso del pudor hispano ha dejado en las sombras, o en la transfiguración de lo ficticio, la exposición pública de la intimidad. Cuando se escriben, en español, diarios, memorias y textos autobiográficos arrastran cierta dosis de transgresión que no cualquier escritor se atreve a afrontar con plenitud. (2011: 94)

Y la referencia a la transgresión resulta muy pertinente para hablar de este libro, pues todas sus páginas están atravesadas por este gesto, no sólo por la decisión de romper con el silencio que se espera de una mujer, judía, clase media, madre de familia, sino también y en especial porque Seligson no pactó con las convenciones sociales y todo el relato de su vida está teñido por el incesante traspasar fronteras, por una inagotable sed de ir más allá de lo permitido, un paso por delante de lo “decible”. Pero el espíritu transgresor abarca la misma composición del texto, pues no se apega rigurosamente a la tradición del género autobiográfico y construye una obra ambigua, ubicada en la intersección de lo ficcional y lo lírico, prácticamente negada al testimonio y al anecdótico. La escritura de Seligson no hace un recuento de su vida en sentido estricto; hace, eso sí, un recorrido por las preguntas acuciantes que han perseguido a la autora, y para darles la cara a estas preguntas busca el diálogo, explora momentos significativos del pasado desde el que se levantan múltiples voces que sentencian, zahieren, pero muchas otras ayudan en la ardua tarea de explorar el propio rostro.

Dice Beatriz Sarlo que: “El sujeto que narra en primera persona lo hace para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (2006: 22) y, si aceptamos en principio esta sugerencia, parece bastante claro que Seligson no toma la pluma para recrearse en el recuerdo de su infancia, de su juventud o de sus antecesores; no está trazando la ruta del pasado para encontrar una identidad perdida, pues las coordenadas de su *yo* siempre estuvieron más o menos claras: la niña clase media que crece en las calles del centro de la Ciudad de México, bajo el cuidado de dos padres poco dotados para la felicidad común; una niña que molesta con sus desplantes y su desobediencia pertinaz. En los capítulos dedicados a los padres y a su propia infancia,

si bien están impregnados por un halo de nostalgia, el foco se orienta hacia el futuro de esa niña. Parece que su evocación buscara hallar en el pasado los indicios de la adulta en la que se convertiría.

La autora, heredera de Virginia Woolf, elige un *leitmotiv* que será el faro que guíe su memoria: se presenta como “cazadora de *instants of being*” (Seligson, 2010: 60), elección que dará el tono a su recreación memorística. No asistiremos, en consecuencia, a un recuento minucioso y ordenado de la infancia, ni a la historia que la precedió: sólo tendremos atisbos, algunos asomos a lo que pudo ser la vida de esos judíos emigrados de Rusia y de Ucrania, asentados en México; no hay, por ejemplo, el rescate de una historia noble y heroica, ni presenciamos el encuentro de la niña con la literatura: cuándo o cómo nació la pasión por los libros.⁴ Tal vez está recuperando el hilo con el que se fue cosiendo la infelicidad heredada, a pesar del apellido —“translation of the Hebrew ‘Asher’ (Blessed, Happy)” (2010: 49). Estamos, más bien, ante el discreto impulso de encontrar una luz que ayude a ver mejor; tal vez la autora busca un perfil de su *yo* más justo del dibujado en aquellas sentencias concluyentes y cosificadoras con que pretendieron cercarla desde su remota infancia— “¿Por qué tienes que ser tan drástica?” “¿Cuándo vas a poner los pies en la tierra?” (2010: 134).

Seligson compone su relato memorístico como un intento de llenar el vacío de palabras en el que la han dejado los otros. Su escritura es decididamente autorreflexiva, como si la atosigara la incesante pregunta de por qué y para qué recordar. Da razones, explora una y otra vez la naturaleza de la memoria, sabe que en este tipo de relatos no anida forzosamente la verdad y asume las seguras distorsiones que sufrirán los actos recuperados desde el ahora transfigurador. “Todo recuerdo del pasado es un poco estetizado” escribió Mijaíl Bajtín (1985: 135) y aunque ella no lo afirme tal cual, es un implícito que atraviesa todo el texto. Ante las ausencias, la muerte y el silencio empecinado de los demás, ella articula la palabra, se queja y clama en esta soledad:

⁴ Silencio significativo si pensamos en la tradición autobiográfica de Hispanoamérica que tan agudamente revisa Sylvia Molloy (1996) en su clásico estudio sobre la imagen hamletiana del autobiógrafo con un libro en la mano. Sin embargo, más adelante veremos cómo sí apela Seligson a la literatura y en buena medida construye y sostiene su *yo* a partir de la lectura y de múltiples citas literarias.

[...] mi hermana no quiere hablar de sus padres; mi hijo no quiere que mencionemos a su hermano; el padre de mis hijos afirma que él “ya resolvió su pasado” [...] y así me dejan triplemente huérfana, mutilada de mi infancia, de mi maternidad, de los veinte años conyugales con sus breves lapsos de liberación feliz... (Seligson, 2010: 80)

Esta negación de los otros al diálogo, es la mejor razón para esgrimir la pluma y dar cauce a la recuperación memorística.

¿Busca, como la mayor parte de las escrituras íntimas, una justificación, una exculpación, antes de morir? Seligson no ignora lo que puede haber detrás de su gesto escritural y deja constancia de ello en las páginas que va componiendo; se plantea la pregunta de manera explícita, pero su respuesta toma otra vereda: “¿Es Camus quien dice que las autobiografías se escriben en el fondo para autojustificarse? Aquí, ni lo uno ni lo otro: todo aquí es polvo, y yo tomo la forma que necesito para entablar el diálogo” (2010: 108). Y esta afirmación da la pauta para entender a plenitud la orientación y el sentido de este libro. Es verdad que la búsqueda de diálogo es el motor de la escritura y toda la orquestación de la obra está guiada por esta aspiración; por ello ubica invariablemente a su personaje frente a una increíble variedad de otros personajes con quienes intenta dialogar, a quienes increpa para molestar y propiciar reacciones. Es constante la valoración del *yo* a partir de su confrontación con el otro: la hermana, el marido, los hijos, amantes, amigos y otras escrituras.

La relación con los otros no es nunca tersa en esta obra, toda la escritura está teñida de un intenso tono polémico, quiere siempre dibujar su *yo* a la luz de la confrontación con ese otro que emerge oponiéndose con sus juicios o con su silencio. Escribe porque “habitamos un rostro que no conocemos” (2010: 133), según afirmaba la fotógrafa Gisele Freund, y en su escritura quiere ir más allá de las certezas que nublan el entendimiento, quiere ver los rasgos de ese rostro, lo que ocultan las máscaras y acude a la palabra porque “la Palabra es sagrada y yo vivo sedienta de Diálogo, de su reciprocidad. Porque la palabra es la morada del Ser y sin ella el mundo se vuelve sospechoso, y a mí me aterran la sandez, la negligencia, el medio tono, la glorificación de la mediocridad” (2010: 134-135). En esta necesidad de proclamar su credo, se escucha el reproche que dirige a los otros por su comodidad, por la frecuente vocación enmascaradora que toman las frases hechas a las que se aferran los seres humanos.

El tono en el que está elaborado gran parte de este ejercicio memorístico es el de la duda, por ello casi no hay párrafo donde la autora no se formule una pregunta o varias; desde las orientadas a la exploración de los gestos menudos, cotidianos, hasta las interrogantes de índole existencial. Las respuestas que intenta dar suelen ser

vacilantes, llenas de “tal vez”, “pienso que”, “quizás”, en un escrupuloso afán de no concluir por completo a los personajes de su relato, su madre, su padre, el esposo, el propio *yo*: “¿fue eso, es eso, la felicidad?, ¿ese rodar y traspasar los límites imaginarios y reales entre las realidades que habitamos y nos habitan? No lo sé...” (2010: 73). Sin embargo, el tono de la indignación se eleva en algunos momentos e invade la composición del texto; interpela de manera directa para polemizar o, incluso, para desenmascarar con frases contundentes; trae hacia las páginas del libro a interlocutores incómodos, los hace presentes en el hoy de la enunciación y los conmina en un *tú* que adquiere el gesto de lo acusatorio, del airado reproche, como el que dirige a la hermana: “En el fondo a ti te compensan mi pérdida, las desavenencias con el primogénito y el alejamiento de las nietas pues piensas que lo merezco en el justo pago [...] No eres hoy diferente de la niña que acusaba y delataba a su hermana mayor” (2010: 89-90). En estos pasajes, la autobiografía deriva hacia el ajuste de cuentas y se debilita el hábito del arte.

Pero hay otra dimensión del diálogo más profunda, más constante y decisoria del tono emocional que campea en esta obra: los discursos que, filtrados de muy diversos modos en la enunciación de la autora, provienen de la tradición cabalística y del *Talmud*, la budista, la astrología y del inmenso corpus de literatura occidental, principalmente de la lírica, Rilke entre los preferidos, pero también Paz, pasando por Goethe, entre muchos otros. Por ello la incesante presencia de epígrafes poéticos los cuales guían el sentido de cada capítulo o dan el tono de lo que el lector encontrará en el apartado; pero también la frecuente recurrencia a citas de versos, aforismos, sentencias que completan el sentido de lo expresado por la autora. Dialoga con estos discursos que la preceden, a ellos responde, se le adelantan en el camino de la exploración, la ayudan a echar luz en los rincones sombríos. Casi todas las preguntas que se formula tienen su deriva de una cita literaria o de estas tradiciones esotéricas ancestrales, o mitos que ayudan a perfilar el *yo*: “Yo soy como Antígona ‘de los que plantean las preguntas hasta el fin’” (2010: 76). Y en este tramado incesante de ir de la realidad a la literatura, la memoria se vuelve un compendio de citas a veces enigmáticas, a veces provocadoras. “Hay sueños que necesitan reposo, afirma Antonio Porchia. ¿Qué tanto?...” (2010: 72). Fabienne Bradu anota que “Esther Seligson no le temía al eclecticismo intelectual o religioso. Lo mismo cita la Torah que los sabios tibetanos, los evangelios o los signos astrológicos. Maestra del Tarot, tenía algo de bruja y de adivina” (2011).

No es mi intención indagar aquí en la naturaleza de las fuentes místicas y literarias de la autora porque esta pesquisa nos llevaría por otro camino del que estoy intentando

recorrer ahora. Lo que sí importa destacar es la densa red de discursos que ella trae a su escritura, de tal suerte que su autobiografía bien puede leerse, más que como una reconstrucción realista y referencial de una vida, como la trayectoria de una búsqueda espiritual y letrada, que le confirió un rostro y la ayudó a interpretar/se en medio de la incompreensión familiar y social. Por ello, no deja de llamar la atención el silencio que guarda sobre su vida como escritora: qué publicó, cuándo, cómo lo escribió y cómo fue leído. Ninguna de estas anécdotas la ocupan, como si en el fondo Seligson no estuviera intrigada por el proceso de gestación de la artista, sino por entender los signos y la forma en la que se fue tramando una vida atormentada que camina hacia la luz, guiada por las voces que encontró en sus lecturas.

El enigma del ser es el eje alrededor del cual se orquesta la obra y en esta exploración adquiere sentido el diálogo que busca desesperadamente entablar. No se trata, entonces, de un mero recurso retórico para componer el relato, sino que para ella el contraste con las otras valoraciones es el único camino posible para acercarse a descifrar el arcano. No es insignificante que justo en la mitad de su reconstrucción, cuando va a introducirse en los meandros del presente de la escritura, abra esta tercera parte, “Sacerdotes sin reino y sin corona”, con la guía de tres aforismos que en calidad de epígrafes aluden precisamente al enigma del ser, como éste, de Porchia: “Sabes tanto de mí y no me comprendes. Saber no es comprender. Podríamos saberlo todo y no comprender nada” (Seligson, 2010: 101); la afirmación constata la inaccesibilidad del otro, a pesar de que en las apariencias se posea el conocimiento, y este es uno de los principales *leitmotiv* que recorre el texto de principio a fin, como si estuviera contestando a todos los que a su alrededor han pretendido conocerla y la han concluido.

En esta frenética compulsión por hallar interlocutores, se arraiga el sentido de bucear en la memoria, porque no ha bastado interpelar a los otros en busca del sentido, ni ha sido suficiente descifrar el misterio de los signos zodiacales, ni beber del saber que se halla en las páginas del *Talmud* ni de tantas obras literarias. Hace falta restablecer el nexo con las memorias de un tiempo ido, atrapar momentos especiales donde florece un gesto que ayude a iluminar y a comprender:

Dicen cabalistas que cada acción humana supone antecedentes y consecuencias, que las raíces de nuestra necesidad presente pueden muy bien arrancar de un pasado ancestral, ya sea propio o familiar, y que la única forma de *redimir* esa carga que llevamos a la espalda y que ellos llaman “cáscaras de oscuridad”, es intentando atraer cada vez más luz hacia cuanto pensamos, sentimos, hacemos, decimos. (2010: 88)

El pasado, en esta perspectiva, es una carga pesada que entraña la oscuridad de lo desconocido, de lo innombrado, pero que es preciso palpar, reconocer a la luz del presente. Por esta razón, también se vuelve comprensible que Seligson no emprenda una reconstrucción lineal que vaya del antes remoto de sus padres, atravesando por su infancia y juventud para llegar al hoy de la enunciación, aunque en las apariencias, así estén dispuestos los capítulos. En cada momento, la escritura recoge los pasos y vuelve a ubicarse una y otra vez en el aquí y el ahora del discurso. Cada reconstrucción de momentos idos es útil para iluminar el sentido del hoy en el que se padece. Del pasado viene la vocación de infelicidad que la marcó siempre, pero también la decisión de la búsqueda: “Tal vez de la abuela aprendí a no dejarme vencer por las evidencias ‘irrefutables’ de la realidad palmaria” (2010: 85).

La otra clave que nos orienta en la lectura de esta obra radica en la trashumancia como destino de la autora, y es que el acto de zarpar, de errar por el mundo, parece ser el punto de partida de la escritura. El primer desarraigo de sus abuelos emigrados selló una vocación de vida para las generaciones siguientes. Con el viaje soñaba la madre, aunque no tuvo tiempo de realizarlo. La nieta hereda el ansia de la abuela y emprende el camino hacia otros entornos. Viaje y escritura han estado ligados en el imaginario occidental desde tiempos remotos. El que se va es quien puede acumular historias que contarles a quienes se quedan (Benjamin, 2009: 42). Pero este motivo es mucho más agudo en las autobiografías y así lo observó Sylvia Molloy, quien afirma que en este género la escritura se ha emprendido, casi como regla general, a raíz de un viaje, un desplazamiento, un exilio: “El gastado cliché que equipara la vida con el viaje adquiere, en la autobiografía hispanoamericana, plena literalidad” (1996: 224).

El viaje en *Todo aquí es polvo* es, con toda seguridad, el punto de partida en la búsqueda del *yo*. Seligson sale a los caminos, transita por las calles de Lisboa, de Jerusalem, de la India, de Madrid, con la esperanza de reconocerse y acaso restaurar un orden resquebrajado. En esa trashumancia recoge otras voces, se asoma a otras vidas de mujeres también desarraigadas, se apropia de los otros lugares; ningún sitio le es extraño, cada lugar en el que estuvo le regresa un fragmento de su vida y de su búsqueda. Su encuentro con los otros es una ocasión para sus propias pesquisas; con ellos se confronta, incluso a pesar de la incomprensión lingüística. La galería de mujeres mayores, a veces desencantadas y también prófugas de un pasado frecuentemente aterrador es una de las partes más logradas de la obra. Se trata de la construcción de verdaderos personajes, aunque en la mayoría de los casos sólo tengamos atisbos de ellos, como Sara Taylor, la irlandesa de 78 años que vive en Jerusalem y encara a la

autora con una pregunta como “¿Por qué siempre empiezan nuestras historias por una culpa?” (Seligson, 2010: 164).

La partida es el puerto de llegada para Seligson: “Lo que busqué vino a mí en cuanto me puse en camino: libros, maestros, encuentros, sitios, amores” (2010: 168). Huyendo del tedio conyugal, empieza su peregrinar, deja atrás esposo, hijos y casa familiar, “por miedo a convertirse en un muerto sin sepultura”. Sabe, de algún modo, que sólo yéndose puede deshacerse de sus cáscaras de oscuridad y encontrar la luz. Desde Jerusalem, la tierra prometida, “aquí donde todo *aquí* es polvo de siglos y el instante y la eternidad ocurren al mismo tiempo” (2010: 184), haciendo el trabajo de guía de turistas en el Museo de Israel, emprende la escritura de estas memorias, desde ese lugar enuncia porque, al parecer, ahí ha encontrado algo de lo que buscaba, no por razones religiosas, sino por la infinita variedad de personalidades, locos y suicidas que pueblan la ciudad. Porque Jerusalem le dio la perspectiva necesaria para encarar la tarea de buscarse.⁵

En este punto, sin embargo, es necesario aclarar que las incesantes referencias a las ciudades en las que vivió no conforman una imagen de los sitios, apenas fugaces visiones, una calle, una llovizna, un olor; el trabajo de Seligson no se detiene en una recreación realista de las ciudades por las que pasa, en esta medida su escritura leva anclas, más allá de su tiempo y de su espacio;⁶ lo que importa en este relato son las voces que quedan resonando en la memoria, independientemente de dónde se articularon las palabras, en qué idioma y en qué momento. No hay en esta obra una real voluntad narrativa de índole novelesca, pues como apuntó Beltrán Félix, “una y otra vez se niega a las expectativas de la trama y los personajes [...] predomina una voz que muestra prístinamente colores, formas y olores, que difunde el ir y venir en la psique de la melancolía y la nostalgia, el amor y su ausencia, el dolor, la soledad.

5 Es importante insistir en que Seligson se reconoció como judía y fue apasionada estudiosa de los textos sagrados, pero rechazaba abiertamente todas las ortodoxias, “empezando por la judía, por supuesto”, llegó a decir (Moral Espinosa, 2011).

6 No puedo, sin embargo, dejar de detenerme en una imagen estetizada y memorable de un México doloroso que evoca desde su exilio voluntario, por excepcional: “México me produce, quizá por contraste complementario, la sensación de descenso, de encontrarme en el umbral de abismos, el espacio poblado, no de Dios como en Jerusalem, o de la LUZ como en el Tíbet, sino de seres torturados, dioses o ángeles caídos” (Seligson, 2010: 205).

No importa aquí lo que pasa, sino lo que permanece en forma de conmoción furtiva, de espesa resonancia en el lenguaje” (2010). Y este rasgo nos vuelve a conectar con el problema de la configuración genérica del texto y con la interlocución que busca en el plano de la composición.

¿Para quién escribe Seligson? ¿A quién dirige su autobiografía? En párrafos anteriores aludía a la pregunta que ella misma formula acerca de las motivaciones que la guían en esta exploración del *yo*. Pero más allá de las motivaciones personales y de la selección de cada momento que le imprimen un tono a lo narrado, una orientación incluso ética o emotiva, el género autobiográfico tiene su propia lógica y una larga historia que le labran más o menos un perfil. Uno de los elementos fundamentales de toda autobiografía es la conciencia plena de la presencia del lector, condicionando desde la raíz lo que puede decirse y lo que no. Si toda palabra que se enuncia supone siempre la presencia de un oyente, de quien se espera una respuesta, una comprensión, la autobiografía ha sido uno de los géneros narrativos más fuertemente orientados a la búsqueda de este encuentro empático con el lector. El escritor exhibe su *yo* ante un interlocutor para “autodefinirse de cara al otro [para] en una transacción con los demás, decir a éstos la verdad sobre uno mismo, la imagen que quiere prevalezca como la verdadera imagen” (Pozuelo Yvancos, 1993: 211). Por ello, Seligson adopta esta forma de búsqueda de la verdad, como si fuera el diálogo el que pueda guiar la indagación del *yo* en sus más recónditos rincones.

La autobiografía de Seligson consiste en la articulación más o menos ordenada de distintos sucesos, con la esperanza de que la luz recibida permita restaurar una herida personal, la de la existencia misma. Desde el anhelo de encontrar afuera ese otro receptivo, empático, dispuesto a participar emotivamente en este recorrido, la enunciación del *yo* está mucho más cercana al espíritu de lo lírico. Ese oyente comprensivo determina la selección de los momentos que se cuentan y el tono en el que se hace: “La forma lírica es especialmente sensible a la posición del oyente. La condición principal de la entonación lírica es la *inquebrantable confianza en la simpatía de los oyentes*” (Voloshinov, 1997: 133). Si la autobiografía no se apoyara en esta confianza de naturaleza lírica no podría ser articulada, nadie podría “desnudarse” sin contar con la esperanza de la solidaridad de quien recibirá este acto de fe. Por ello, la reiterada declaración de la autora de su plena conciencia de lo que hace y dice; asume las consecuencias de su acto fundamental en la vida, el de la elección: “Porque elegir significó abandonar, romper, desnudarse, significó lo irreversible, lo irreparable” (Seligson, 2010: 106).

La melancolía que campea a lo largo del texto forma parte de esta actitud emocional desde la cual se articula la memoria. Sin este velo cubriendo toda la existencia de la autora, el lector no podría participar empáticamente del relato del suicidio de su hijo Adrián, por ejemplo. Seligson padece el dolor de la pérdida y carga sobre sus espaldas el dedo acusador de quienes la señalaron y la condenaron; por ello ensaya diferentes modos de contar la historia, que van desde la distancia emocional con la que introduce la primera referencia, casi juguetona, al hecho: “No tengo ni idea, sólo sé que cuando Adrián realizó su machincuepa desde el onceavo piso su cuerpo cayó intacto” (2010: 19-20), hasta las preguntas que va formulándose a lo largo del relato: “¿De qué manera le transmití esa dificultad para abarcar los límites de la realidad a Adrián? No lo sé. Lo que sí es un hecho es que él la llevó a su descarada desmesura” (2010: 94). En otro momento encontramos una respuesta metafórica, de naturaleza lírica, cuando Enriqueta Ochoa le pregunta sobre la enfermedad del hijo, la autora deja consignada la respuesta contundente: “Ninguna, le quedaba chico el cuerpo para tanta alma” (2010: 161). La narradora no permite que el relato de ese momento crucial en su vida se vuelva la reconstrucción de un suceso que alimente la culpa o la incriminación. Lo que es indudable es que ese suicidio se convierte en una sombra fugaz que atraviesa una y otra vez por su memoria dolorida y en cada momento se le enfoca con distintos matices.

El dolor por la pérdida del hijo en condiciones tan desgarradoras, recreado en la autobiografía, la acerca al género de la confesión, no por la queja que pudiera guiar la enunciación, sino en los términos más amplios y precisos en los que la definió María Zambrano:

Estos caracteres definen la Confesión, desesperación de sí mismo, huida de sí en espera de hallarse. Desesperación por sentirse oscuro e incompleto y afán de encontrar la unidad. Esperanza de encontrar esa unidad que hace salir de sí buscando algo que lo recoja, algo donde reconocerse, donde encontrarse. Por eso la Confesión supone una esperanza: la de algo más allá de la vida individual, algo así como la creencia, en unos clara, en otros confusa, de que la verdad está más allá de la vida. (2004: 37-38)

Seligson no busca la absolución de sí misma por culposa; lo que busca es salir de los límites del *yo* para reconfigurarse desde la distancia que da la objetivación de la escritura; por medio de una escritura atravesada incesantemente por otras voces, sale más allá de sí, del mismo modo como salió a vagar por el mundo, en busca de

la unidad perdida. La memoria autobiográfica repite los pasos que la autora da en su incesante vagar en pos de la esperanza; por ello, a pesar de todo, no se trata de una escritura oscura donde campee la pura y simple desolación, sino que está tocada por la luz de la esperanza, de la confianza en el encuentro con el otro, con lo otro, más allá de la razón. Tampoco fue inconsciente de este motor que movía su relato, de ahí la referencia al gnóstico Tomás: “si sacas lo que está dentro de ti, lo que saques te salvará. Si no sacas lo que está dentro de ti, lo que no saques te destruirá” (Seligson, 2010: 204).

Estamos, entonces, ante una escritura menos íntima que literaria, que construye una voz empecinada en bucear en los meandros de la memoria, trabada en una lucha descarnada por construir una imagen del *yo* que se va configurando casi como el resultado del eco de lo que dicen las múltiples voces de diversas tradiciones culturales que se cruzan, se contradicen y, al final de cuentas, iluminan un camino. En el esfuerzo por ponerle nombre a lo antes no dicho, la escritura autobiográfica de Seligson linda con lo confesional, pero arriba a lo literario por la vía de las citas y las referencias; apela al tono de lo lírico para encontrarse con un oyente empático; decide distanciarse de lo novelesco, de los afanes por armar una trama cronológica ligada a la temporalidad histórica porque no intenta construir una ficción verosímil.

La frase “todo aquí es polvo” de Geney Rivera, su amigo y editor, que da título a la autobiografía, tiene claras reminiscencias barrocas y se vuelve un *ritornello* a lo largo de la obra; “contradice la expectativa que genera”, dice David Olguín, porque se trata de un libro que transpira vida; sin embargo, el dramaturgo reconoce que esa contradicción se resuelve al final con las alusiones a la inminencia de la muerte (Olguín, 2011: 95). Detrás de esta frase se escucha palpitar el soneto de Sor Juana en el que intenta rebajar la grandeza de un retrato; “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada” (Cruz, 1985: 134). Sin embargo, es imposible que en esta elección la autora no evocara el otro soneto, el de Luis de Góngora en su llamado, muy *carpe diem*, a gozar la vida, ante la certeza de que todo se volverá “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” (Góngora, 1969: 222). De esta manera, el libro se resuelve en testimonio de la inminencia de la muerte, convocando la vida, evocando el amor, los instantes luminosos de la existencia y la sabiduría acumulada en las tradiciones ancestrales. Algunos lectores han quedado convencidos de que es la muerte la gran protagonista de este libro —Bradú, por ejemplo—. Y ciertamente, hay constantes evocaciones de todos los que han partido, la madre, el padre, el hijo y tantos otros que se fueron, además de la sospecha lúcida del inminente desenlace personal. Sin

embargo, a final de cuentas, la visión de la muerte no es ni desconsolada ni terrorífica, sino íntimamente liberadora: “La muerte ha de ser entrar en un mar infinitamente poroso, azul zafiro brillante, translúcido” (Seligson, 2010: 206). Y con esa especie de paz y reconciliación, cierra sus evocaciones. Acaso ella consigue con esta autobiografía, lo que intuía que su madre buscaba al atesorar recuerdos: “Quizá ella pensara, me digo, que algún día, si lograba ordenar ese mundo de recuerdos y memorias, y que siempre prometía hacer, encontraría el sentido, el propósito de su existencia, el de haberla vivido y recobrar su alma niña, pícara, inocente y traviesa” (2010: 23).

Recuperar esta obra para el estudio de nuestra historia literaria tiene sentido porque nos da, justamente, constancia de la diversidad de voces en un México nada homogéneo ni armónico; porque se trata de una obra, en su excepcionalidad, ligada a una tradición de escritura íntima que ha florecido en este país; le da continuidad a la larga historia de escritura autobiográfica y en particular a la de las escritoras descendientes de judíos emigrados que han acometido una minuciosa exploración para reconstruir un pasado que también le pertenece a este país. Pero, además, importa recuperar esta obra para trazar el mapa de los estilos y los géneros practicados en México y ésta resulta, en particular, interesante porque se trata de una escritura situada en la intersección de los variados caminos genéricos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl (1985), “Autor y personaje en la actividad estética”, en *Estética de la creación verbal*, México, traducción de Tatiana Bubnova, Siglo XXI Editores, pp. 13-190.
- Beltrán Félix, Geney (2010), “Del otro lado de lo real”, *Letras Libres*, marzo, disponible en [<http://www.lettraslibres.com/mexico/del-otro-lado-lo-real>], consultado: 15 de diciembre de 2016.
- Benjamin, Walter (2009), “El narrador”, en *Obras*, libro II, vol. 2, Madrid, Abada, pp. 42-68.
- Bradú, Fabienne (2011), “*Todo aquí es polvo* de Esther Seligson”, *Letras Libres*, febrero, disponible en [<http://www.lettraslibres.com/mexico/todo-aqui-es-polvo-esther-seligson>], consultado: 3 de diciembre de 2016.
- Cánovas, Rodrigo (2009), “Los relatos del origen: judíos en México”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 57, núm. 1, enero-junio, pp. 157-197.
- Cruz, Sor Juana Inés de la (1985), *Obras completas*, México, Porrúa.

- Góngora, Luis de (1969), *Sonetos completos*, edición crítica, introducción y notas de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Clásicos Castalia.
- Jirku, Brigitte E. y Begoña Pozo Sánchez (2011), “Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción”, *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, vol. 16, anual, pp. 9-21.
- Molloy, Sylvia (1996), *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- Moral Espinosa, Adriana del (2011), “Esther Seligson: prosa de errante belleza”, Instituto Nacional de Bellas Artes, disponible en [<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/semblanza2/3304-seligson-esther-semblanza.html>], consultado: 3 de diciembre de 2016.
- Olguín, David (2011), “Soltar el amor”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 88, pp. 94-95, disponible en [<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/8811/pdf/88olguin.pdf>], consultado: 16 de diciembre de 2016.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- Pujadas, Joan J. (2000), “El método biográfico y los géneros de la memoria”, *Revista de Antropología Social*, vol. 9, anual, pp. 127-158.
- Sarlo, Beatriz (2006), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI Editores.

- Seligson, Esther (2010), *Todo aquí es polvo*, México, Bruguera.
- Voloshinov, Valentín (1997), “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”, en Mijaíl Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, traducción de Tatiana Bubnova, Barcelona, Anthropos, pp. 106-137.
- Zambrano, María (2004), *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela.

Martha Elena Munguía Zatarain: Ha trabajado en varias universidades mexicanas como docente y como investigadora de tiempo completo. Desde el año 2005 trabaja como investigadora de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, México. Sus trabajos de investigación han estado orientados hacia el examen de problemas de poética narrativa hispanoamericana con un enfoque histórico. Entre sus publicaciones destacan: *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*; *La risa y el cuerpo: ¿Un estallido de flores?*; *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. Además de artículos en revistas y capítulos en libros.

D. R. © Martha Elena Munguía Zatarain, Ciudad de México, enero-junio, 2018.