



**Universidad de Guanajuato**

División de Ciencias Sociales y Humanidades

**LA AUTOBIOGRAFÍA *TODO AQUÍ ES POLVO*: UNA ESCRITURA CONTRA LA  
MUERTE**

Tesis que para obtener el grado de  
**Maestra en Literatura Hispanoamericana**

Presenta:

Karen González Cabrera

Directora: Dra. Claudia L. Gutiérrez Piña

2019



## Agradecimientos

Agradezco a los profesores que nos dieron clases y asesorías durante los dos años de la Maestría a mis compañeros y a mí, por regalarnos aprendizajes, lecturas y observaciones. En especial a la Dra. Claudia Gutiérrez Piña por su guía en el desarrollo de esta tesis y sus lecturas tan puntuales.

A la Dra. Inés Cándenas y al Dr. Humberto Guerra por su amable lectura y sugerencias que complementaron esta propuesta.

A Jacq, Cristina, Carlos, Nicolás, Tamez y Rubén, por compartir sus visiones de los temas vistos en clases, sus opiniones y recomendaciones de lecturas. A José Miguel por su escucha siempre atenta.

A Esther Seligson.

## Índice

<i>INTRODUCCIÓN</i> .....	6
<i>CAPÍTULO I. El trayecto vital y literario de Esther Seligson</i> .....	10
1.1 Esther Seligson en el contexto de las letras mexicanas.....	10
1.2 Trazos para una poética.....	19
<i>CAPÍTULO II. Todo aquí es polvo: una autobiografía</i> .....	33
2.1 La tradición autobiográfica en México .....	33
2.2 <i>Todo aquí es polvo</i> , una vinculación con la poética.....	43
<i>CAPÍTULO III. Memoria y escritura</i> .....	61
3.1 El retorno a los orígenes .....	76
3.2 La memoria del nombre.....	87
3.3 La memoria y el olvido.....	93
3.4 La caída: el viaje final o descenso .....	101
<i>CONCLUSIONES</i> .....	110

*No creo que ninguna obra de arte esté absolutamente separada de la vida interior de su autor, no sólo de sus sentimientos, sino también de sus ideas, de su concepción del mundo, de sus prejuicios y aspiraciones, sus fobias y sus sueños. En este sentido, toda obra de arte es una "confesión", es decir, una manera de hacer patente, de exteriorizar, de puntualizar, de darle forma a esa vida interior. Sin embargo, esa "confesión" requiere del artista algo mucho más difícil, doloroso y complicado que una mera plasmación subjetiva de su interioridad, un compromiso de fidelidad para consigo mismo y para con la Obra.*

Esther Seligson, *A campo traviesa*.

## INTRODUCCIÓN

La obra de Esther Seligson invita a conocer una concepción del mundo y de la literatura a partir de un perpetuo diálogo con otros textos, desde una visión en la que la palabra linda con lo sagrado al tener como principio la conexión con el mundo y los otros. No por nada es que en su escritura domina un tono casi siempre poético y con una marcada importancia en su composición.

La palabra en toda su obra es el medio por el cual se adentra en la búsqueda de las profundidades y complejidades de lo humano. Visita y revisita textos de la mitología griega, en los cuales algunos de sus personajes son representados y expuestos sus pensamientos ante situaciones límite. Por ello también la recurrencia de temas literarios cuyo interés transita por la palabra, entendida como luz y como contenedora del tiempo. A este respecto los títulos de sus libros son reveladores: *Tránsito del cuerpo*, *La morada en el tiempo*, *Luz de dos*, *Hebras*, *La fugacidad como método de escritura*, *El teatro: festín efímero*, *A campo traviesa*, *Toda la luz*. Estas obras remiten a la palabra luminosa y encantadora del tiempo. *Toda la luz*, por ejemplo, y *Todo aquí es polvo*, anteceditos por el adjetivo indefinido "todo", son expresión de la voluntad abarcadora y totalitaria que la escritora pretendió imprimir en estas dos obras. La primera, compilación de prácticamente toda su narrativa; la segunda, autobiografía.

*Todo aquí es polvo*, objeto de análisis en la presente tesis, será la muestra del vínculo entre vida y obra que modela para sí —y para los otros— Esther Seligson. Los rasgos que caracterizan su escritura son decantados en esta obra con una función modelizante del trayecto vital, propio del género autobiográfico. Así, como cierre del proyecto literario de la escritora, esta última obra funge como la empresa literaria que da sentido y justifica su camino andado. Además de que, me atrevo a afirmar, es su obra mejor lograda. Los retazos<sup>1</sup> que la constituyen están conectados de manera que

---

<sup>1</sup> Utilizo la palabra retazo en el sentido de fragmento de discurso o intertexto. Esta palabra aparece en *Todo aquí es polvo*, así se refiere la escritora a la variedad de intertextualidades con que las personas tejemos nuestro pasado personal. Por supuesto que esta metáfora revelará mucho de la constitución de sus textos.

hay un ritmo memorioso natural y sincero de quien tiene la autoridad de narrar la vida y la propia vida. La reunión de citas y referencias a otros libros y filosofías muestran una búsqueda incansable de preguntas y respuestas con la finalidad de otorgar el sentido de los orígenes, de la vida y de la muerte. Este es uno de los grandes motivos de la escritura literaria de Esther Seligson, la reunión de numerosas citas y referencias, textos que funcionan como soportes para intentar explicar sentidos. El regreso a los mitos y a las religiones que visita son precisamente una muestra de esa búsqueda. A este respecto, numerosas preguntas y respuestas aparecen desde la primera página de la autobiografía a propósito de pensar en la muerte y la vida, en el olvido y la memoria. En este sentido, los *instants of being*, noción que toma de Virginia Woolf, explicarán, junto con variadas referencias literarias, filosóficas y religiosas, su poética personal.

Se verá en *Todo aquí es polvo* una figuración autoral en consonancia con su poética. En esta autobiografía la escritora dibuja el camino vital a la manera de un viaje, el cual, como un relato mítico, transitará por distintos momentos vitales, cuya atribución simbólica será definida por etapas, como el mito del origen, entendido como la genealogía e infancia de la narradora; la travesía de héroe, pensada como la aventura de la vida adulta y los numerosos personajes que guiaron o entorpecieron el camino; y, finalmente, el fin del viaje o el descenso que implica el presente de la vejez y el término de la rememoración. La obra muestra, así, que las etapas vitales están condicionadas por una atribución simbólica que concede sentido al pasado personal, y en consecuencia, a la vocación literaria.

De acuerdo con la distribución de esta tesis, en el primer capítulo expongo el panorama de las letras mexicanas en que está inserta la autora; los factores sociales e históricos que influyeron de forma directa o indirecta en su producción literaria; y los escritores con los que compartió espacios y

---

Además, no utilizo la idea de fragmento por posibles confusiones de sentido en cuanto a que se entienda que su obra es fragmentaria. Cada una de sus publicaciones contiene una unidad sólida, aunque en ellas se pueden vislumbrar piezas que las constituyen de otra serie de discursos, tanto propios (escrituras anteriores, diarios, cartas, notas) como ajenos (literatura grecolatina, religiones, filosofías, reconfiguraciones de los géneros de la tradición literaria).

rasgos de escritura. En seguida, presento las líneas temáticas y estructuras constantes a lo largo de las publicaciones de la autora. Identifico los rasgos de escritura que atraviesan toda su obra, como la intertextualidad en varios niveles y la ruptura genérica en la que tiene lugar un flujo de conciencia que en ocasiones tiende hacia la imaginación, la reflexión o el tono poético, triada atravesada por el tema de la memoria, de los mitos, de los sueños; del tiempo y la insistencia por detenerlo en la escritura a través de la palabra poética, o de lo que ella misma nombra: *instant of being* a lo largo de *Todo aquí es polvo*.

Después de presentar los rasgos que caracterizan su escritura, en el segundo capítulo reviso el sitio genérico que ocupa *Todo aquí es polvo*. Ejercicio que resulta obligado dada, por una parte, la naturaleza problemática de la autobiografía y, por otra, las lecturas disímiles en la caracterización genérica del texto de Seligson. De igual forma, el segundo capítulo explora en la tradición autobiográfica mexicana para reconocer el lugar que, dentro de ella, ocupa *Todo aquí es polvo* pues, según propongo, figura como un caso novedoso por sus características compositivas.

Finalmente, se verá en el análisis de *Todo aquí es polvo* que es pautado por el reconocimiento de su sustrato simbólico, relacionado con la palabra como luz, como clarividencia. Una serie de conceptos de origen mítico religioso, filosófico y poético configuran la poética de Seligson y la explicación del origen de su vocación literaria. La noción de lo sagrado y de lo místico se implica, tanto con la tradición religiosa judía, como con la idea poética de Virginia Woolf y la filosófica de Gaston Bachelard y de la mitología griega. De manera que la confluencia entre poesía, filosofía y mito está presente a lo largo de toda su obra literaria, y se manifiesta a través de la frecuente prosa poética, de las varias reflexiones que contienen una serie de cuestionamientos, y de los relatos con referencias a mitos griegos y bíblicos que integran sus libros.

Todos estos elementos servirán como base para reconocer, posteriormente, el modo en que la poética personal de la escritora es implicada en la configuración de una identidad que se funda en

la infancia desde el discurso autobiográfico y condiciona su sentido. El relato de la genealogía familiar, la función simbólica de padres, hermana y abuela se relatan como herencias de una vocación que justifica el proyecto literario. La memoria que visita a la infancia es el paraíso que representa el hacer poético, la válvula detonadora de imaginaciones y sueños que configuran una historia vocacional particular, y a la que volverá continuamente en su escritura. Las referencias a distintas obras y mitos de su predilección, por su parte, funcionan como explicaciones del camino vital. La propia vida se propone así, como el relato de un viaje, en su amplio sentido, viaje como trayecto, y viaje como regreso a la memoria. Pero también, viaje como la implicación del mundo literario e imaginario al que decide abocarse, dado su destino como escritora de otros mundos, de distintos relatos que escribe, reescribe o que refiere, para explicar y explicarse el origen y el destino, la memoria y el olvido, el amor, la vida y la muerte. Este apartado de análisis corresponde al tercer capítulo.

Es de mi interés dibujar el universo literario de la escritora mexicana con los ejes que componen el tejido de sus obras. De aquí mi pretensión de llevar al lector por este recorrido que evidencia la poética decantada en la autobiografía con los rasgos que la autora otorga a su personalidad desde la infancia y en conjunto con sus seres cercanos, vistos a través de su dimensión simbólica, como una propuesta diferente de autorrepresentarse a través de un ejercicio de pluralidad que concuerda con su propuesta literaria.

## CAPÍTULO I. El trayecto vital y literario de Esther Seligson

### 1.1 Esther Seligson en el contexto de las letras mexicanas

Cuando Esther Seligson nace, en la ciudad de México se concentra la vida cultural y literaria del país. Es la década de 1940 un período que destaca por el crecimiento industrial, institucional y cultural. Ocurre, además, la migración de un gran número de judíos y españoles que contribuyen a diversificar la cultura local y a crear espacios para la escritura y la lectura. Julia Tuñón resume tal crecimiento de la ciudad en términos de cultura literaria:

este período lo fue [...] de creación de instituciones de todo orden: bancarias, sindicales, políticas, y las culturales estuvieron también presentes: el Instituto Politécnico Nacional en 1936, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH en 1939), El Colegio de México en 1940, desde 1938 funcionaba como la Casa de España en México, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA en 1942), en 1943 El Colegio Nacional. En las editoriales hay que destacar la creación del Fondo de Cultura Económica (FCE) con Daniel Cosío Villegas como su primer director en 1934 y la Editorial Botas, que publicaba libros desde los tempranos años veinte. Entre las revistas destacaron *Taller*, *Ruta*, *Revista de la Universidad de México*, *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*, *Tierra Nueva*.<sup>2</sup>

Librerías, bibliotecas, cafeterías, vida universitaria y becas para los entonces jóvenes escritores son una importante fuente para la profesionalización de las letras mexicanas. Aparece la Fundación Rockefeller en 1951, de la que, en 1954 se desprenderá la creación del *Centro Mexicano de Escritores*. La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) particularmente beneficia numerosos proyectos artísticos, de teatro, música, cine, literatura.

---

<sup>2</sup> Tuñón, Julia, “Nueve escritoras, una revista y un escenario: cuando se junta la oportunidad con el talento”, en Elena Urritua (coord.), *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, Instituto Nacional de las Mujeres/El Colegio de México, México, 2006, p. 15

Se presenta, en suma, un ambiente propicio para el descubrimiento y desarrollo de habilidades literarias y, cabe destacar, comienza a haber más lugar para las mujeres, tanto en las universidades como en espacios de publicación de libros y revistas.<sup>3</sup> A partir de entonces hay la emergencia de universitarias y escritoras en la gestión de eventos culturales y en la edición de textos, tareas entonces atribuidas casi exclusivamente a los hombres. Esto conduce a que también las mujeres participen de la profesionalización de las letras mexicanas.

El terreno, pues, está dispuesto para la década de 1960, cuando Esther Seligson cursa estudios universitarios y se acerca al medio cultural. Es la época de la moda *hippie*, de la liberación femenina y de la liberación sexual. Esto influye también en las aulas universitarias de la capital del país, donde la matrícula se incrementa con la presencia de alumnas y profesoras.<sup>4</sup>

En este espacio, Esther Seligson tuvo una importante labor cultural de difusión, tanto en publicaciones como en docencia; impartió clases en la UNAM de Historia del teatro y de Literatura y Mitos. Participó en la mayoría de las revistas y periódicos que nacieron alrededor del medio siglo. Escribió para numerosos suplementos culturales de periódicos: *Siempre!*, a cargo de Fernando Benítez; *Diorama de la cultura*, de Excélsior, y numerosas revistas, como *Revista Mexicana de Literatura*, *Revista de la Universidad de México*, *Cuadernos del viento*, *Vuelta*, *Unomásuno*, *Casa del tiempo*, *Revista de Bellas Artes*, *Diálogos*, *Revista documenta CITRU*, entre otras fuera del país,

---

<sup>3</sup> En 1941 aparece la primera revista editada por mujeres: *Rueca*, de 1941 a 1952 con 20 números trimestrales. Entre sus editoras estaban Carmen Toscano, María Ramona Rey, Pina Juárez Frausto, Ernestina de Champourcín, Emma Sánchez Montealvo, Emma Saro, entre otras. Este proyecto editorial abre el camino por el que luego transitarán con mayor facilidad las escritoras de la llamada *Generación de medio siglo*.

<sup>4</sup> Aunque Seligson forma parte de la generación de escritoras que abogan por los derechos de las mujeres, tal es el caso de Beatriz Espejo y Rosario Castellanos, no participa de forma tan cercana ni activa con esta línea de escritoras. Tuñón, Julia, *op.*, *cit.*

como *Noaj* de Israel y *El Urogallo* de España.<sup>5</sup> Incluso colaboró en las finanzas de *Cuadernos del viento* en 1965 junto a Huberto Batis, revista en la que publica sus primeros textos.

Fue becaria en el Centro Mexicano de escritores en 1969, junto a Julio Torri, Agustín Yáñez, Jorge Ayala, Óscar Mata, Andrés González, Vilma Fuentes, Carlos Navarrete y José Emilio Pacheco.<sup>6</sup> Podríamos posicionar a la Esther Seligson joven de entonces como parte de los escritores mejor conocidos por la crítica como *Generación de la Casa del Lago*, de la *Revista Mexicana de Literatura* o *La mafia*.<sup>7</sup> A este grupo de escritores se les reconoce porque utilizan las nuevas técnicas narrativas y presentan la nueva vida urbana y cosmopolita que se conforma en la Ciudad de México de la época. Se caracterizan, básicamente, por formar parte de un periodo de profesionalización de la escritura literaria promovida por las instituciones para su desarrollo pleno.

Para el caso de Seligson, su estancia en el Centro Mexicano de Escritores le facilitó la publicación de su primer libro *Tras la ventana un árbol* (1969), el cual entonces presentó como el inicio de un proyecto literario que se prolongaría hasta sus últimos títulos:

Mi proyecto está básicamente encaminado a la profundización y experimentación (si se puede emplear este término) no sólo desde el punto de vista técnico sino también espiritual, dentro del terreno de la narración corta o *nouvelle*. De tal manera que el relato o los relatos que se vayan creando, formen un todo dentro de un espacio literario y diferente, y puedan, dado el caso, establecer su propia teoría literaria.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> También escribió durante más de 25 años las reseñas de las obras de teatro de los estudiantes del Teatro Universitario que luego compiló en *El teatro, festín efímero: reflexiones y testimonios* (1989).

<sup>6</sup> Armando Pereira, (coord.) *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, 2ª ed. corregida y aumentada, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios / Ediciones Coyoacán, México, D.F., 2004. [Recuperado de: <http://www.elem.mx/institucion/datos/308>].

<sup>7</sup> José María Espinasa indica que si se le puede pensar dentro de una generación sería la del 1968 o la de los Hijos del Limo, un grupo de escritores muy influidos por Octavio Paz.

<sup>8</sup> Cit. por Sara Poot Herrera, “Primicias feministas y amistades literarias en México del siglo XX”, en Elena Urrutia, *op. cit.*, p. 71.

Es clara la línea que la escritora toma desde ese momento inicial en su carrera: el rasgo de la experimentación coincide con la ideología del grupo de escritores que pensaban en la literatura como un hacer libre y profesional, exento de temáticas políticas y sociales, que precisaba, más bien, de adentrarse en la naturaleza humana y las capacidades de las palabras. Después de 1968, época de tensión política y social, el panorama cultural se transforma. Al respecto Seligson apunta, en el epílogo de su colección de ensayos *La fugacidad como método de escritura* (1988), su postura como docente y escritora a propósito del nuevo panorama mexicano. Postura que se mantendrá hasta sus últimas obras, como queda claro cuando justifica la reunión de sus ensayos en la edición de 1988, los cuales habían sido escritos en las dos décadas anteriores. Seligson señala:

decidí dejar los textos tal cual sin introducir ninguna modificación (salvo las mínimas de estilo), porque así reflejan, no sólo el presente "subjetivo" en que fueron escritos —y que sería imposible recuperar sin distorsionar totalmente los textos—, sino también aquel presente determinado por acontecimientos culturales y sociales muy específicos, como fueron los de la década 60-70 y sus secuelas, hasta el 8 de julio de 1976. Entonces, la sensación de libertad intelectual y física no era ficticia, y la literatura, el arte y las ideas políticas se intercambiaban con un sentido cosmopolita y universalista que excluía todo morbo por la "identidad nacional".

La pintura joven, el teatro universitario y la creación literaria rompieron estructuras anquilosadas (la fundación del *Salón Independiente*, la revolución teatral a partir de *Poesía en Voz Alta*, la llamada *Mafia*, y, posteriormente, la escritura de la *Onda*), y no sólo como un eco de lo que ocurriría en el mundo, sino como una reacción natural de continuidad debida a la apertura de los espíritus hacia su entorno. Tampoco es coincidencia que esa ruptura en el terreno cultural haya incidido en la conciencia política para reclamar igual derecho a la libre creatividad y al cambio (reclamo abruptamente silenciado a partir del 2 de octubre de 1968). No creo necesario insistir en que actualmente vivimos con el sentimiento exacerbado de discontinuidad, de falta de osadía intelectual y creativa, de derrumbe y carencia de alternativas políticas. De alguna manera las arbitrarias preferencias en estos ensayos pretenden ser un discreto —pero tenaz— testimonio de participación inalterable en la búsqueda de un ideal común, entre lector y escritor, de solidaridad con la libertad de pensamiento.<sup>9</sup>

Esther Seligson resume bien aquellos años de gran avance en las letras, de la ruptura social y política que implicó el movimiento de 1968, causa de dispersión, en la escena pública y colectiva, de algunos

---

<sup>9</sup> Seligson, Esther, *La fugacidad como método de escritura*, Plaza y Valdés, México, 1988.

escritores e intelectuales.<sup>10</sup> Posiblemente Seligson se distancia de este ambiente cultural a partir de entonces y deja de publicar tan activamente en periódicos y revistas para concentrarse en la publicación independiente de su obra.<sup>11</sup>

Christopher Domínguez Michel, por su parte, la ubica dentro el grupo de los escritores mexicanos que se dedican a la "Fabulación del tiempo", en el sentido de que retoman eventos históricos y los reconfiguran. Se refiere particularmente a *La morada en el tiempo* (1981), texto que rompe el espacio y el tiempo en aras de recontar la historia de la biblia hebrea desde una voz asexual y atemporal. Ubica a Seligson junto a José Emilio Pacheco con *Morirás lejos* y *Las batallas en el desierto*; a Jorge Ibarguengoitia con *Los relámpagos de agosto*; a Luisa Josefina Hernández con *Apocalipsis cum figuris*; *Se está haciendo tarde* de José Agustín, y otros.<sup>12</sup> Según Domínguez, vista la historia literaria mexicana en conjunto, los escritores agrupados en este apartado son una generación que trata el tema de la fabulación del tiempo a partir de una herida histórica:

Comienza con una descomposición de las matanzas antisemitas y culmina con la composición de lugar casi inmediata, de un crimen de Estado ocurrido en México en 1968. *Morirás Lejos* y *La noche de Tlatelolco* son obras literarias donde los recursos de la ficción "modernista" registran la tragedia histórica y la vuelven inolvidable. Ya en el viaje espiritual de Juan Tovar aparece la luz de bengala que anunció la matanza del 2 de octubre. Culminando la década de los años setenta, los ríos de sangre vuelven a bajar de las lejanas aldeas hasta los pies de la corte.<sup>13</sup>

*La morada en el tiempo*, según las consideraciones de este crítico, formaría parte de esta tendencia de la fabulación del tiempo articulada en la vena de tema judío. En efecto, Seligson incorpora y experimenta con técnicas narrativas nuevas el tema de la historia de la Diáspora Judía en esta obra,

---

<sup>10</sup> 1976 fue el año en que el suplemento cultural de *Excélsior*, a cargo de Fernando Benítez, cerró a causa de la censura política de los gobiernos de Luis Echeverría Álvarez y José López Portillo y Pacheco.

<sup>11</sup> A esto hay que sumar que ella particularmente nunca se dedicó a hacerle promoción a su propia obra.

<sup>12</sup> Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 72.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 77.

pero también aborda una perspectiva religiosa que define su escritura, por lo que podemos entender que su obra ha adquirido un espacio aparte en el marco generacional que la ha ubicado, quizá con demasiada insistencia, en el grupo de escritores judeomexicanos, ya que sus orígenes se relacionan con el flujo migratorio de judíos que, entre 1920 y 1930 llegaron al país, lo que traerá consigo no sólo una cultura muy distinta y amplia de Europa, sino una generación posterior que llega a adaptarse a un nuevo contexto: los hijos y nietos de esos judíos migrantes que se integran a la sociedad, y de los cuales, muchos se insertan en las dinámicas culturales mexicanas del medio siglo pasado.

Esther Seligson forma parte, pues, de una generación con visión cosmopolita que, en su caso, se vincula con una simbiosis cultural, parte de su historia personal que se encargará ella misma de enriquecer con múltiples viajes y lecturas. Al lado de Seligson, varios son los escritores de padres judíos que destacan en las últimas tres décadas de siglo XX, según apunta Cánovas: Angelina Muñiz-Huberman, Gloria Gervitz, Myriam Moscona, Rosa Nissan, Margo Glanz, Sabina Berman, Ethel Krauze, Sara Sefchovich, Jacobo Sefamí, Gerardo Kleinburg y Ilan Stavans.<sup>14</sup> Entre ellos hay temas y visiones comunes narrados a la luz de la memoria histórica judía, de la representación de la cultura y sus ritos, y de las relaciones interculturales que se crean en México; genealogías; reescritura de la historia en el exilio, el constante tránsito por el tiempo y el espacio, muestra de problemáticas de los antepasados; moradas que se crean en la escritura. Todo esto remite a lo que Angelina-Muñiz denomina "el neomisticismo en la literatura judeomexicana. Fenómeno abierto a una multiplicidad de interpretaciones y variantes; a una metodología de la creación inagotable; a un énfasis en la traslación metafórica; a una subterránea raíz proveniente de la frustrada herencia místico- colonial".<sup>15</sup>

La obra de Esther Seligson coincide en algunos rasgos con las de este grupo de escritores. Por ejemplo, la búsqueda de raíces orilla a algunas voces femeninas a explorar dentro de la

---

<sup>14</sup> Cánovas, Rodrigo. "Los relatos del origen: judíos en México". En *Nueva Revista de Filología Hispánica*. T. 57, No. 1, 2009, p. 157-197.

<sup>15</sup> Muñiz-Huberman, Angelina, "Esther Seligson: tiempo y tradición", en *El siglo del desencanto*, edición electrónica Fondo de Cultura Económica, México, 2015, p. 14.

imaginación distintos mundos, como en el caso de *Morada interior* (1972) de Angelina Muñiz-Huberman, novela en la cual retrata la vida de una judía conversa a monja, quien se debate entre el pasado y el presente que tiene que enfrentar, y al que evade creando alternos mundos imaginarios. En esta línea se inscribe un poco también la novela *La señora de los sueños* (1933) de Sara Sefchovich en la que una mujer, ama de casa contemporánea, se sitúa en distintos espacios y tiempos representando a distintas mujeres a través de los libros que lee y de su imaginación.

El tema de las genealogías es un denominador común en escritores de origen judío. En esta línea se encuentra *No honrarás a tu padre* (2004) de Kleinburg que refleja el conflicto de la genealogía a partir de la orfandad de un personaje negado por su padre. *Las genealogías* (1981) de Margo Glanz es otra obra que también explora la memoria familiar destacando la historia y labor paterna de colaborar con los primeros escritores judíos en México. Moscona, por su parte, con *Tela de cevoya* (2002) se inscribe también en las escrituras de la memoria familiar y el tema del exilio. De igual forma, en *Yizkor* (1987) de Gervitz, la memoria y la genealogía familiar de línea materna es explorada y presentada a través de la simbología de la vida y la muerte.

La reescritura de mitos, recurso importante en la obra de Esther Seligson, es compartido por Myriam Moscona con *Las visitantes* (1989), texto que tiene como eje el tema del exilio en voz de mujeres como Eva y la esposa de Lot, personajes bíblicos.

La representación de las tradiciones y costumbres privadas judías de origen árabe en contraste con la realidad mexicana es un tema explorado por Sefamí en *Los dolientes* (2004). Asimismo, en *Novia que te vea* (1992) de Rosa Nissan (y luego en *Hisho que te nazca* en 1996) se representa, a través de la narración de una niña y luego una joven, la crianza y enseñanzas de su familia de origen turco y árabe hacia las mujeres. Se ve en estas obras la dinámica social y familiar de su cultura en un entorno como el mexicano, simbiosis que configura a los hijos de nuevas generaciones.

Stavans por su parte, tiene una obra en la que se vislumbra nuevamente la temática del destierro, de la búsqueda de identidad a través del rompimiento con la tradición de origen: *Borrowed words* (2001), autobiografía (escrita a los 40 años) que retrata la búsqueda sin nostalgia de un mejor lugar para vivir: el sueño americano de llegar a Nueva York, la gran ciudad. Renuncia a su lengua natal, el español, para adoptar el inglés en busca de una nueva morada.

No hace falta, en fin, abundar en las constates que brevemente acabo de enunciar, y que fácilmente se deducen y asocian a la escritura de Esther Seligson: el exilio; la morada imaginaria; la búsqueda de raíces; las genealogías; la reescritura de las voces de algunas mujeres míticas; la memoria frente al olvido; la hibridez cultural que compone la identidad de estos sujetos de origen escindidos. No obstante estas características, quisiera ser fiel a la actitud de la escritora frente a su obra y no ubicarla en uno u otro lugar, pues particularmente estaba en desacuerdo con las categorizaciones, de las que opina, en una entrevista en la que justamente le cuestionan si su literatura es judía:

Eso es una estupidez, quien lo dice no entiende absolutamente nada, es como decir literatura gay, literatura feminista, no creo para nada en esos estancos. Evidentemente no puedo negar que mi cultura es judía, pero lee *Sed de mar*, quítale Esther Seligson, y a ver qué chingado judaísmo hay ahí, no hay nada. Ahora en *Isomorfismos*, por ejemplo, ahí el personaje se llama Don Jesús, es un chamán, pero toda su filosofía es la de un talmudista. A mí me fascina ese entreverar, porque finalmente la búsqueda es la misma. No puedo decir que mi literatura sea judía porque hay elementos de la mitología griega, del hinduismo y del taoísmo, soy una lectora apasionada del I ching, del sufismo y de miles de cosas.

Ahora, evidentemente no voy a negar que soy judía, me molesta que me pongan en las antologías de escritoras judías, de antologías de escritoras judeo-mexicanas, en antologías de escritoras, punto. Primero, considero que mi literatura es más mexicana que judía y eso lo señalaron hasta en Jerusalén. Evidentemente el treinta por ciento del español que hablamos en México son palabras en Náhuatl, digo, el treinta por ciento y eso por irme por lo bajito. Nadie escribe el español como escribe un mexicano. Soy una escritora mexicana, por supuesto que sí.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Quemain, Miguel Ángel, *Esther Seligson, la escritura revelada*, Entrevista para el Instituto Nacional de Bellas Artes, [Recuperado de: <https://literatura.inba.gob.mx/entrevista2/3268-seligson-esther-entrevista.html?showall=&start=2>]

Además, aunque el tema judío está presente en algunos de sus textos, ella misma considera que pertenece a la generación de los discípulos de Octavio Paz. En respuesta de algunos críticos que la ubican en un espacio aparte, señala:

Yo soy hija de Octavio Paz, y esto no es una confesión *a posteriori*; soy también hija de Héctor Azar. Y gracias a Luis Spota empecé a escribir sobre teatro en *El Heraldo de México*. ¿Quiénes fueron mis contemporáneos? Uno, Alejandro Jodorowsky: su teatro me deslumbró; otros, José Emilio Pacheco, Alejandro Aura, Elsa Cross, Federico Campbell... Aunque nuestra escritura pueda hablar de distinta manera, creo que los intereses son comunes. Lo griego está en todos nosotros, aunque cada quien asuma esas presencias a su manera, creo que los intereses eran similares, lo que nos alimentaba intelectualmente era lo mismo: estábamos o con Octavio Paz o con Carlos Fuentes. Yo estaba con Paz, y con Tomás Segovia, Salvador Elizondo y Juan García Ponce, que fueron mis maestros. [...] Es clarísimo que pertenezco a una generación.<sup>17</sup>

La complejidad del modo en que ha sido leída por la crítica en su pertenencia a uno u otro grupo habla, a su vez, de una cualidad de la obra de Esther Seligson: la hibridez que se manifiesta en todos los sentidos: cultural y generacional. Así, la escritura de Seligson conecta tanto los mitos griegos (como en *Eurídice vuelve*, *Orfeo* o *Sed de mar*) con la reescritura de temas bíblicos (como en *Otros son los sueños* y *La morada en el tiempo*), así como también el encuentro de los amantes y el erotismo (ver *Diálogos con el cuerpo*) tiene raíces y vínculos con la poesía de Segovia, o con los cuentos de García Ponce.

Un híbrido más en su escritura es el genérico, pues combina en algunas obras las estructuras de formas narrativas y poéticas. Aunado a esto, en muchas ocasiones en sus textos hay una voz que oscila ambivalente por el tiempo y el espacio, por la realidad y la imaginación, por el sueño y la vigilia. En suma, por la realidad y la escritura. La obra de Esther Seligson, en resumen, es producto de una simbiosis cultural y literaria a la que contribuyen los factores aquí esbozados: la época en que

---

<sup>17</sup> Gutiérrez Velasco, Luz Elena y Domenella, Ana Rosa, *Esther Seligson: Fugacidad y permanencia: soy un reflejo de sol en las aguas*, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey y Universidad Autónoma Metropolitana- Rectoría General, México, 2007, p.182.

desarrolló su escritura, y su herencia religiosa y cultural, pues en algunas de sus obras está muy presente el tema del exilio judío, como en *La morada el tiempo*. Aunque también, gran parte de su obra está plagada de una búsqueda por la clarividencia de tono religioso, en el amplio sentido, es decir, por la búsqueda detrás de la palabra, por el punto en el que la experiencia literaria se convierte también en experiencia religiosa, y esto no sólo concierne al judaísmo, sino a una perspectiva mucho más amplia. Serán profundizadas estas características en el siguiente apartado.

## **1.2 Trazos para una poética**

Cuando se revisa puntualmente la obra de un escritor es posible ver ejes que dibujan su universo literario, los cuales, en conjunto, formulan, a través de recursos estilísticos, retóricos e ideológicos, su pensamiento y postura respecto a la literatura y al arte. Elementos que, en suma, revelan su singularidad literaria.

Desde que en 1969 la escritora judeomexicana Esther Seligson (1941-2010) publicó su primer libro de relatos, *Tras la ventana un árbol*, hasta su último título, *Todo aquí es polvo* (2010), se encuentran los ejes que configuran su hacer particular, guiados por una serie de temáticas constantes: la fugacidad del tiempo, lo efímero, lo sagrado, lo femenino, lo andrógino, la infancia como espacio atemporal y originario, los mitos. Estos temas atraviesan la totalidad del universo ficcional, lírico y ensayístico de la autora.

La obra de Esther Seligson está conformada por los títulos: *Tras la ventana un árbol* (1969), conjunto de relatos; *Otros son los sueños* (premio Xavier Villaurrutia en 1973), su primer novela; *De*

*sueños, presagios y otras voces*<sup>18</sup> (1978), libro de relatos; *La morada en el tiempo* (1981),<sup>19</sup> novela breve; *Sed de mar* (1987) relato breve; *Isomorfismos* (1991) y *Luz de dos* (1996) colección de relatos, *Hebras* (1996) y *Cicatrices* (2009), también narrativa breve; finalmente *Todo aquí es polvo* (2010), su autobiografía. A su obra narrativa se suman los títulos de poesía: *Tránsito del cuerpo* (1977),<sup>20</sup> *Rescoldos* (2000), *Simiente* (2004), *Alba marina* (2005), *Oración del retorno (tikun)* (2006) y *A los pies de un buda sonriente* (2007).<sup>21</sup> Al repertorio de género ensayístico pertenecen: *La fugacidad como método de escritura* (1981), *El teatro, festín efímero: reflexiones y testimonios* (1989),<sup>22</sup> y *Escritura y el enigma de la otredad* (2000). La escritora reunió y reeditó gran parte de su obra ensayística en *A campo traviesa* (2005); de casi toda su narrativa en *Toda la luz* (2006); y de poesía en *Negro es su rostro. Simiente* (2010). Finalmente, fueron publicados póstumamente los títulos *Escritos a mano* (2011) y *Escritos a máquina* (2011) por los herederos de los derechos de su obra.<sup>23</sup>

Seligson no es una escritora conocida por un profuso grupo de lectores a pesar de —o a causa de— tener una nutrida obra. El marcado rasgo de intertextualidad, con múltiples referencias a la literatura, la filosofía y las religiones es, posiblemente, motivo de ello, ya que es una literatura que exige un lector atento. De ahí que uno de sus críticos más importantes, Geney Beltrán Félix —figura importante, ya que además de ser su albacea, es un conocedor de su obra— explique que este carácter marginal de la obra de Seligson en la tradición literaria mexicana responde a la complejidad de la

---

<sup>18</sup> En 1988 publica con el sello de la UNAM *Indicios y quimeras*, título que incluye algunos relatos de *De sueños presagios y otras voces*, así como relatos que publicó en revistas y suplementos culturales como *Vuelta*, *Casa del tiempo*, *Revista de la Universidad de México* y *Sábado de Unomásuno*.

<sup>19</sup> Esta novela es reeditada en cuatro ocasiones por las editoriales Artífice en 1981, Casa Editorial Hoja en 1992, Ediciones sin Nombre en 2004, y la última por CONACULTA en 2011.

<sup>20</sup> Aumentado y reeditado bajo el título *Diálogos con el cuerpo* en 1981 por la editorial Artífice.

<sup>21</sup> Reúne estos últimos títulos en la antología *Negro es su rostro. Simiente* en 2010.

<sup>22</sup> Los ensayos reunidos son recuperados de los artículos que la autora escribió sobre las presentaciones teatrales del Centro Universitario de Teatro en el que trabajó por más de 25 años.

<sup>23</sup> A las publicaciones póstumas hay que agregar *Islas entre nosotros. Voces de la narrativa israelí contemporánea*, libro en que Esther Seligson fungió como compiladora junto a Ioram Mercer, quien, a su fallecimiento en 2010, terminó la compilación para que se publicara el libro en 2013 por el Fondo de Cultura Económica.

estructura sintáctica de sus textos y a las temáticas que aborda, ya que resultan poco atractivos para los lectores de una "época apresurada y ligera" como la actual.<sup>24</sup>

Como ya he anotado, Seligson, como hija de padres inmigrantes judíos, heredó la tradición religiosa de su familia, de la que se encontrarán huellas en algunas de sus obras literarias, las cuales han sido señaladas por algunos de sus críticos. Jacobo Sefamí, por ejemplo, analiza *La morada en el tiempo*<sup>25</sup> y expone lo que la premisa de Harold Bloom expresa: "Toda la escritura judía tiende a ser excesivamente interpretativa... Lo que ha de interpretar, en último término y, sin embargo, indirectamente, es la Biblia hebrea puesto que ésta ha sido siempre la función de la escritura judía, o más bien, su carga".<sup>26</sup>

Otro ejemplo es el de María de Lourdes Zebadúa Valencia, quien en su tesis de maestría *Voces y personajes en Otros son los sueños de Esther Seligson*<sup>27</sup> analiza, a partir de la narratología, la configuración del espacio y el tiempo, así como la voz de los personajes y la perspectiva de la narración del libro antes mencionado. En esta tesis se da luz a la forma narrativa para revelar la referencia al judaísmo en gran parte de la obra de Seligson.

Por su parte, Karla Marrufo recupera los elementos referidos por Rodrigo Cánovas en su estudio sobre los escritores judíos que residen en México, *Los relatos del origen: judíos en México*,<sup>28</sup> para poner en perspectiva la propuesta de Seligson. Los elementos acotados por Cánovas son:

Lenguajes del fundamento: plegarias, invectivas, visiones apocalípticas, pensamientos crepusculares. Genealogías: biografías familiares, (intra)históricas, retratos en miniatura y festivos cuadros de costumbres; escrituras del Yo, resueltas desde la descendencia y desde los modelos culturales otorgados por la tradición (los textos sagrados, la literatura del

---

<sup>24</sup> Geney Beltrán Félix, "Esther Seligson: Una rítmica evasión hacia otros mundos", *Confabulario*, suplemento cultural de *El Universal*, 21 de febrero de 2015 [Recuperado de: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/esther-seligson-una-ritmica-evasion-hacia-otros-mundos/>]

<sup>25</sup> Seligson, Esther, *La morada en el tiempo*, Artífice, México, 1981.

<sup>26</sup> Sefamí, Jacobo. "Sueño de evasión y libertad, entre la errancia y la utopía: *La morada en el tiempo*, de Esther Seligson", *Revista de Literatura Mexicana*, UNAM, 2009, v. 20, no. 1, p. 124.

<sup>27</sup> Zebadúa Valencia, María de Lourdes, *Voces y personajes en Otros son los sueños de Esther Seligson*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

<sup>28</sup> Cánovas, Rodrigo, *op., cit.*, p. 157-197.

Sefarad), y por la actualidad: el collage, el fragmentarismo, la hibridez, signos de un ansia de infinito.<sup>29</sup>

Estas observaciones sirven a Marrufo para zanjar la cuestión indicando que, si bien es evidente una relación entre la literatura de los judíos mexicanos, la obra de Seligson se alimenta de igual modo de su tradición judía a la vez que de toda la literatura mexicana del *post-boom*,<sup>30</sup> con la cual dialoga desde una visión más amplia y como partícipe del mundo literario y académico mexicanos.

El centro de la tesis de Marrufo analiza la reelaboración de los mitos en su obra y propone que lo judaico es apenas una parte de una visión amplia sobre lo sagrado y la palabra creadora. A través de la encarnación de personajes míticos, analiza las narraciones desde la memoria y el olvido como reconfiguradores de estos mitos. Para Marrufo, la reelaboración de mitos es en la obra de Seligson el intento por regresar al estado primigenio en el que regía la armonía entre el hombre y el mundo circundante:

Para la autora, el mito representa un regreso al origen, a ese tiempo en el que el misterio y lo sobrenatural eran asimilados de modo espontáneo por un hombre que se sabía parte del universo, con una función y un sitio específicos dentro de ese orden. Es también, la síntesis de la condición humana, con sus saberes y limitaciones, con sus alcances y sus bajezas; y es, sobre todo, uno de los medios idóneos para empezar a reconocer, ya a finales del siglo XX y principios del XXI, lo que en cada individuo hay de divino y que hemos olvidado.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Marrufo Huchim, Karla, *Sueño y memoria: la reescritura del mito en la narrativa de Esther Seligson*. Tesis Doctoral, Universidad Veracruzana, 2014, p. 196.

<sup>30</sup> Periodo que comprende los años posteriores al auge de lo que se denominó *Boom latinoamericano* durante el siglo XX. Según Donald L. Shaw, la narrativa del post-boom tiene dos líneas, una que es más referencial y atiende temáticas locales, a diferencia de la generación precedente, además de que hay una incorporación de elementos populares; y otra que continúa las formas experimentales en el sentido deconstruccionista y posmoderno. Evidentemente, desde esta perspectiva, Seligson está dentro de una tradición que continúa la preocupación por los límites del lenguaje, y esta tensión está presente a lo largo de toda su obra. Es visible en las reflexiones en torno a la preocupación por el silencio y la palabra como contenedora del tiempo, así como por una transgresión genérica reiterada. (Vid. Shaw, Donald Leslie, *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*, Cátedra, Madrid, 1999).

<sup>31</sup> Marrufo Huchim, Karla Lili, *op. cit.*, p. 7.

Si bien lo judío es un tema indisociable en el proyecto literario de esta autora, es sólo una parte de la gama que abarca lo religioso en todos los ámbitos a lo largo de su obra. De ahí la predominancia de mitos en los que la naturaleza destaca siempre acompañada del pulso vital de sus ciclos, paralelos a lo que acontece en el hombre, y la recuperación de leyendas y cuentos de hadas.

Esto responde a una perspectiva abarcadora que filtra la realidad y el mundo a partir de una visión sagrada de la realidad, es decir, el origen de todas las cosas, más allá de la idea divina que remite a la concepción de una o varias divinidades, es la búsqueda por el entendimiento del sentido del todo en armonía: naturaleza y humanidad; el ciclo de la vida y la muerte. Este es el motivo por el cual los mitos son el gran relato que Seligson retoma en su literatura para repensar en los orígenes del mundo y del comportamiento humano.

Por ello la recurrencia no sólo al judaísmo en su obra, sino en general a una variedad de religiones como grandes relatos de la creación, de los comienzos: budismo, cristianismo, taoísmo, mitología grecolatina, hasta tradiciones adivinatorias como esoterismo y astrología, que se nutren a la vez de referencias literarias. Este aspecto confiere a la obra de la escritora judeomexicana riqueza de significados y sentidos. Prácticamente toda su obra está impregnada de retazos, muestras de las huellas de sus lecturas que decantan en forma de paratextos, como epígrafes,<sup>32</sup> citas, y hasta reescrituras. En este sentido, su obra se sostiene de una vasta tradición literaria y filosófica que contribuye a delinear su poética. Una poética que está sustentada en constantes cuestionamientos trascendentales y buscará solución en la escritura de mitos como explicaciones de la realidad.

Ecos de otras historias coexisten en la obra de Seligson. En *De sueños, presagios y otras voces*,<sup>33</sup> cuya carga mítica y religiosa es determinante, la mayoría de los textos contienen referencias

---

<sup>32</sup> Respecto al uso de epígrafes es importante comentar que en la contraportada de *Toda la luz*, libro que compila la mayor parte de su narrativa, la escritora comenta que los epígrafes sirven al lector como las piedrecillas de un cuento de hadas que indican a los personajes el camino de regreso (Seligson, Esther, *Toda la luz*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006).

<sup>33</sup> Esther Seligson, *De sueños, presagios y otras voces*, Cuadernos de humanidades, 10, Universidad Autónoma de México, México, 1978.

directas o indirectas hacia libros como el Zohar, el Talmud, o cuestiones que hacen referencia a mitos; algunos, además, enmarcados por epígrafes que orientan su sentido. *Sed de mar*,<sup>34</sup> por su parte, retoma la historia de la *Odisea* para trastocarla por medio de la figura de una Penélope que decide no esperar a Ulises, sino emprender un viaje para huir de él. *La morada en el tiempo*<sup>35</sup> desarrolla, como la misma escritora declaró, la reescritura de la *Torá* desde la perspectiva de un Jeremías contemporáneo.<sup>36</sup> Mientras que en *Hebras*<sup>37</sup> la autora reescribe historias clásicas como la de Orfeo y Eurídice o la Esfinge en breves ficciones y aforismos que componen este libro, donde la literatura grecolatina es trastocada desde la ironía y la paradoja.

Como puede observarse, la intertextualidad se presenta en la obra de Seligson con distintos niveles de complejidad, que van desde la referencia, la alusión, hasta la reescritura, operaciones en las que el texto del otro enriquece o dirige el sentido del nuevo texto, o bien, es apropiado para darle otro valor, una perspectiva nueva e incluso opuesta.

La escritura de Esther Seligson, en tanto es una estructura compleja por el tejido de sus referentes, es también producto de una compleja visión del mundo y del yo que responde a una búsqueda o exploración de lo sagrado u originario que habita en el universo, la naturaleza y la humanidad. Esta búsqueda es desatada por la libertad de la imaginación y del pensamiento impresa en una textualidad que problematiza su forma genérica, pues acentúa un perfeccionamiento de la expresión por medio de las palabras que tienden a un lenguaje poético para expresar lo inefable o aquello que lo parece. El tejido formal de su escritura incursiona en los distintos géneros literarios con una libertad en la que su prosa se desliza por el pensamiento reflexivo, la narración y el despliegue de la imaginación poética.

---

<sup>34</sup> Seligson, Esther, *Sed de mar*, Artífice, México, 1987.

<sup>35</sup> Seligson, Esther, *op. cit.*

<sup>36</sup> Sefamí, Jacobo, *op. cit.*, p. 119. *La morada en el tiempo* es una de las obras más conocidas de Seligson y por la que, quizá, se le ha catalogado como escritora interesada en los temas de judaísmo.

<sup>37</sup> Esther Seligson, *Hebras*, Ediciones Sin Nombre, México, 1996.

La apertura en el tratamiento de los géneros se encuentra desde las primeras publicaciones de la autora, como se advierte en su primer libro, *Tras la ventana un árbol*,<sup>38</sup> realizado durante su estancia como becaria en el Centro Mexicano de Escritores, donde se muestran los inicios de un camino literario que incorpora elementos oníricos y se caracterizará por la fragmentación temporal, resultado de la evocación de la memoria y la suspensión temporal al ahondar detalles íntimos de los protagonistas. El conjunto de relatos, más que narrar, privilegian la introspección de las emociones y los sentimientos respecto a algunas situaciones en las que se ubican los personajes. De manera que, a pesar de tener una forma narrativa, el sustrato anecdótico queda en segundo plano.

Este rasgo tendrá continuidad algunos años más tarde en la novela *Otros son los sueños*<sup>39</sup> (premio Xavier Villaurrutia), donde narra el trayecto de un viaje en tren en el que la memoria y el sueño se traslapan con la realidad de la narradora y transitan en desorden por eventos pasados que transforman su presente al ser irrecuperables. El viaje no sólo es físico sino de una profunda introspección y reflexión acerca de las relaciones amorosas, el deseo y la distancia. A lo largo de la obra domina siempre la expresión a través de un lenguaje con marcados tintes poéticos que, antes que privilegiar las acciones del relato, lo hace con las emociones y el mundo interior de la protagonista. En *Tránsito del cuerpo*,<sup>40</sup> Seligson lleva la problematización del género narrativo a su encuentro con la forma de lo que podríamos llamar “ensayos poéticos”, pues los textos que lo conforman muestran un marcado ejercicio reflexivo respecto a la exaltación de los sentidos y la suspensión temporal en el contacto corporal con el Otro, por medio de la mirada que se hace palabra y configura el mundo, el sentido del tacto, del gusto, del oído frente al despertar del cuerpo ajeno. Las ocho partes que componen el libro parecen contar, a su vez, la sucesión de una historia amorosa, desde la unión hasta la separación física y la añoranza del encuentro. En este libro la expresión de imágenes poéticas es

---

<sup>38</sup> Seligson, Esther, *Tras la ventana un árbol*, Bogavante, México, 1969.

<sup>39</sup> Seligson, Esther, *Otros son los sueños*, Novaro, México, 1973.

<sup>40</sup> Seligson, Esther, *Tránsito del cuerpo*, La máquina de escribir, México, 1977. Con su segunda edición en *Diálogos con el cuerpo*, Artífice Ediciones, México, 1981.

determinante; y si es que hay narración, sólo se puede localizar en la consecución de los apartados, como articuladores de una “historia” que, en todo caso, se encuentra subordinada a un ejercicio reflexivo y a su expresión poética.

Esta libertad narrativa marcará la configuración de *Luz de dos*<sup>41</sup> (premio Magda Donato), donde la naturaleza es personaje principal. Y aunque los tres primeros relatos privilegian la narración, la fluidez del discurso poético es evidente en el último de nombre homónimo "Luz de dos", donde se reflexiona en torno a una leyenda de dos amantes respecto a lo que viven los personajes principales, dos amantes también.

En 2009 la escritora muestra en *Cicatrices*<sup>42</sup> la heterogeneidad genérica como uno de sus rasgos compositivos, ya que este título reúne relatos, en la primera parte, y una suerte de aforismos o pensamientos breves que reflexionan en torno a la muerte, en la segunda. Esta última parte del libro es más significativa en su composición plural, es una reunión de fragmentos de oraciones, definiciones de palabras, principios sobre la vida y la muerte, así como reflexiones sobre religión.

*Negro es su rostro. Simiente*<sup>43</sup> reúne, por su parte, una poesía que conjuga la forma del verso y la prosa para expresar el trayecto íntimo de una memoria ancestral, de la soledad y de la pérdida. Compila los poemarios “Negro es su rostro”; “Alba marina”; “Oración del retorno”; “A los pies de un Buda sonriente”; y “Simiente”. La variedad formal del libro se acentúa particularmente en la segunda parte, “Simiente”, poemario que incorpora distintos tipos de textos realizados por la mano del hijo muerto, y a los cuales la autora intercaló sus escritos y poemas en dedicación al fallecido: copias de notas, de citas, de dibujos, de reflexiones e incluso una carta dirigida a Esther.

Después de la muerte de la autora fueron publicados algunos de sus cuadernos y notas en *Escritos a mano*<sup>44</sup> y *Escritos a máquina*.<sup>45</sup> El primero reúne relatos, entradas de diarios, crónicas y

---

<sup>41</sup> Seligson, Esther, *Luz de dos*, Joaquín Mortiz, México, 1978.

<sup>42</sup> Seligson, Esther, *Cicatrices*, Paramo; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009.

<sup>43</sup> Seligson, Esther, *Negro es su rostro, Simiente*. Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

<sup>44</sup> Seligson, Esther, *Escritos a mano*, Jus, México, 2011.

<sup>45</sup> Seligson, Esther, *Escritos a máquina*, UNAM, México, 2011.

ensayos; todas visiones muy personales de viajes, circunstancias de la vida y cuestiones literarias y religiosas. Como el nombre lo indica, *Escritos a mano* remite a la idea de notas personales que conservan la espontaneidad del presente de su escritura. El segundo libro, en cambio, reúne ensayos con una visión de tono más académico.<sup>46</sup>

Con este recorrido representativo es posible reconocer el gesto de hibridez entre la narración, la expresión poética y la reflexión ensayística en la obra de Seligson. Este rasgo, que define la escritura de la autora, no puede, sin embargo, ser leído fuera de lo que se constituye como otro de sus ejes: la oscilación de la escritura en una reflexión que recurre a la memoria y a la imaginación, impulsada por la deriva del pensamiento, e incluso en ocasiones por la deriva de la conciencia de los personajes. Esto explica por qué algunos de sus textos considerados cuentos o novelas rompen con el acento narrativo para sumergirse en la reflexión de los personajes y enfatizar en sus sensaciones y emociones íntimas; o también, por qué algunos ensayos son materia de una deriva del pensamiento y de la expresión poética que, en momentos, se distancian del objeto que propició la reflexión.

El primero de estos rasgos define, por ejemplo, *Otros son los sueños*, novela que, como he anotado, muestra un viaje de la memoria, aunque sin una estructura narrativa puntual a causa de la constante disolución de las ordenaciones temporales. La obra relata el flujo de una conciencia que pareciera nacer en el momento de la escritura. Oscila entre el tiempo físico de un viaje en tren, el de la memoria y del sueño, por lo que al paso de la lectura pareciera no augurarse un cierre discursivo del flujo mental de la narradora, y sin embargo, al concluir resulta ambiguo el desenlace porque justamente se traslapan la realidad y el sueño, el deseo y la realización de la espera del amante en la estación de tren. Y dado que el viaje asociado al sueño es fragmentario y caótico, la obra resulta de una dificultad particular.

---

<sup>46</sup> Los temas que la autora presenta y discute son principalmente aspectos míticos, de identidad y orígenes en reflexión con personajes de las tragedias griegas, la condición humana presentada ya por obras clásicas y algunas reflexiones sobre obras de poetas y escritores como Elsa Cross, José Luis Rivas, José Gordon, Cesare Pavese, Ana Segovia, Octavio Paz, y otros recurrentes en su obra ensayística como Jabés, Ciorán, y Levinas.

*Tránsito del cuerpo* se desarrolla entre largas descripciones poéticas de las sensaciones corporales de los amantes donde el pensamiento se sumerge en una contemplación atemporal, aspecto que es acentuado por la implicación de un tono que roza también con lo ensayístico en la exposición de ideas introducidas por oraciones declarativas para adentrarse en los detalles de objetos percibidos en un tono introspectivo.

El segundo rasgo se muestra en los numerosos ensayos sobre literatura de la escritora como resultado también de una deriva del pensamiento que propician obras literarias de su predilección. Obras que a la luz de una mirada de conjunto permiten rastrear una visión propia del fenómeno literario. Algunos de los ensayos vertidos en *La fugacidad como método de escritura*,<sup>47</sup> *A campo traviesa*<sup>48</sup> y *Escritura y el enigma de la otredad*,<sup>49</sup> sobre obras como *Las Olas* y *Orlando* de Virginia Woolf, *La semana de colores* de Elena Garro, *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, las obras de Franz Kafka, Emile Ciorán, Edmond Jabés, Eugène Ionesco, Bertolt Brecht, Clarice Lispector, Rainer María Rilke, Gaston Bachelard, y otros más, son ocasión para tomar la palabra y disertar sobre las operaciones del pensamiento que nacen de la reflexión, como la memoria o la *ensoñación imaginante*,<sup>50</sup> y los temas que ocupan al pensamiento y la obra propios de la escritora, como lo sagrado, el tiempo, el amor y la infancia.<sup>51</sup>

En resumen, estos movimientos permiten inferir la búsqueda de un efecto en el que el pensamiento parece deslizarse, sin plan aparente, por la imaginación, la memoria y la reflexión. Por ello pareciera que el modelo genérico no es tan importante como el contenido de la introspección y

---

<sup>47</sup> Seligson, Esther, *La fugacidad como método de escritura*, op., cit.

<sup>48</sup> Seligson, Esther, *A campo traviesa*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

<sup>49</sup> Seligson, Esther, *Escritura y el enigma de la otredad*, Ediciones sin Nombre, México, 2000.

<sup>50</sup> Este concepto lo retoma de Bachelard para exponer el origen de su quehacer literario y su modo de habitar en el mundo, en concordancia con lo que afirma el filósofo: "La ensoñación nos ayuda a habitar el mundo, a habitar la felicidad del mundo", Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, p.43.

<sup>51</sup> Bachelard es referido en *Todo aquí es polvo* a propósito de su propuesta fenomenológica en la que el artista, el poema y el lector están en conexión con esa instancia absoluta que transporta hacia la creación de imaginaciones cuyo origen está en la infancia. Explico en el tercer capítulo el vínculo de esta obra con la de Seligson.

retrospección en que se sumerge su escritura. De ahí que Geney Beltrán defina el método de escritura de la autora como un proceso que no tiene un proyecto trazado de antemano, sino que se va formulando en su realización: "Seligson utilizaba aquello que surgía de sus cuadernos y podía elegir destinarlo hacia otros moldes".<sup>52</sup> Es decir, géneros literarios que dependen de lo que exigen los contenidos, éstos últimos comúnmente formulados como flujos de conciencia. Podemos constatar esta característica a partir de una escritura que no sigue a cabalidad ningún género, sino que los transgrede al combinar o incluir todo tipo de narraciones, reflexiones y un lenguaje poético. Escritura, en fin, que dificulta realizar una clasificación.

El método de escritura mencionado por Beltrán revela las peculiaridades de los textos de la autora en los que domina el flujo de conciencia aquí enunciado, así como la reflexión en torno a temas literarios que conforman su biblioteca. Esta escritura móvil tiene como resultado un "arte combinatoria", según apunta Marrufo:

quizá [...] de esta tendencia a no ceñirse a las convencionalidades de cada género, se derive esa voluntad de hacer de sus sucesivas publicaciones *un juego de arte combinatoria* en el que cada texto participa y se resignifica según las modificaciones que experimente y el sitio que le toque ocupar de una edición a otra.<sup>53</sup>

Este juego de "arte combinatoria" puede ser pensado en dos niveles. Primero, en la referida característica intertextual de su escritura, donde la composición primaria interactúa con una composición secundaria: los otros relatos, los ya consagrados por la tradición. Pero también en un segundo nivel: el gesto de reescritura al que la autora somete gran parte de su obra, el cual se constata en las numerosas reediciones y modificaciones donde encontramos variantes estilísticas, de títulos o epígrafes, además de ordenaciones distintas entre los relatos o los ensayos, ya sea para reagruparlos o separarlos con títulos distintos. En este gesto subyace el perfilamiento de su obra como un proceso que parece no conclusivo y cuya referencia a la tradición cabalística del judaísmo y su convivencia

---

<sup>52</sup> Beltrán Felix, Geney, *op. cit.* s. p.

<sup>53</sup> Marrufo Huchim, Karla Lili, *op. cit.*, p. 11.

con otras tradiciones es directa respecto al interés por interpretar y reinterpretar el mundo y la escritura (en tanto creadora de mundo) con tal de aproximarse a los orígenes o a la Luz primordial que en casi todas las culturas es la transformadora del caos y las tinieblas.<sup>54</sup>

Desde el primer libro hasta el último hay un interés por parte de la autora en reeditar y reordenar sus publicaciones. Los cambios en estas transiciones son sobre todo de orden en la disposición de los textos o de incorporaciones de epígrafes y dedicatorias, pues el contenido es escasamente modificado. Este aspecto, sin embargo, es sumamente significativo, ya que responde a una suerte de juego combinatorio promovido por la heterogeneidad de la obra de Seligson.

Hay que destacar que esta combinatoria se presta por la variabilidad genérica de la obra y propone un orden aleatorio de lectura según cada reagrupación de textos, tal como se indica en la contraportada de *Toda la luz*,<sup>55</sup> uno de los últimos títulos compilatorios dirigidos por la autora: "la escritura quiere ser aquí un recorrido personal y único para cada lector [...] Si el punto de partida es el Mito en tanto origen de toda búsqueda y encuentro, entonces tiempo y espacio se despliegan en espiral, y la lectura podría iniciarse en cualquier página no obstante el trayecto implícito que nos traza la vida".

Además de que la reunión de un trayecto de escritura a lo largo de su vida es condensado y presentado de forma atemporal en *Toda la luz*, tal reunión es coherente con la idea que atraviesa su literatura: una búsqueda de unidad, de absoluto atemporal o mítico en el sentido que ella expresa: en espiral. Por ello su obra literaria no se caracteriza por una construcción de tramas narrativas sino por la experiencia íntima y siempre vigente de la condición humana ante circunstancias como la muerte, el amor, la infancia, o el viaje en su sentido más amplio.

---

<sup>54</sup> La libertad de una escritura móvil se presta a resignificar sus escritos al adquirir otro orden y modificaciones textuales, la reescritura se relaciona también con la intertextualidad antes referida en la modalidad de reescritura de textos clásicos que recupera y reelabora.

<sup>55</sup> Seligson, Esther, *Toda la luz*.

Con estas breves notas es posible identificar la poética de Seligson. Los trazos guiados por las temáticas constantes de las que se nutre su obra, son contenidos en una escritura conglomerada de referencias a una tradición literaria, filosófica y religiosa de la que abreva y la cual es objeto de análisis en sus ensayos críticos y literarios. De ahí la variabilidad genérica en toda la obra, propiciada, justamente, por la incorporación de intertextualidades varias (alusiones, citas, reescrituras), reordenaciones y reediciones de sus textos bajo nuevos títulos; y finalmente, por el vuelo de la imaginación y la reflexión muy recurrentes. Esto, como consecuencia de una libertad que no se restringe a formas genéricas establecidas, sino continuamente trastocadas con el tejido de otros temas y libros que la escritora reúne y pone a dialogar desde un lente que, en ocasiones, tiende a ser más narrativo, reflexivo, o poético.

Importa recuperar de inicio estas características de la obra de Esther Seligson porque se replican en *Todo aquí es polvo*, donde, según propongo, contribuyen a configurar el yo autobiográfico. Si a lo largo de su escritura podemos notar una vocación por comprender los hechos humanos en un constante regreso a los mitos, es muy significativo que su última obra autorreferencial también sea parte de la búsqueda por comprenderse a sí misma en relación con los otros. Además, la obra autobiográfica revela también el universo personal e íntimo de la escritora, sus invenciones y recuerdos de infancia o *instants of being*, modelo de una personalidad que hace concordar con su universo literario. Su trayecto vital, de este modo, está presentado en etapas simbólicas cuyo sentido condensa la posición particular que la escritora asumió respecto a la vida y a su actividad literaria. Los elementos que caracterizan su poética: la visión mítico religiosa, literaria y filosófica, se concentran en su obra autobiográfica. El análisis de la relación entre la poética de la escritora y la autobiografía *Todo aquí es polvo*, es el objeto del presente trabajo. En este sentido, es preciso revisar, a la luz de la tradición autobiográfica mexicana, qué lugar ocupa esta autobiografía, pues según propongo, es una muestra diferente dentro de la producción autobiográfica de nuestro país por dos motivos: es una producción individual, lo cual contrasta con las publicaciones seriadas de los

mexicanos, en su mayoría varones; y porque propone un modo de autorrepresentación desde distintos géneros literarios del yo, retazos de citas, de diarios, de biografías. Formas discursivas que en los terrenos de la teoría y la crítica literaria problematizan el estatus del género autobiográfico, a la vez que lo amplían.

## CAPÍTULO II. *Todo aquí es polvo: una autobiografía*

### 2.1 La tradición autobiográfica en México

Los años de modernización del país, la época del surgimiento de instituciones culturales, la migración de extranjeros de origen judío y luego de españoles y el surgimiento de la llamada Generación de Medio Siglo o de la Ruptura son aspectos que tienen lugar en la segunda mitad de siglo XX, los cuales enmarcan el trayecto literario y vital de Esther Seligson, como se ha visto. Pero también, son factores que contribuyeron a una dinámica particular del género autobiográfico en México,<sup>56</sup> y que serán indispensables para comprender el modo en que a ésta se incorpora *Todo aquí es polvo*.<sup>57</sup>

En cuanto al marco de producción literaria que he señalado, el panorama social en que la escritora inicia su proyecto literario explica la orientación de su obra respecto al ambiente pluricultural de la ciudad de México. La llegada de extranjeros refugiados es un factor que conduce a que en literatura se trate el tema del sujeto expulsado de sus antecedentes culturales. Comienzan a cobrar importancia y a tomar dominio las perspectivas literarias que se enfocan en el sujeto y su individualidad, rechazando los nacionalismos que comienzan a perder vigencia, tal como apunta Humberto Guerra:

desde inicios de la década de 1950 comienza a manifestarse una nueva generación artística, la cual con el paso del tiempo se conocerá como Generación de la Ruptura, y específicamente en el plano literario como Generación del Medio Siglo que se propone, como una de sus funciones básicas, hacer la crítica del nacionalismo cultural. El pintor José Luis Cuevas habla de un necesario cotejo con otras latitudes más allá de lo que califica

---

<sup>56</sup> Guerra, Humberto, "La autobiografía mexicana a través de sus colecciones", *Cuadernos del CILHA*, núm. 27, 2017.

<sup>57</sup> Seligson, Esther, *Todo aquí es polvo*, Bruguera, México, 2010. Todas las citas al texto corresponden a esta edición. A partir de aquí se anotará sólo el número de página en el cuerpo del texto.

como “la cortina de nopal”, el muralismo es rechazado por dogmático, manipulador político y folclorizante del “ser mexicano” (así entrecomillado para cuestionar la validez de la categoría) mientras que la abstracción se apodera de los lienzos. Al mismo tiempo, la literatura abandona y cuestiona el realismo imperante en la primera parte del siglo XX, atacándolo más o menos con las mismas razones esgrimidas por las artes visuales y propiciando el viaje interior, el psicologismo, los laberintos de la mente y cuestionando la restricción moral (que es una manera de ejercer el estatus político). Es así que, entonces, hace sentido hablar desde la primera persona del singular; dejar que se exprese, darle preponderancia y textualizarla. Por ello, las dos primeras colecciones autobiográficas mexicanas corresponden a la década de 1960.<sup>58</sup>

Es de aquí que, tanto la posibilidad de crear distintos proyectos editoriales, como la confluencia cultural internacional y la emergencia de las escrituras alrededor del sujeto y su percepción, resultado de una crisis que forma parte de la modernidad, confluyen y desembocan en la creación de proyectos autobiográficos colectivos. En 1965 y 1966 en el Instituto Nacional de Bellas Artes, a cargo de Antonio Acevedo Escobedo, se organizaron una serie de conferencias que llevaron por nombre *Los narradores ante el público*, y que luego la Editorial Joaquín Mortiz publicó en dos volúmenes que abarcan "las más variadas tendencias en la literatura mexicana a lo largo de casi todo el siglo XX".<sup>59</sup> Estos libros serán reeditados por el INBA, La Universidad Autónoma de Nuevo León y Ficticia Editorial en 2012.

Lo importante de este primer proyecto autobiográfico colectivo es que efectivamente los autores crean una imagen de sí mismos en vínculo con su hacer poético, y para ello, emplean *biografemas*<sup>60</sup> como el relato de infancia, que se ofrece como la iniciación en las letras; las primeras

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>59</sup> Acevedo, Escobedo, Antonio, (comp.) *Los narradores ante el público*, Vol., 1, 2da. ed., Ficticia editorial, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad autónoma de Nuevo León, México, 2012, p. 10.

<sup>60</sup> Referencia que tomo de Silvia Molloy en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica/ El Colegio de México, México, 1996, p. 28. como lo que ella refiere a "escenas textuales primitivas", recursos temáticos como "el primer recuerdo, la elaboración de la novela familiar, la fabulación de un linaje, la escenificación del espacio autobiográfico, etc." los cuales son comunes y básicos en la tradición autobiográfica.

lecturas, que determinan su inclinación literaria y filiaciones a otros escritores; las relaciones y concepciones de vida y obra; las dificultades vitales:

...veinte cuentistas y novelistas cuyas fechas de nacimiento se tienden a lo largo de su infancia, el surgimiento de su vocación, el clima en que se formaron, sus lecturas determinantes, sus admiraciones y rechazos, la disparidad o la consonancia entre la vida y la obra, los medios de ganarse la subsistencia, las dificultades de que está empedrada su tarea de escritores y las facilidades que la allanan, sus métodos de trabajo, sus grandes esperanzas y sus ilusiones perdidas, su renuencia, o entusiasmo, en fin, ante un espectáculo que por primera vez en México, convertía al autor en personaje y lo obligaba a una pública rendición de cuentas, a un concurrido examen de conciencia.<sup>61</sup>

Este aspecto es significativo pues, como afirma Humberto Guerra, los escritos de tinte autobiográfico que se habían realizado anteriormente en México era tomados como evidencia histórica, social, y/o política; y en los casos en que escritores crearon su espacio autobiográfico, eran tomados por la crítica como datos curiosos de los autores, pero no como literatura propiamente. Este primer proyecto perfila una línea que seguirá trabajándose en el futuro: los escritores se convierten ahora en personajes que presentan no un trayecto literario, sino un proyecto, pues algunos de ellos apenas se inician en la escritura y otros están a medio camino.

El siguiente momento de emergencia autobiográfica es la serie *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* lanzada por Rafael Giménez Siles y Emmanuel Carballo entre los años 1966 y 1969.<sup>62</sup> Esta colección fue un acto atrevido desde el punto de vista de la autobiografía tradicional que era escasamente practicada en México antes de las conferencias que dictaron los escritores ante el público, pues se proponía que jóvenes hablaran precozmente de la vida y de su vida en relación con su escritura.

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>62</sup> Participaron: José Agustín, Gustavo Sainz, Carlos Monsiváis, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Tomás Mojarro, Sergio Pitol, Vicente Leñero, Marco Antonio Montes de Oca y Raúl Navarrete, en: Giménez Siles, Rafael y Carballo, Emmanuel. *Vid.*, *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, Empresas editoriales, México, 1966 y 1969.

Esto, en palabras de Claudia Gutiérrez Piña,<sup>63</sup> tiene en sí mismo una finalidad publicitaria que resultará muy fructífera, porque las autobiografías no las escribirán los escritores consagrados, sino los que comienzan su carrera y trazan, no la poética y los frutos de su trabajo, sino el proyecto a realizar de su escritura literaria. Este acto irreverente, como señala Claudia Gutiérrez Piña, atenta contra los preceptos tradicionales de un género que tenía por principio la escritura de la propia vida al llegar a la vejez, cuando finalmente se puede hablar del camino trazado y andado, del cierre de un proyecto. Evidentemente los jóvenes escritores presentan su autobiografía como un proyecto a realizar, siendo una promesa editorial para incrementar las ventas con los futuros libros:

La perspectiva que brindan las décadas transcurridas desde su aparición, deja en claro que *Nuevos escritores mexicanos* respondió a una visionaria estrategia editorial que se sumó a un amplio proyecto cultural de época del que participó Carballo, respaldado por figuras como el propio Giménez Siles, Alí Chumacero, Alfonso Reyes, entre otros. Carballo, quien cumplió una importante labor particularmente en la década de 1960 como editor y crítico en la esfera literaria mexicana, recuerda en la «Nota previa» de su *Diario Público* (1966-1968) el trabajo que realizaba en esos años y algunas de las que califica como sus “victorias”. Entre ellas, menciona: «convertir al escritor mexicano en noticia y a sus obras en mercancías acordes con el sistema capitalista [...]; practicar la política de puertas abiertas con todo aquel que tuviese talento y lo aplicara a partir de sus primeras obras».<sup>64</sup>

En este sentido, la autobiografía en México se transforma, los términos se invierten y aunque se utilizan los mismos recursos del género —o biografemas—, el gesto de escritura contiene en sí mismo otra función y otros objetivos, pues ese género tan cultivado en Europa, en el que se escribía el proceso individual, libre y personal de la madurez vital y literaria, se convierte en estos territorios, en un ejercicio de juventud colectivo y prospectivo.

---

<sup>63</sup> Gutiérrez, Piña, Claudia Liliana, "La precocidad en la autobiografía mexicana: un proyecto editorial", *La palabra*, No. 30 (2017), pp. 183-199.

<sup>64</sup> *Ibidem.*, p. 185

El tercer momento autobiográfico igualmente colectivo sale a la luz entre 1990 y 1993 por las editoriales Corunda y la Dirección de Literatura de la UNAM, a cargo de Silvia Molina.<sup>65</sup> Es importante señalar que en esta colección participa un mayor número de escritoras a diferencia de los proyectos anteriores, de 30 autobiografías 7 son de mujeres, 2 de ellas de origen judío: Angelina Muñiz-Huberman y Ethel Krauze. Lo que caracteriza a este grupo es la heterogeneidad, no sólo generacional sino también de géneros literarios, así como de estilos y temas. Al respecto explica Guerra: "es posible ver que el campo literario restringido a narradores varones y ligados al poder político, como sucedía en la primera mitad del siglo XX, ha cambiado sustancialmente y así el panorama se diversifica en propuestas de todo tipo".<sup>66</sup> Ya no publican solamente autores que tienen un papel predominante en la escena pública y política, sino jóvenes escritores de tiempo completo y, por supuesto, cada vez más mujeres. Estos factores estarán muy ligados a las distintas propuestas autobiográficas que se realizan, pues se gestan otros modos de autorrepresentación.

A esta trayectoria de publicaciones seriadas le sigue, finalmente, *Trazos en el espejo.15 Autorretratos fugaces*<sup>67</sup> que, más allá del nombre que evoca la representación de sí en tiempo presente, siguen conservando la estructura de las anteriores autobiografías, pues no son justamente el relato de un momento de la vida, sino el recuento de lo vivido y la postura literaria que se convierte en propuesta futura. Igual vuelven a biografemas como el relato de la infancia, las lecturas iniciáticas, los espacios de aprendizajes, la exposición de una postura que empata con su hacer literario. Siguen siendo jóvenes que están al inicio o mitad de su carrera literaria y cumplen con la brevedad solicitada.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Participaron contemporáneos suyos como Humberto Guzmán, Federico Campbell, el mismo Carballo, Angelina Muñiz Huberman, María Luisa Mendoza, María Luisa Puga, Rafael Gaona, Brianda Domecq, Aline Petterson, Beatriz Espejo, Ethel Krauze, entre otros.

<sup>66</sup> Guerra, *op. cit.*, p. 14.

<sup>67</sup> VV. AA., *Trazos en el espejo.15 Autorretratos fugaces*, Era, México, 2011.

<sup>68</sup> Participan: Luis Jorge Boone, Hernán Bravo Varela, Alberto Chimal, Luis Felipe Fabre, Agustín Goenaga, Julián Herbert, Brenda Lozano, Guadalupe Nettel, Antonio Ramos Revillas, María Rivera, Juan José Rodríguez, José Ramón Ruisánchez, Martín Solares, Daniela Tarazona, Socorro Venegas.

Estamos pues, ante una tradición rupturista en el terreno autobiográfico mexicano que tiene su primer antecedente con *Los narradores ante el público*. Esta primera serie no sólo es pionera en crear las conferencias que dan forma a los dos volúmenes del libro, sino también en convocar a un grupo de escritores que todavía no finalizan su andar literario. La segunda serie, si bien ya es llevada directamente al texto, supone un gesto contrario al tradicional al tratarse de jóvenes escritores y fungir como un proyecto que se espera cumplir en las próximas obras. La tercera y cuarta propuestas son réplicas más o menos similares a las anteriores, aunque múltiples en otros aspectos: son colectivas, generacionales, con variedad de temas, géneros y estilos, distintos autores, algunos con importancia pública/política, así como de otros que se dedican solamente a la literatura.

De manera que actualmente hay un corpus de textos autobiográficos mexicanos que ponen en jaque al género autobiográfico clásico; plantean una serie de problemáticas no sólo funcionales sino también estructurales dentro de este género ya controversial. Los escritos autobiográficos mexicanos transforman e invierten los principios que regían al género, y con ello enriquecen y determinan su dinámica en la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días.

Así, el caso de *Todo aquí es polvo* es muy particular pues nace, aunque una buena cantidad de años después, de una familia autobiográfica que se está cultivando desde los años 60, pero a la que se contrapone, pues no es parte de una serie inducida como las anteriores. En este caso se trata de una publicación individual y que se gesta en los últimos años de vida de la autora, a la manera tradicional, aunque estructuralmente opera también una serie de rupturas respecto al modelo que May y Lejeune indican componen una autobiografía clásica. Para los estudios pioneros de estos teóricos, la autobiografía es la obra que engloba la historia de la personalidad a la luz del pasado individual, y en este sentido está escrita en primera persona, en retrospectiva, y el centro de la narración obligadamente es la propia identidad representada de forma unitaria. Es requisito, además, la

identidad nominal: el nombre del autor, del narrador y del personaje principal, debe ser el mismo.<sup>69</sup> La particularidad de *Todo aquí es polvo*, en este contexto, es que recurre a textualidades vecinas del género del yo: fragmentos de biografías, de cartas, de diarios. Textos que no hablan estrictamente sobre sí, sino sobre los otros, como las biografías y las entradas de diarios insertos en una narración sobre el pasado pero escritos en presente. La combinación de textos varios no es única en esta obra de Seligson y es ejemplo de lo que he venido enunciando, una poética que se concentra en mostrar distintas perspectivas que explican el origen de variados temas, de la identidad propia y de los otros a lo largo de los años; modos de pensarse y pensar a los otros y al mundo.<sup>70</sup>

El panorama descrito de la dinámica autobiográfica en México a partir de la segunda mitad del siglo XX permite reconocer el lugar que ocupa esta obra que, aislada, y de la mano de una escritora, se muestra como una propuesta en la literatura mexicana y, quizá, un parteaguas para la escritura de autobiografías futuras de escritoras, probablemente ya no colectivas e inducidas, sino individuales y con distintos modos de autorrepresentación.

Evidentemente *Todo aquí es polvo* se nutre de un espacio literario en el que emergieron los proyectos autobiográficos señalados, ya que iniciaron una tradición en la que las autobiografías dejaron de tomarse como documentos históricos, sociales y políticos por ser referenciales, para convertirse en objeto literario, en puente entre autor y obra. Se hace énfasis entonces no sólo en la referencia sino en el modo de referir, en la retórica, en lo literario que complementa, precisamente, el proyecto de cada autor.

En este sentido, la autobiografía de Seligson, y su obra en general, se desprende de una tradición que tiene su origen en la emergencia de escrituras del yo de jóvenes de mitad de siglo XX, así como también de la inserción de escritoras que pertenecen a la dinámica literaria, justamente en

---

<sup>69</sup> Véase Lejeune, Philippe, "El pacto autobiográfico" *Suplemento Anthropos*, no. 29 (1991); y May, Georges, *La autobiografía*, trad. Danubio Torres Fierro, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

<sup>70</sup> Este tema es explicado más ampliamente a lo largo del capítulo tercero.

el marco de los años 60 a 70 que promovían una ideología de liberación femenina, en la línea de Virginia Woolf, y como consecuencia mostraron otras formas de subjetivación en la escritura. La obra de Seligson está dentro de esta línea de escrituras que exploran otras formas de modelar la identidad. Ejemplo de esto último es el tema de la búsqueda del espacio propio, de la habitación para escribir, tan concurrido en las escritoras que publicaron sus autobiografías breves en *De cuerpo entero*.<sup>71</sup>

Acaso como una escritora popular en México, Virginia Woolf y su conocido libro *Un cuarto propio* (1929) es referencia en las escritoras mexicanas de la segunda mitad y finales del siglo XX, quienes narran la influencia directa o indirecta de esta obra en la búsqueda de un espacio para desarrollar un *estilo* original en su literatura frente a dificultades sociales y familiares, como el matrimonio y los hijos. Muestra de esto son las autobiografías breves que publicaron las escritoras en *De cuerpo entero*. María Luisa Puga aborda en su autobiografía el tema de la búsqueda de ese espacio que suscite la inspiración para una escritura propia, lo que la lleva, no a tomar el camino habitual de las mujeres en México, el matrimonio, sino a viajar por varias ciudades del mundo. Aline Pettersson, que con todo y lo que dicta la tradición de las mujeres en México, ingresa a las aulas de Filosofía y Letras en la UNAM para aprender sobre literatura desmantelando sus intuiciones sensibles de la realidad, principalmente las visuales, para traducirlas en literatura; y Brianda Domecq que inicia, entre sus labores en el hogar, sus estudios de Letras en la UNAM, donde conoce a los maestros y escritores que guiarán su camino en la literatura y en la búsqueda de la habitación propia. El relato autobiográfico se convierte, por tanto, en el espacio propio y propicio para la escritura que, según relatan, persiguieron desde el inicio. Es el lugar en el que, finalmente, pueden *ser* en la literatura.

---

<sup>71</sup> Molina, Silvia, (ed.), *De cuerpo entero*, Ciudad de México: Ediciones Corunda-UNAM, 1990- 1993.

Esther Seligson fue una aguda y aficionada lectora de Woolf; de su influencia hay varias muestras a lo largo de sus textos,<sup>72</sup> no solamente en la búsqueda del cuarto propio, sino y sobre todo, en el tratamiento del tiempo y la memoria en su narrativa, de la visión del yo como un sujeto cambiante a lo largo del tiempo. Muestra de esto es el vínculo cercano que hay entre *Todo aquí es polvo* y *Los momentos de vida*<sup>73</sup> en su composición, así como el *leit motiv* de su escritura: los *instants of being*, algo que expondré en el siguiente capítulo.

En este contexto, la propuesta teórica de Sidonie Smith<sup>74</sup> describe una diferencia sustancial entre las autobiografías tradicionales y la reciente aparición de autobiografías de mujeres. Hay una intención distinta de escribir la propia vida con otros modos de autorrepresentación. Según dice Smith, la incursión de las mujeres también en busca de ese espacio particular amplió la búsqueda de puentes entre su vida y su obra, frente a un género tradicional instituido por el poder masculino como una forma de legitimarse y mostrar su individualidad frente al mundo, y a un público lector cuya perspectiva es desde lo masculino. Recordemos esas autobiografías clásicas que representaban la función pública e histórica de algunos escritores como Federico Gamboa con *Impresiones y recuerdos*, José Vasconcelos con el *Ulises criollo*, sus memorias; o *Las memorias* de Fray Servando Teresa de Mier.

Indiscutiblemente, a lo largo de la historia los hombres han protagonizado el escenario de la literatura, y sobre todo, los hombres maduros con importancia pública han sido el objeto de las autobiografías, por lo que no resulta extraño entonces que el papel de las mujeres aparezca en las autobiografías tradicionales como secundario, incluso como un espejo que los refleja y sostiene como identidades unitarias.

---

<sup>72</sup> Ver "El sentimiento de la realidad en la visión de Virginia Woolf", "Identidad y tiempo en Orlando de Virginia Woolf" en *A campo traviesa*, Fondo de cultura económica, México, 2005, pp. 31-42.

<sup>73</sup> Woolf, Virginia, *Momentos de vida*, trad. Andrés Bosch, intr. Jeanne Schulkind, Lumen, España, 1980.

<sup>74</sup> Smith Sidonie, "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres", *Suplemento Anthropos*, no. 29 (1991). pp. 93-106.

El orden lógico, estable, temporal, coherente con respecto a la unidad del yo que se muestra habitualmente en las autobiografías clásicas, es trastocado con la participación de las mujeres en este espacio y, en este sentido, haciéndolo extensivo al terreno mexicano, también en su momento de los jóvenes creadores que, siendo parte todavía de la escena privada pasan a la pública con el relato de sus vidas. De manera que el orden temporal es en ocasiones alterado, siendo no lineal, y la personalidad discontinua y/o fragmentaria, como veremos en la autobiografía de Esther Seligson, cuya temporalidad contrasta con la exterior revelando un tiempo interior que se relaciona más con el tiempo cíclico, con la memoria y olvido personales.

Así, los sujetos que no estaban dentro de la dinámica social política, como el caso de las mujeres y los entonces jóvenes creadores, se insertan en el mundo de las letras mostrando en sus textos nuevas subjetividades. En este sentido, las rupturas funcionales y estructurales que implicaron las publicaciones seriadas de autobiografías en México proponen nuevos modos que no están restringidos a solamente exponerse como sujetos unitarios y apologéticos. Se muestran antihéroes, sujetos discontinuos, fragmentarios, contradictorios, escindidos, múltiples, jóvenes, paródicos, enfermos.<sup>75</sup> Estas fracturas con respecto al género clásico y masculino que apunta Smith, pueden explicar el lugar que ocupa *Todo aquí es polvo* dentro de la tradición autobiográfica mexicana tomando en cuenta el papel de Seligson como escritora mexicana.

Muchas de las particularidades de *Todo aquí es polvo* corresponden con esta visión de ruptura desde la dinámica de la autobiografía clásica, en el sentido estructural de su narrativa, así como temática: la oscilación con la atemporalidad, la fluidez, la conexión con lo mítico, la

---

<sup>75</sup> Desde los *Narradores ante el público* hasta *Autorretratos fugaces* hay ejemplos de este tipo de narraciones de sí. Ver por ejemplo "[La relación de la conferencia]" de Ibarguengoitia quien, en *Narradores ante el público* se muestra en tercera persona ironizando, como bien sabe hacer en su literatura, al autor conferenciante, a sí mismo. "Historia de mi hígado" de Hernán Bravo Varela de la serie *Trazos en el espejo: 15 autorretratos fugaces*, ejemplifica, por otro lado, la enfermedad de hepatitis del narrador y personaje exponiendo veladamente las aventuras de su sexualidad. Vid. Guerra, Humberto, "La autobiografía mexicana a través de sus colecciones", *Cuadernos del CILHA*, núm. 27, 2017, p. 73-93.

exploración del cuerpo o el erotismo, la maternidad y la búsqueda y defensa de "un cuarto propio". Temas particulares de su poética, pero también muestra de otras formas de representarse en la escritura autobiográfica, desde una conciencia *plural*,<sup>76</sup> aspectos que también han sido nudos de la reflexión teórica sobre la autobiografía en las últimas décadas. La dinámica que este género tomó en el siglo XX, con textos que abiertamente problematizan las "certezas" conceptuales que caracterizaron a la autobiografía clásica —específicamente aquellas que remiten a su condición referencial y a la unidad de la identidad narrativa—, hacen de la autobiografía del siglo XX un género problemático que, por una parte, involucra recursos entendidos como "propios" de los discursos ficcionales y, con ello, pone en jaque la supuesta relación de linealidad de dependencia vida-obra. De ahí que los intentos de clasificación de estos textos sea particularmente problemática, como es el caso de *Todo aquí es polvo*.

## **2.2 *Todo aquí es polvo*, una vinculación con la poética**

*Todo aquí es polvo* aparece al público en 2011 con el sello editorial Bruguera, obra que críticos como Fabienne Bradu y Geney Beltrán Félix presentan en reseñas con la problemática categoría de "memorias" de la escritora.<sup>77</sup> Los temas que aparecen como constantes a lo largo de su obra —la memoria y el olvido; el tiempo y su fugacidad; la escritura; lo sagrado; la infancia como espacio mítico; el viaje, en todos sus sentidos—, emergen en *Todo aquí es polvo* como hechos de la narración de la propia vida. En cuanto a su estructura, el libro condensa también un estilo narrativo que reproduce el ejercicio de vaciar el proceso de reflexión y remembranza sobre la existencia en donde

---

<sup>76</sup> Este modo de autorrepresentarse que indica Smith es muy claro en *Momentos de vida* de Virginia Woolf que, siendo parte de una tradición amplia autobiográfica, incursiona a ésta desde una visión plural de la memoria y de sí misma en relación con los otros cercanos a ella.

<sup>77</sup> Fabienne Bradu, "Todo aquí es polvo de Esther Seligson". *Letras Libres*, 2011, núm. 146, 78-80. [Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/todo-aqui-es-polvo-de-esther-seligson>], y; Geney Beltrán Félix, "Esther Seligson: Una rítmica evasión hacia otros mundos", *Confabulario*, suplemento cultural de *El Universal*, 21 de febrero de 2015 [Recuperado de: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/esther-seligson-una-ritmica-evasion-hacia-otros-mundos/>].

se tejen una serie de intertextos, referencias y lecturas que dotan de sentido el trayecto vital de la escritora.

*Todo aquí es polvo* recupera de la memoria los recuerdos, aunque inicia con un relato de la vida y muerte de los padres como fundamento de la identidad, y, posteriormente, con la presentación de su relación con la hermana, para después iniciar puntualmente con el relato de la infancia o mito del origen; y la adultez y el presente de la escritura que describe como descenso o retorno, como un viaje hacia la muerte. La narradora muestra los sucesos de la vida familiar, amistosa y amorosa, y en su relación con los otros, su identidad se perfila y define. Como gran parte de su escritura, ésta es un flujo de la memoria, un vaivén de recuerdos que se van tejiendo en aparente desorden junto con referencias literarias y religiosas. Las frases largas y oraciones subordinadas de todo el libro demuestran el flujo de la memoria que se acumula en la escritura, lo cual nos recuerda la obra woolfiana cuya temporalidad variable de la memoria de los personajes está puesta en la escritura. Al igual que en gran parte de la obra de Seligson, la combinación de intertextos configura este libro autobiográfico al conjugar una serie de retazos, no ya sólo de referencias literarias o filosóficas, sino de “memorias” decantadas en formas genéricas que podríamos catalogar de biográficas, epistolares y de diarios. Breves textos que, combinados, problematizan el carácter genérico de la obra y proporcionan un dibujo de la identidad de la autora en concordancia con sus memorias y olvidos, con su poética personal.

Para Fabienne Bradu, se trata de un libro de memorias dominado por su "ritmo libérrimo, su vagabundeo memorioso, su vaivén entre la retrospección y la introspección".<sup>78</sup> Geney Beltrán Félix, por otro lado, menciona un elemento valioso: el proceso de construcción de esta obra como reunión de trazos de textos que escribió durante años y ordenó con el fin de armar sus "memorias":

Uno de sus libros más personales, *Todo aquí es polvo*, tuvo un desarrollo paradigmático: sabedora de su probable muerte cercana, hacia 2009 la autora releyó y literalmente destazó

---

<sup>78</sup> *Ibidem*. pp. 78-80. Páginas adelante discuto la problemática genérica en que se encuentra inserta esta obra.

páginas y páginas de sus diarios y su correspondencia a lo largo de décadas y con esos fragmentos fue armando el río verbal del que originalmente ella pensaba sería una novela pero que terminó exigiendo ser un libro de memorias.<sup>79</sup>

Por su parte, David Olguín narra su experiencia de lectura de *Todo aquí es polvo*. De esta reseña breve me parece importante destacar que Olguín expone el proceso de escritura de Seligson y su intención al escribir esta obra:

Recuerdo largas conversaciones telefónicas donde me hablaba cómo aquello que, en principio, estaba destinado a enmascararse en la ficción, finalmente adquiriría matices más verosímiles y, a la vez, extraordinarios a medida que se acercaba más a la verdad o, mejor dicho, a su verdad. Le entusiasmaba haber desatado el hilo de la memoria, escribía con voracidad, recuperaba materiales de cuadernos, y notas y apuntes y jirones de palabras que cobraban un nuevo sentido desde el presente de su evocación. Las palabras como llaves que abren cerraduras, descubren e inventan; y toda Esther, conocedora de la tradición cabalística y del Talmud a fin de cuentas, de las verdades del Zohar que sabe que “las palabras no caen en el vacío”, confiaba en la fuerza de esos sonidos y grafías capaces de convocar y reunir a los muertos y a los vivos, en el poder de la fugacidad como método de vida y de escritura, pero también en todo lo que permanece en un lector tras el gesto de cerrar, finalmente, la cuarta de forros.<sup>80</sup>

Si bien críticos como Olguín y Beltrán Félix comentan que toda la obra de Seligson está construida de jirones o recortes de textos, es importante reiterar que *Todo aquí es polvo* está configurada, igualmente, a partir de retazos. Réplica de una escritura que conjuga la naturalidad de su prosa poética en convivencia con textos, tanto propios como ajenos, los cuales, hemos visto, ocasionan como en otros de sus libros, una confusión genérica sobre la que volveré más adelante.

*Todo aquí es polvo* está dividida en cuatro partes. La primera, titulada "Dúo", incluye narraciones que refieren al núcleo familiar de la escritora, nombre que resulta nada fortuito respecto

---

<sup>79</sup> *Op. cit.* Geney Beltrán.

<sup>80</sup> Olguín, David, "Soltar el amor", *Revista de la Universidad de México*, 2015 núm. 132, 94-95.

a lo que en esta sección presenta: "el yo es otros".<sup>81</sup> "Ella, mi madre", "Ella, mi hermana" y "Él, mi padre" componen este capítulo I. Los apartados acerca de los padres recurren a la forma biográfica, que sin embargo no termina de serlo pues quien narra no sólo está expresando la vida de los otros sino la de sí misma. En cuanto al apartado referente a la hermana es una forma epistolar donde la interpela directamente respecto a un mundo de infancia imaginario que compartieron y al cual, ella, la hermana, ha decidido olvidar y renunciar, a diferencia de la narradora, quien conserva tal hábito por la imaginación y la fantasía con que ha resuelto encarar la realidad. La segunda parte, "Mi infancia tiene olor a nata fresca", como el nombre indica, refiere al espacio infantil, espacio de la memoria que buscará como refugio la imaginación poética y la fantasía que vacía luego en una inquietud literaria, y en la cual la abuela es su dúo protagonista. La tercera: "Sacerdotes sin reino y sin corona" cuenta la vida en pareja y las relaciones amorosas como dualidad de su relación con la realidad, los otros y consigo misma, además de que enuncia a las amistades más significativas de su camino vital. Finalmente, la cuarta parte "Una ventana con la cortina al aire" da cuenta de las relaciones amistosas de la escritora y de su regreso a México, representando simbólicamente el fin del viaje al paraíso, el descenso o fin de la nostalgia de rememorar. La división, sin embargo, no opera en el sentido estricto que indican los títulos, pues se traslapan las narraciones; es decir, referir a la madre implica dibujar al resto de la familia: el padre, la hermana y la propia narradora Seligson. Sucede lo mismo con el relato de la hermana y del padre. En definitiva, la disposición de la obra es un recurso para evidenciar que la definición de los otros se da a partir de la mirada personal, a la vez que la definición del yo se da a partir de la narración de los otros. Este puede ser uno de los motivos por los cuales algunos críticos ubican la obra dentro de la categoría de memorias y no de autobiografía, como propongo en este trabajo.

---

<sup>81</sup> Bajtín, Mijaíl, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, ed., trad., selec. y pról. Tatiana Bubnova, Taurus, México, 2000 [1a. ed. en ruso, 1992].

*Todo aquí es polvo* es publicada tan sólo algunos meses después de la muerte de su autora, en el año 2010.<sup>82</sup> Este libro, que se presume había estado escribiendo y reescribiendo, terminará por ser autobiográfico a pesar de no tener tal propósito en el inicio, según manifiesta la contraportada de la obra:

*Todo aquí es polvo* es el último libro escrito por Esther Seligson. Originalmente pensada como una novela, esta obra terminó viéndose invadida y dominada por la evocación autobiográfica [...].

En *Todo aquí es polvo*, la escritora mexicana conjuga magistralmente todos sus saberes literarios: la reflexión personalísima de cariz ensayístico, la frase de gran riqueza sensorial, el toque humorístico e irónico de los incidentes, la complejidad dramática y humana de cada personaje. Estamos pues, ante el libro —a la vez mapa, cartografía— de una escritura absoluta que, con sabiduría ejemplar, vuelve al lector un cómplice en lo que termina revelándose como una entrañable expedición a la memoria.

No obstante la indefinición genérica que se señala en los comentarios de este paratexto, mi perspectiva de análisis parte de la lectura de la obra como una autobiografía, tomando como principal apoyo algunas señas textuales que indican tal modo de lectura, pero sobre todo por el hecho de que el texto se rige por la configuración de la identidad autoral a través del viaje a la memoria personal, con lo cual concede sentido a su trayecto vital-literario. Como esta consideración es problemática por la inscripción genérica ambigua que se explicita en la contraportada, es importante hacer un deslinde, pues además de que el propio género autobiográfico es de por sí un terreno problemático, esta obra reúne distintas características formales (variantes genéricas de escrituras del yo) que confunden su ubicación pero que también contribuyen a enriquecer la forma autobiográfica tradicional.

Respecto a la amplia discusión en torno al género autobiográfico, me apoyo en las perspectivas teóricas de José María Pozuelo Yvancos en *De la autobiografía*,<sup>83</sup> trabajo en el que se recogen los principales planteamientos a propósito de este género y que, invariablemente, remiten a

---

<sup>82</sup> El tema de la muerte será destacado páginas adelante, éste aparece desde el inicio hasta el final y es uno de los motivos de la obra, y en este sentido se vincula con las condiciones de un género que tradicionalmente se escribe casi al término de la vida.

<sup>83</sup> Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006.

1975, año en que el teórico francés Philippe Lejeune publicó su ensayo "El pacto autobiográfico" cuya intención era determinar y definir el género de la autobiografía frente a géneros vecinos, ejercicio que resulta insoslayable para reflexionar hoy en día sobre este género, si bien desató también numerosas problematizaciones.

La primera propuesta de Lejeune parte de la definición de un pacto referencial como específico de la autobiografía que se sustenta por la identificación del autor: "Para que haya autobiografía es necesario que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje*".<sup>84</sup> A la identificación del nombre del autor y del narrador-personaje que refiere el teórico francés, y que es susceptible de ser alterada, suma la firma, la cual asigna y verifica un *contrato* o forma de lectura de la obra.

Este planteamiento teórico trajo consigo una disputa como respuesta, que puso en entredicho las atribuciones de Lejeune, al incluir la problemática en torno a la identidad y a la escritura o discurso lingüístico como suplantación de la identidad. Desde algunas posturas posestructuralistas no es el yo quien dibuja la identidad autobiográfica, sino el texto que, como construcción discursiva, configura una identidad escindida del sujeto. En este tenor, Paul de Man critica la perspectiva de Lejeune que particulariza la autobiografía como un género referencial, condición que la distinguiría frente a obras literarias como la novela, lo que lleva hacia delimitar los bordes entre ficción y no ficción. Para De Man todo relato es una estructura retórica del lenguaje, es decir, una configuración que implica necesariamente un grado de ficcionalización que, en el caso de la autobiografía, concreta la identidad huidiza y fragmentaria desde una "suplantación" inherente a la naturaleza propia del lenguaje.

Lejeune y De Man representan, *grosso modo*, los dos extremos en los que se dirimen las reflexiones teóricas sobre la autobiografía. En esta lógica, Pozuelo Yvancos recupera ambas posturas, aparentemente opuestas, y las concilia identificando los distintos niveles sobre los que operan: el

---

<sup>84</sup> Lejeune, Philippe, "El pacto autobiográfico" *Suplemento Anthropos*, no. 29 (1991).

pragmático y el textual, respectivamente. Si bien De Man tiene razón al indicar que todo recurso lingüístico es tropológico, porque además de la retoricidad del lenguaje, todo relato es una selección y ordenación de los eventos, su crítica y postura se posicionan en la inmanencia del texto, en el ser texto de la *autografía*.<sup>85</sup> Por otro lado, la propuesta de Lejeune, más allá de las características textuales que dicta debe tener un texto autobiográfico, y que bien son discutidas por las perspectivas deconstructivas, da cuenta de un aspecto pragmático indiscutible: el horizonte histórico y cultural del género autobiográfico.<sup>86</sup> Históricamente este género ha dictado ser leído como autoreferencial, más allá de si lo es o no. De manera que se puede afirmar la legitimidad del género autobiográfico desde su forma de lectura, a la que históricamente ha sido orientado y cuyas intenciones discursivas son particulares y distintas frente a las de una obra de ficción. Para Pozuelo, la autobiografía es un género fronterizo en tanto que se ubica entre los límites del discurso ficcional y del no ficcional. De aquí su riqueza de estilos y la dificultad para distinguir, de manera meramente textual, si un texto es autoreferencial o de ficción. El asunto se resuelve, indica, si reparamos en la configuración genérica en que se inscribe una obra, en el caso de la autobiografía, en la palabra empeñada del autor de un texto armado, sí con artificialidad, pero con una clara intención de honestidad que se identifica tanto dentro como fuera del texto a partir de la identificación nominal (autor, narrador, personaje) y la inscripción genérica de la obra (manifiesta en prólogos, portadas y contraportadas de los libros), elementos indicadores de un código genérico que históricamente ha estado enmarcado en una dinámica de lectura y escritura.

Así entonces, lo que posiciona como autobiografía a una obra es su forma de lectura, y esta posición responde al interés por mostrar una intención discursiva particular que depende del horizonte en que nace, así como de la posición pública en que se encuentra el autor de ésta, es decir, la autobiografía de una figura pública política y/o histórica no es la misma que la de un escritor de

---

<sup>85</sup> De Man, Paul, "La autobiografía como desfiguración", *Suplemento Anthropos*, no. 29 (1991), pp. 113-118.

<sup>86</sup> En 1986 publicó Lejeune *Moi aussi*, un segundo texto respecto al primero en el que modifica y matiza algunas afirmaciones. Esto en respuesta a la fuerte crítica de Paul de Man.

literatura, pues sus propósitos de escritura son distintos. En el caso de una autobiografía de escritor, usualmente se manifiesta una propuesta estética o la reunión de los principios estéticos que atraviesan su hacer y su forma de pensar la literatura, así como también, suele ser la configuración de una identidad autoral coherente con la obra literaria que le precede, coherencia que en ocasiones es inherente a una justificación de principios estéticos.

*Todo aquí es polvo*, desde mi punto de vista, es la *construcción* de una identidad y la reconstrucción de una trayectoria vital a la que se dota de sentido y unidad respecto al proyecto literario. Esta obra se construye con los artificios que dominan en la escritura literaria de la autora, de manera que el tejido entre vida y obra está entrelazado. La riqueza estilística de *Todo aquí es polvo* es resultado de una amalgama de escrituras del yo que Seligson cultivó en varias de sus publicaciones previas, y aunque está construida con artificios literarios, desde sus señas textuales y extratextuales indica ser leída como relato autorreferencial. Señas como la portada y contraportada en la primera edición de la obra, proponen una forma de lectura autobiográfica desde la cual parto para el análisis que da respuesta a mis objetivos. En la portada del libro hay una fotografía de Rogelio Cuéllar en la que observamos a Esther Seligson de pie intentando abrir una puerta por la que, parece, está a punto de entrar. Por otro lado, la contraportada indica que si bien la obra, en su origen, estaba pensada para ser una novela, terminó "viéndose invadida y dominada por la evocación autobiográfica", comentario que, en principio podría perfilarla como novela autobiográfica.

Aunque — remitiendo a Pozuelo—, textualmente no existen señas que distingan a una novela y una autobiografía, a causa de la aparición de obras que han problematizado los principios que rigen al género autorreferencial,<sup>87</sup> son las indicaciones extratextuales de cada obra de gran peso para la consideración autobiográfica. Además de que, en las novelas autobiográficas, predomina una

---

<sup>87</sup> Hay experimentos literarios que problematizan y, según apunta el propio Lejeune, nacen para deconstruir los estatutos del género, quizá como resultado de su propia teorización. Pensemos en el ejemplo de *Fils* de Serge Doubrovsky (1977) que se posiciona como "autoficción" al intercalar en la modalidad narrativa eventos ficcionales aun respetando la identidad autoral del nombre del autor, narrador en primera persona y personaje principal.

desviación de los estatutos que constituyen la autobiografía tradicional. Las novelas autobiográficas son ficcionalizaciones del yo que enmascaran o muestran una identidad autoral velada en la voz del personaje que juega con esa identidad. Por su parte, *Todo aquí es polvo* muestra lípidamente y con coherencia la identidad de la escritora mexicana y la voz narradora sin desestabilización o enmascaramiento, valga la portada del libro con su fotografía para demostrarlo, así como la identidad nominal de autor y narrador.

Con todo que los retazos de formas genéricas (biografía, carta y diario) con que está construido el texto pueden desestabilizar en un inicio su lectura, podemos ver que la obra cumple con la tradición de la autobiografía clásica en términos del gesto de escritura, es decir, en cuanto a ser una obra escrita en el atardecer de la vida y con una perspectiva hacia el pasado que parte de los primeros años de vida y de la configuración de una identidad autoral.

George May en su libro *La autobiografía* indica las características comunes de quien escribe una autobiografía en su acepción clásica: "No existen más que dos características comunes en la mayor parte de las autobiografías: la primera es que la autobiografía es una obra de la madurez, o de la vejez, y la segunda es que sus autores son conocidos por muchos antes de la publicación de la historia de sus vidas".<sup>88</sup> Así pues, la obra en cuestión sigue la tradición de este género en términos de motivo de escritura, es decir, escrita al ocaso de la vida y en respuesta a un proyecto de escritura previo con lo que cierra y atribuye sentido a un trayecto y proyecto vital-literario. May incluye también esta visión: "no es solo, como se acaba de recordar, la obra de la madurez o la vejez sino que frecuentemente es concebida como la empresa suprema que engloba, explica y justifica todo lo que precede, como si fuera la coronación de la obra o de la vida que le dieron nacimiento".<sup>89</sup>

El gesto de la escritura de *Todo aquí es polvo* la inserta en la tradición clásica de la autobiografía, aunque no su estructura, pues como hemos visto, utiliza como recurso distintos

---

<sup>88</sup> May, Georges, *op. cit.*, p. 33.

<sup>89</sup> *Ibidem.*, p. 37.

registros genéricos: formas biográficas, fragmentos de cartas y fragmentos de diarios. Esta característica no tendría por qué confundir la lectura de su estatuto genérico, sin embargo habrá que aclarar lo que ha señalado antes la crítica en su lectura como *memorias*, ya que la ruptura con una forma y estructura tradicional del género<sup>90</sup> posiblemente ocasione tal variante.

A pesar de la cercanía entre autobiografía y memorias, existe una diferencia fundamental: las memorias privilegian acontecimientos históricos importantes donde el autor y narrador de la obra ha tenido parte, pero su posición personal no es central sino secundaria, y sus objetivos son lograr una trascendencia individual en ámbitos políticos y públicos. Las autobiografías, por el contrario, privilegian al sujeto narrador y personaje de la obra, y los eventos históricos y políticos, si los hay, son apenas el marco del centro de la narración, pues se trata de hacer pública la historia personal del autor.

George May explica que la aparición de la autobiografía es posterior a las memorias y este es el motivo por el cual es más común que las memorias engloben a las autobiografías y sean frecuentemente dadas a conocer de este modo. Para él la distinción insta en el objetivo de la narración, es decir, en el tipo de justificación: las memorias, por un lado, son la explicación pública del actuar del sujeto en determinado momento histórico, o bien de su calidad de testigo; la autobiografía, por otro, es la explicación de la propia vida. Él distingue tres clases de escritos: "narración de lo que se ha visto o conocido, de lo que se ha hecho y dicho, de lo que se ha sido [...] A los dos primeros tiende la costumbre actual a darles el nombre de memorias, mientras que para el tercero reserva el de autobiografía".<sup>91</sup>

*Todo aquí es polvo* es decididamente una autobiografía en tanto que el peso de la narración de la obra está en la configuración de la identidad y del trayecto vital de la propia narradora. La genealogía es un recurso narrativo para configurar su identidad desde la herencia familiar. Baste

---

<sup>90</sup> Forma clásica que remite a, al menos, 1781, año en que se publican *Las Confesiones* de J.J. Rousseau.

<sup>91</sup> May, *op. cit.*, pp. 144-145.

notar que la parte biográfica (de los padres) y la epistolar (la dirigida a la hermana) son apenas la primera parte de cuatro que componen al libro, el resto es la historia personal de la narradora con relación a sus familiares y seres cercanos: la abuela (recuerdos de infancia), hijos, amores y amistades. Es decir, la mayor parte del libro gira en torno a sus preocupaciones vitales y reflexiones sobre la vida y los Otros (ejercicio literario que, por cierto, atraviesa toda su obra).

Así entonces, las señas textuales predominantes resuelven no sólo el problema de una posible lectura con el género de las memorias, sino también con otro: la novela autobiográfica, pues la identidad del autor, del narrador y personaje es uniforme y está orientada por el mismo texto hacia la autoreferencialidad: "la paradójica raíz de nuestro apellido y que averigüé en el archivo del *Museum of the Jewish Diaspora*: 'Seligson (Seligsohon). These names are patronimics of the Yiddish Zelik or German Seelig, translation of the Hebrew 'Asher' (Blessed, Happy) or 'Baruch' (Blessed)" (p. 49).<sup>92</sup>

Hago referencia al origen del apellido familiar porque, además, el tema de la genealogía familiar no se puede obliterar tratándose de una escritora que hereda tal tradición cultural y religiosa. El nombre familiar, pues, da sentido al recurso de la narración de su familia desde el inicio de la autobiografía como la fundación de sí, además de contener una perspectiva simbólica y sagrada de la palabra y la historia, como se verá páginas adelante.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Esta cita implica también otros lazos importantes con respecto a la figuración de la identidad, pues se trata de la genealogía y explicación de su predestinación vital como escritora; y es, además, el elemento que justifica el uso de la narración sobre la vida de los otros, sus familiares. Abundaré en estos elementos páginas adelante, en el apartado "La memoria del nombre".

<sup>93</sup> El tema de la alteridad se imbrica con el asunto del collage textual de toda su obra en distintos niveles: citas textuales que retoman elementos y son incorporados y resignificados; reelaboración de mitos clásicos, en específico, reencarnación de personajes; alusiones a la incomunicabilidad y empatía con el otro. (*Vid. Diálogos con el cuerpo*.) Características éstas que la escritora en primera persona cuenta al parecer de forma inocente y aislada como inquietudes y anécdotas que nacen desde la infancia pero que cobran sentido al ponerlas en diálogo con su proyecto literario previo.

Así entonces, la escritura que da cabida a formas biográficas<sup>94</sup> delinea el perfil del sujeto narrador, es decir, el yo. Hay que notar que debido a esto la narración sobre los otros es enunciada en los títulos a partir del papel que juegan en relación con ella: madre, hermana, padre.

En relación con esto, no son extrañas las apropiaciones de diferentes géneros del yo y las referencias familiares si consideramos que, primero, los géneros han tenido un desarrollo con enlaces e influencias a lo largo de la historia: la epístola, las confesiones, el ensayo, los diarios, tienen características comunes tanto formales y de contenido, como de horizonte histórico de producción y recepción.<sup>95</sup> En cuanto a las referencias familiares, son una constante en el relato autobiográfico tradicional, y de los escritores cuya ascendencia es judía, ya que en ellos se perfila el relato del origen. No obstante, el que la narración de Seligson incluya una serie de retazos de otros textos, en términos de formas y estilos tradicionales, rompe e inaugura otras formas y estilos que enriquecen al género autorreferencial, pues aunque funcionalmente el recurso da cuenta de la definición de un yo a partir del seno familiar, es decir, la madre y el padre, que la obra comience con formas biográficas no es un recurso tan común. Lo mismo sucede con los retazos insertos de cartas y diarios. La forma epistolar es la contenedora de la descripción de sus relaciones con los otros, hermana, amigos y amantes. Con su hermana, la enunciación de un tú que interpela en presente y narra los recuerdos de una infancia común. En "Ella, mi hermana" gesta el principio de una identidad autoral a partir de la creación de un mundo imaginario infantil en el que ambas fueron cómplices y que persiste a lo largo de su obra literaria. Si bien es cierto que la cualidad imaginativa es común en todos los niños, el que esté narrada en su autobiografía no es fortuito y da cuenta de un propósito por definir una personalidad *ensoñante* al lado de su compañera en la niñez.

---

<sup>94</sup> Es importante comentar que, en relación con la composición, el primer apartado "Ella mi madre" fue publicado de forma independiente antes de ser parte de *Todo aquí es polvo*. Así también, en un relato titulado "Errantes" incluido en *Toda la luz* refiere a lo que pareciera ser la figura paterna de forma muy similar que como lo hace en la autobiografía con el relato del padre.

<sup>95</sup>Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pp. 17-18.

Los fragmentos de diario, por otro lado, son documentos íntimos que suponen ser escritos desde un pasado inmediato.<sup>96</sup> En *Todo aquí es polvo* funcionan como la suspensión temporal que se inserta en una narración retrospectiva con el fin de un reconocimiento de, digamos, los yoes pasados. Asimismo, la inserción de estos retazos de textos son mecanismos narrativos que constatan que lo narrado es verdadero desde una voz presente.

En este sentido, la forma expresiva de la obra así como los eventos recuperados parecen perseguir el objetivo de mostrar un pasado que pervive, que es presencia en el hilo de la narración y por consiguiente en el de la lectura. De aquí la importancia de los olores evocadores, descritos en presente: "mi infancia tiene olor a nata fresca" (p. 81), así como el oscilar de las ideas que emergen espontáneas, sin un orden argumentativo aparente, donde lo mismo se puede estar hablando del padre y luego de algún recuerdo de la madre. *Todo aquí es polvo* replica el funcionamiento del acto de rememorar a partir de retazos textuales. Elemento clave con lo relacionado al asunto del pacto de lectura que establece el texto desde su registro genérico, pues refrenda la presencia del yo autoral a lo largo de la narración, quien indica que lo narrado lo presenta Esther Seligson, mostrando detalle a detalle los sucesos que conforman su identidad en relación y tensión con otros discursos y personalidades que la anteceden y rodean.

Como se verá más adelante, los retazos son ordenados y presentados en respuesta al presente que los convoca, pero no con una intención de dar unidad al yo, sino de mostrar las formas en que se construye, cambia y se relaciona, a partir de otros discursos y de distintas circunstancias vitales a lo largo de los años.

Las incorporaciones de otras textualidades muestran en *Todo aquí es polvo* una ruptura a partir de un estilo renovado del género. Las formas biográficas dotan de importancia el papel de la madre, así como la contraparte, su hermana, con quien compartió un mundo que dio como resultado

---

<sup>96</sup> Vid. May, *op., cit.*, p. 171.

la creación literaria. Los diarios y las cartas no enviadas, por otro lado, son géneros muy cultivados históricamente por mujeres,<sup>97</sup> por tratarse de un género no público, sino de la esfera íntima. Seligson incorpora estos apartados, a modo de retazos<sup>98</sup> en *Todo aquí es polvo*, no para constatar la unidad del yo, sino como muestra de las distintas modulaciones de los yoes que a lo largo de los años ha sido hasta convocarlos en el presente de la narración.

De modo que, en términos generales, la intertextualidad de su escritura muestra una configuración que podríamos llamar *dialógica* desde la perspectiva de Mijail Bajtín,<sup>99</sup> quien afirma que el sujeto está en diálogo constante con otros muchos discursos y prácticas sociales particulares, los cuales configuran su horizonte cognoscitivo; horizonte e historia en que la escritora repara desde su situación. En esta línea, la narración sobre sí tendrá que versar sobre el otro. En la autobiografía que nos concierne hay un cruce dialógico que configura un conocimiento intersubjetivo. Cito un fragmento en el que la autoconciencia como forma de conocimiento, desde sus términos teóricos, es falaz:

La falsedad y la mentira que ineludiblemente hacen ver en la relación del sujeto consigo mismo. La imagen externa de un pensamiento, de un sentimiento, la imagen externa del alma. No soy yo quien mira *desde el interior de mi mirada* al mundo, sino que me veo a mí mismo con los ojos del mundo, con los ojos ajenos; estoy poseído por el otro. Aquí no hay integración ingenua de lo extrínseco con lo intrínseco. Espiar su propia imagen *in absentia*. La ingenuidad de la fusión entre el yo y el otro en la imagen especular. El excedente del otro. No poseo un punto de vista externo sobre mí mismo, no tengo enfoque adecuado para mi propia imagen interna. **Desde mis ojos están mirando los ojos del otro.** (Las cursivas y negritas son del autor).<sup>100</sup>

Yo es otro en tanto interacción de múltiples discursos que lo atraviesan, la forma en la que a través de la sociedad se ha enseñado a interactuar y conocer el mundo. El yo no es la imagen puramente definida desde el yo mismo, desde sí, sino con los ojos de los otros y desde los otros. *Todo aquí es*

---

<sup>97</sup> Smith, *op. cit.*

<sup>98</sup> A este respecto hay que reiterar que tales retazos constituyen toda su obra, por lo que la ruptura genérica es un rasgo de su escritura, pues no se sujeta a los términos literarios de la tradición.

<sup>99</sup> Bajtín, Mijail, *op. cit.*, pp. 153 y 156.

<sup>100</sup> *Ibidem.*, p. 156.

*polvo* muestra esta dinámica de conocimiento y reconocimiento con la cual perfila una personalidad situada desde su ser mujer, a partir de discursos otros: sociales, religiosos, literarios, pero sobre todo de una herencia materna, de la cual nacerá la semilla de su exploración literaria durante el trayecto de vida.

Si la tarea de la autobiografía es dar unidad a la identidad, al yo, y tradicionalmente ha sido en términos de una autoconciencia justificadora que unifica al yo del presente de la narración, en tensión con los eventos que se recuperan de la memoria, en el ejercicio escritural autobiográfico de *Todo aquí es polvo* hay un juego doble y simultáneo respecto al yo presente que narra y la remembranza de los yoes pasados,<sup>101</sup> la forma en que el sujeto se construye a sí mismo en la narración, tal como Bajtín indica, desde la memoria que tiene de los otros (sobre todo de la abuela, madre y hermana) y de documentos y escritos propios reunidos durante años, es decir, desde la memoria también de distintos discursos que configuran un sentido vital. Además, las numerosas referencias a otros libros y a formas biográficas y epistolares reunidas, son un recurso para el conocimiento de un otro, y en consecuencia, de sí. La narración "Ella, mi madre" se enfoca en la mirada de un sujeto previo a la existencia, origen y destino de un yo narrador que recurre a la memoria y a la madre para configurar una identidad desde antes, incluso, de la infancia.<sup>102</sup> La expresión de la vida del héroe, en este caso la madre, protagonista de la primera parte de la autobiografía, indica Bajtín, es la proyección de la vida del autor y narrador:

El hecho de que este otro no esté inventado por mí para un uso interesado sino que sea una fuerza valorativa que es afirmada por mí y que determina mi vida (como la fuerza valorativa de la madre que me determina en la infancia), este hecho le confiere una autoridad a este otro y lo hace autor internamente comprensible de mi vida; no soy yo mediante el otro, sino que es el mismo otro valorativo en mí; es hombre en mí. El otro con una autoridad amorosa interna es el que dirige mi interior, no soy yo quien lo dirige valiéndome del otro como de

---

<sup>101</sup> José María Pozuelo Yvancos, *op., cit.*, p. 89.

<sup>102</sup> Respecto al padre sucede lo mismo, pero como su contraparte, permanece también en la identidad de la narradora y autora, pero de manera negativa pues representa la tristeza y el sentimiento de exilio a raíz de la herencia judía.

un medio (no se trata de un mundo de otros en mí, sino de mí en el mundo de otros; yo me inicio en este mundo.<sup>103</sup>

La narración de la vida de los padres, sobre todo de la madre, incluso desde la infancia, así como las lecturas en la adolescencia, modelan la personalidad de Seligson. Máxime tratándose de un tema como el de la genealogía, en la cual Seligson presenta en primera instancia a su madre como elemento simbólico de la vida y de la muerte, acentuando, antes de afirmarse directamente, que el tema central de la obra será justamente la tensión entre la vida y la muerte, la propia, pero desde una lectura transversal de los otros, padres e hijo, principalmente. En el resto de la obra refiere a padre y madre pero no ya de forma exclusiva sino en contraparte y consonancia con ella: "Curioso: cuando estoy alegre, siento a mi madre; Él, en cambio, sigue pesando en mis tristezas" (p. 58). Así entonces, traer de la memoria las cualidades y defectos de la familia será importante para consolidar y explicar su identidad, lo que prefigurará su destino como escritora a partir de la atribución simbólica del significado originario del apellido Seligson, por parte del padre, y por parte de la madre, una preferencia hacia las artes y la ensoñación, así como el papel de la abuela materna (configuradora del paraíso infantil), ambas figuras con inclinaciones hacia la acumulación de objetos (formas de hacer memorias), y la ensoñación como una fuga de la realidad.

Esta autobiografía configura una identidad a partir de una herencia que en armonía u oposición la condicionan. Si partimos de la postura de Smith, quizá entendamos o encontremos una respuesta a la ruptura formal del género en México que da cabida a una dinámica de lectura y escritura autobiográfica diferente, en la que los propósitos de escritura (pensando en las publicaciones seriadas), y la incorporación de otras textualidades, como en *Todo aquí es polvo*, también persiguen una legitimación pública de la figura autoral y de su obra, pero desde otros modos, en este caso

---

<sup>103</sup> Bajtin, Mijail, *op., cit.*, p.136.

plurales, de significarse y hacerse un lugar frente a un público que deciden definir desde su posición.<sup>104</sup>

Siguiendo el camino trazado por Pozuelo, *Todo aquí es polvo* pertenece a un género fronterizo, indica ser leído como referencial y está construido con los recursos literarios que la autora emplea a lo largo de su obra. Las temáticas y los recursos son replicados en un afán por mostrar la forma en que se configura la memoria personal, a base de retazos de todo tipo, con lo que representa, en fin, su hacer poético en relación con su vida, su modo de vivir en y con la literatura.

Privilegiar y resaltar que lo narrado tiene una intención sincera de mostrar la mirada del mundo y la literatura de la escritora judeomexicana permite leer las declaraciones poéticas que presenta en esta obra autobiográfica y que conviven y dialogan directamente con el resto de su obra literaria, desde un punto de vista simbólico. Veremos que esta obra última se constituye desde una temporalidad cíclica que se mueve del origen y la muerte y de la muerte al origen, pasando por la reflexión de temáticas fundamentalmente humanas: la infancia, el amor y desamor, la memoria, la vida y la muerte.

*Todo aquí es polvo* propone ser leída como autobiografía y aunque rompe con las formas habituales que históricamente ha dictado la tradición autobiográfica, comienza con el relato de la familia, lo cual en términos de sentido y de función es usual pero no en cuanto a su forma.

---

<sup>104</sup> La influencia notable de Virginia Woolf tiene presencia a partir de sus escritos autobiográficos reunidos durante cuarenta años. Estos escritos no tenían, según exponen los editores, intención de ser publicados, sino que eran escrituras íntimas. Algunos consideran que se trata de memorias, pero en ocasiones le llaman autobiografía, o la narradora así lo afirma dentro del texto. Pareciera que se utilizan los términos como sinónimos. Aunque hay una tendencia a narrar la vida familiar y amistosa en relación con la propia vida. De aquí acaso esté la confusión genérica.

Estos escritos varios adquieren una unidad de sentido que comulga con su novelística. La exploración de la identidad de los personajes en sus novelas es congruente con su pensamiento acerca de la identidad y la variabilidad, desconocimiento y profundidad de las identidades a través del tiempo, de las personas que rodean al sujeto, de movimientos internos, imperceptibles e impredecibles.

Veremos más adelante que la influencia de la obra de Woolf, y de estas escrituras publicadas póstumamente, tienen un fuerte eco en *Todo aquí es polvo*.

Las incorporaciones de otras textualidades signan el trayecto vital narrado y su vínculo con la creación poética que se constata en algunas de sus publicaciones.<sup>105</sup> A este respecto, quizá la problemática del género en esta obra de Esther Seligson tenga respuesta en las perspectivas teóricas sobre la tradición de las autobiografías de la segunda mitad de siglo XX en México, en las cuales hay una mayor participación de escritoras y principalmente de jóvenes, cualidades que proporcionan otro gesto y otros modos de autorepresentación.

En conclusión, el texto autobiográfico evidencia el vínculo autor-obra como un producto dotado de todos los elementos para ser una obra literaria también, en la que se muestran los rasgos poéticos de su obra y al propio autor en tanto tejedor de la misma.

*Todo aquí es polvo* muestra los principios del estilo que caracterizan toda la obra de esta autora, subordinados a la función del género autobiográfico, es decir, en vínculo con la configuración del trayecto vital. De manera que, como una autobiografía y como el cierre de un proyecto literario, condensa la historia personal de Esther Seligson en relación con los elementos de su propuesta literaria, en la cual la forma y los contenidos están dirigidos hacia la *iluminación* del sentido de vivir y de morir, búsquedas de sentidos que encontramos en las citas y referencias que componen su libro; tradiciones y mitologías que dan respuestas a interrogantes, o proponen nuevas preguntas fundamentales.

---

<sup>105</sup> Obras como *Negro es su rostro*. *Simiente* aborda temáticas sobre la maternidad en un sentido sagrado y muy vinculado a la naturaleza y la tierra, así como referencias hacia la memoria del hijo fallecido; *Sed de mar* es la reescritura de Ulises y Penélope, personajes de la Odisea. Aquí es Penélope la protagonista de la historia y quien transforma la posición que en la obra clásica tiene asignada como mujer sacrificada y fiel a su esposo. *Todo aquí es polvo*, veremos, muestra una posición vital que hereda de la tradición materna.

### CAPÍTULO III. Memoria y escritura

Pensar en la memoria implica adentrarse en terrenos profundos y en perspectivas variadas a lo largo de la historia, desde múltiples disciplinas que abordan el tema. Sin embargo, podemos estar de acuerdo en que pensar en la memoria implica reparar en el tiempo, en la conciencia de finitud. Procuramos guardar en la memoria el instante de estar *siendo*, de lo que irrevocablemente se convierte en pasado, y esto implica que atesoramos hechos, conceptos, imágenes de un pasado remoto o cercano que nos confieren conocimientos y experiencias de lo que hemos sido, somos y estamos siendo. La escritura en tanto contenedora de pasado, de memoria, suspende y contiene el tiempo, su irredento transcurrir.

Para antiguos filósofos y pensadores griegos, más que una herramienta del pensamiento, la memoria es la base de todo el conocimiento y el vínculo de la ejecución de las artes, sin ella la realización artística sería imposible. No por nada es que Mnemosine, la diosa griega de la memoria, es la madre de las nueve musas. La memoria es un elemento importante a lo largo de la escritura de Esther Seligson,<sup>106</sup> y lo es más en su autobiografía, pues en ella reflexiona en torno a este tema que la constituye.<sup>107</sup> El recurso de la memoria implica pensar en el tiempo y en la escritura como el único lugar que lo puede contener. La escritura es el puente que permite reflexionar en torno al pasado pues, es en ella en donde se ordena, fragmenta y privilegia aquello de lo que se quiere dar constancia.

Estos temas son constantemente referidos en los ensayos de Seligson, cuya reflexión se verá reflejada en su obra, ya que evidencia modos o filtros con los que leen ciertas obras que se ofrecen a

---

<sup>106</sup> Algunos de sus ensayos dedicados a sus obras de preferencia tienen como tema la memoria: "El espesor de lo vivido. En el centenario del nacimiento de Marcel Proust", "In illo tempore. Aproximación a la obra de Elena Garro" en *A campo traviesa, op. cit.*, pp. 17-85.

<sup>107</sup> Karla Marrufo dedica al tema de la memoria un especial énfasis en su análisis de la obra de la escritora, pues la memoria, dice, está asociada al mito. Explica que la palabra como medio para acceder a la verdad se vincula por la vocación del regreso al relato del origen, al mito como la memoria primigenia (Véase Marrufo Huchim, Karla Lili, *Op.*, cit., pp. 57-68).

su ejercicio intelectual y atraviesan su hacer poético: Marcel Proust, Rainer María Rilke, Samuel Beckett, Virginia Woolf, Elena Garro, principalmente. La fugacidad del tiempo, en tanto discurrir vertiginoso de la vida, está también en las reflexiones de Seligson, vinculada con la dificultad que supone para el escritor recuperar y congelar aquellos "destellos que sólo el artista es capaz de apresar, de detener mirando 'constantemente sin permitir que se relaje un sólo instante la intensidad de la emoción'".<sup>108</sup>

Respecto al tiempo, la especial mención en *Todo aquí es polvo* de los *instants of being* que la escritora retoma de Virginia Woolf, muestran un modo particular de ver y entender el ejercicio literario como contenedor del tiempo.<sup>109</sup> La reproducción de la remembranza en la autobiografía funciona a partir de recuerdos de sus numerosos viajes, espacios físicos en los que se encontró antaño y los cuales evocan los recuerdos en forma de instantes de lucidez para los sentidos. Así, por un lado, hay la recuperación de recuerdos ordinarios y cotidianos, y por otro, se presentan las imágenes del pasado desde una visión artística en forma de *instantes* extraordinarios por su clarividencia.

Esther Seligson presenta en la escritura de su autobiografía sus recuerdos asociados a imágenes, percepciones que surgen a propósito de su tránsito por distintas zonas geográficas. El ejercicio de la remembranza en *Todo aquí es polvo* es un vaivén de recuerdos de diferentes tiempos y distintos espacios físicos fijados en la memoria. Estas impresiones están configuradas a partir de lo que Virginia Woolf llama *instants of being*, entendidas como sobresaltos de instantes en los que se es plenamente consciente del presente y/o de la cosa aprehendida, así como de su implicación con el Todo o el cosmos. Esta noción en la autobiografía está asociada a distintas referencias religiosas en

---

<sup>108</sup> Seligson, Esther, *A campo traviesa, op., cit.*, p. 35.

<sup>109</sup> El tiempo en la obra de Woolf es un elemento fundamental. El flujo de conciencia oscilante de los personajes woolfianos es retomado por Seligson en algunas de sus obras. El tiempo interior y la memoria de los personajes convive y contrasta con el tiempo exterior. En este sentido, es evidente la influencia de la escritora inglesa y de la literatura que se realizó bajo el nombre de Modernismo anglosajón, el cual se nutrió de las vanguardias artísticas del siglo XX en Europa, pues muestra una conciencia en la que la memoria y el tiempo presente se superponen. Ejemplos de estos autores son los referidos por la propia escritora mexicana: Joyce, Woolf y Proust, principalmente.

las que aparecen conceptos como, *Ein Sof*, *divinidad* y *misticismo*, agrupados bajo la noción de lo *sagrado* en tanto configuración de un espacio en el que el sujeto religioso funda su centro o morada.

<sup>110</sup> La búsqueda de este centro o morada está desde la narración de la infancia denominada Graishland y será luego encontrada en viajes a ciudades sagradas, ciudades centro como Jerusalén o la India; no obstante la falta de centro, de morada física, la palabra poética será el lugar en el que Seligson funda su centro.

La amalgama de referencias permite a la escritora hacer uso de conceptos religiosos para explicar la idea que atraviesa su autobiografía y que se apoya en el concepto de Woolf como el principio de la definición de una poética personal. Estos conceptos se implican en una concepción del fenómeno literario y del camino vital de Seligson. La relación con el judaísmo a través de *Ein Sof* está vinculada con la luz divina como el principio de los principios, como infinito que antecede a Dios y está mucho más allá de la creación. La referencia al *Zohar* o “Libro del Esplendor” es reveladora:

“En el principio” [Gen. I: I], cuando la voluntad del Rey comenzó a hacerse, él grabó señales en la bóveda celeste [que lo rodeaba]. Desde el vacío más recóndito surgió una flama oscura, desde el misterio de *eyn sof*, el Infinito, como una bruma formándose en lo informe, encerrada en el anillo de esa esfera, ni blanca ni negra, ni rojo ni verde, de ningún color en absoluto. Sólo después de que esta flama comenzó a adoptar forma y dimensión, comenzó a producir colores radiantes. Desde el centro más profundo de la Clama emergió un pozo del cual salieron colores que

---

<sup>110</sup> Para Mircea Eliade lo sagrado es aquello único entre la heterogeneidad, es decir, que en medio del caos del mundo, el orden se erige como sagrado en tanto centro o cosmos que se distingue del resto. Según las culturas premodernas, la fundación de los espacios obedece a un ritual iniciático que otorga un sentido sagrado al estar fundado como origen del mundo, como centro vinculado directamente con el o los creadores: “si todo territorio habitado es un Cosmos, lo es precisamente por haber sido consagrado previamente, por ser, de un modo u otro, obra de los dioses, o por comunicar con el mundo de éstos. El «Mundo» (es decir, «nuestro mundo») es un universo en cuyo interior se ha manifestado ya lo sagrado y en el que, por consiguiente, se ha hecho posible y repetible la ruptura de niveles” En este sentido lo sagrado es el centro desde el cual el mundo tiene sentido a diferencia del caos del resto del espacio y la realidad. (*Lo sagrado y lo profano*, tr., Luis Gil, 4ta ed., Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, 1981).

se esparcieron encima de todo lo que estaba debajo, oculto en el misterioso escondite de *eyn sof*.<sup>111</sup>

En este sentido, su escritura pretende alcanzar dicha infinitud a través de la palabra entendida como Luz, como claridad que se asemeja y aproxima a la comprensión de la creación y del creador.<sup>112</sup> La palabra divinidad viene introducida, además, por la idea platónica que retoma la escritora acerca del viaje del alma por el inframundo y su contacto con la bóveda celeste antes de su regreso a la tierra, memorias del contacto con la divinidad que dotan al poeta de una clarividencia con la que no cualquiera cuenta para expresar lo inefable, como se analizará más adelante. El misticismo, en este contexto, es un concepto que toma la escritora también para referir a eso oculto pero que intuitivamente se le presentaba como posibilidad para su descubrimiento desde que era niña, ver detrás de lo evidente a través de la realidad. Estos conceptos regidos por lo sagrado tendrán como denominador común la definición de una poética que se fundamenta en la memoria ancestral y personal y tiene como valor la experiencia estética-religiosa. Estos elementos son vinculados con lo que la autora mexicana nombra *instants of being* cuyo principio localiza en su infancia, estado primero de conciencia del ser y de creación de realidades y tiempos.

Para Woolf, los *instants of being* implican una sensibilidad particular para aproximarse a la realidad y son el impulso que la llevó a escribir obras de original calidad.<sup>113</sup> Woolf explica (ver

---

<sup>111</sup> *El Zohar, El libro del esplendor*, Trad. Pura López Colomé; pról. de Gershom Scholem, Editorial Oriente, Méxco, 2012, p. 9.

<sup>112</sup> Rav Michael Laitman, *Mundos superiores*, trad. Edit Shemer, Sebastian Russo y Favio Mora, Kabbalah Publishers, Israel, 2014.

<sup>113</sup> Lo que conocemos como sus memorias, tituladas *Momentos de vida*, reúne escritos realizados a lo largo de cuarenta años. Estos textos de corte autobiográfico versarán no solamente sobre sí, sino también sobre los integrantes del grupo de Bloomsbury —en cuyas reuniones Woolf leía algunos de estos textos—, pues fiel a su creencia de que la identidad es fluida y depende del tiempo y de las personas con las que se vive y convive, la escritora inglesa presenta la oscilación de ese yo a lo largo de los años y en contraste con personalidades cercanas que transformaron su identidad. Digo “memorias” porque así la escritora llama a estos escritos íntimos. No obstante, en momentos le llama “escritos autobiográficos”. De igual modo, en la introducción el editor le nombra de manera indistinta, como si memorias y autobiografía fueran sinónimos. Cabe precisar que estos textos no fueron pensados para ser publicados, sino que eran ejercicios de escritura, como muchos de los que realizaba previo a sus novelas, lo que les concede un peculiar tono íntimo.

“Apunte del pasado”) sus encuentros con impresiones momentáneas de la realidad —que llama “golpes”— por las que, desde la infancia, llegó a *caer en la cuenta* de ciertas manifestaciones en la conciencia de lo terrorífico, de lo cruel, de lo profundamente humano, así como de la belleza, de un resplandor que surge al contemplar la realidad y hace comprender el absoluto. Sin embargo, su memoria, dice, está repleta de agujeros de olvido, de instantes comunes, de “no-ser”, les llama; por lo que las manifestaciones del “golpe” de la intensidad son instantes de “ser”, *instants of being*:

Mis días, cuando era niña, contenían, al igual que ahora, una alta proporción de este algodón en rama, de ese no-ser. En St. Ives pasaban las semanas, una tras otra, sin que nada hiciera mella en mí. Hasta que, por razones ignoradas, se producía una violenta impresión, acontecía algo tan violentamente que lo he recordado toda mi vida. Voy a dar unos cuantos ejemplos. El primero: estaba luchando con Thoby en el césped. Nos golpeábamos con los puños. Y en el momento en que levanté el puño para golpearle, sentí: ¿por qué causar daño a otra persona? Dejé caer la mano instantáneamente, me quedé quieta, y dejé que me golpeará. Recuerdo la impresión. Sentía una tristeza sin posible esperanza. Fue como si me hubiera dado cuenta de algo terrible; y de mi propia impotencia. [...] El segundo ejemplo también ocurrió en el jardín de St. Ives. Estaba mirando las flores ante la puerta principal: “Esto es el conjunto entero”, dije. Estaba contemplando una planta con sus hojas abiertas; y de repente me pareció con toda claridad que la flor era parte de la tierra; que un aro cercaba lo que era la flor; y esto era la flor real; parte tierra; parte flor. Y me guardé este pensamiento porque seguramente me sería muy útil más adelante. [...] Y de ahí paso a suponer que mi capacidad de recibir golpes es lo que me hace escritora. A modo de explicación me atreveré a decir que, en mi caso, el golpe va siempre seguido del deseo de explicarlo.<sup>114</sup>

Esther Seligson presentará esta misma suerte de instantes de lucidez en su autobiografía, sensaciones que exponen las revelaciones de la realidad sugeridas por los espacios físicos por los que transitó y transita su memoria. En Woolf, el placer estético que describe no surge de la vivencia propiamente, sino de la explicación de ésta a través de la escritura. Con la explicación de instantes desafortunados,

---

<sup>114</sup> Woolf, Virginia, *op. cit.*, pp. 104-105.

como la muerte, se libera del dolor sentido, e inclusive obtiene el placer más grande experimentado al traducir en la escritura la experiencia con vívida profundidad:

Quizá sea el placer más fuerte de que tengo conocimiento. Es el entusiasmo que siento cuando, mientras escribo, tengo la sensación de descubrir qué pertenece a qué [...] De ahí llego a lo que bien pudiera llamarse una filosofía, de todas maneras se trata de una idea constante en mí, la idea de que detrás del algodón se oculta una forma, de que nosotros —y quiero decir todos los seres humanos— estamos relacionados con ello, de que el mundo entero es una obra de arte, de que somos parte de una obra de arte [...] nosotros somos las palabras; nosotros somos la música; nosotros somos la cosa en sí misma. Y esto lo veo cuando recibo un golpe."<sup>115</sup>

Hay, pues, diferencia entre lo que narra como la experiencia de la vivencia y su traducción al texto en forma de representación, de imagen, de literatura. En *Todo aquí es polvo* se conjuntan también esta experiencia vital y la explicación del ejercicio de escritura a través de la nombrada capacidad para identificar dichos "golpes" o *instants of being*. En la escritura autobiográfica de Seligson, el gesto memorioso reúne experiencias de vida, lecturas y escrituras que otorgan, asimismo, el mencionado placer estético vinculado con la plenitud, con paz, que en términos de Woolf referirían sólo a los eventos "clarividentes", como la anécdota de la flor en el jardín, que terminó en estado de "satisfacción", a diferencia de otros momentos que, dice, "terminaron en estado de desesperación".<sup>116</sup> Esto no significa, sin embargo, que en la autobiografía de la escritora mexicana los momentos desafortunados o cotidianos no estén presentes; al contrario, éstos son el rostro oculto (y a veces el detonante) que se teje debajo de los instantes de plenitud que la escritora convoca, y a los que remite para explicar el origen de su vocación. Incluso detrás del "no ser" —al que refiere Woolf como los días cotidianos que van a parar al olvido— estará presente el "ser" como una manera de contrarrestarlo para hacer memoria, de igual forma que detrás del olvido se encuentra el recuerdo. Dicho en los términos de Seligson, la luz que irradian estos momentos de "ser" tendrán también su lado oscuro.

---

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

Lado que escapa a la lucidez de la memoria para decantar en olvido, en silencio, que, dicho sea brevemente, es también muy significativo en la autobiografía, pues estas ausencias detonan la búsqueda justamente por tal "luminosidad" presente en la palabra, por encender "cerillas de luz" (p. 74) en medio del "no-ser" u olvido que justamente apunta Woolf.

La figura de Gaston Bachelard, igual que la noción de los *instants of being* convocados por la escritora, es implicada en el tejido autobiográfico para también dar explicación al ejercicio poético y su vínculo con la memoria. Este autor muestra otro modo de explicar lo que él nombra "ensoñaciones conscientes" a través de la fenomenología, las cuales, dice, se tratan de una capacidad del poeta que se desata en los momentos de calma, momentos en los que se vuelve, a través de la memoria, a los instantes de paz infantil que fueron fructíferos para la imaginación creadora. La infancia, para Bachelard, es el lugar recurrente para sembrar mundos imaginarios a los que se volverá, casi siempre, con la finalidad de recuperar instantes de felicidad plena que el poeta recuerda de sus soledades de infancia, momentos que describe en comunión con el cosmos:

Todo un universo contribuye así a nuestra dicha cuando la ensoñación viene a acentuar nuestro reposo. A quien quiera soñar bien hay que decirle: comience por ser feliz. Entonces la ensoñación cumple su verdadero destino: se convierte en ensoñación poética: gracias a ella y en ella todo se vuelve hermoso.<sup>117</sup>

La escritura autobiográfica al atardecer de la vida en el caso de Seligson explica el deseo de ponderar, no los instantes que la hicieron comprender aquello terriblemente humano, sino los de luz que se presentan como revelaciones o caminos que trazan el último viaje hacia la redención, y que son, en última instancia, significativos para el recuento del camino vital. Me refiero a los recuerdos que se tejen en torno a los espacios visitados por la narradora, a las experiencias que cataloga de religiosas, a la búsqueda de "esa avidez de absoluto que conjure a la fugacidad" (p.169), según apunta; pero sobre todo al espacio infantil en el que fundó su literatura y al que regresa continuamente en la

---

<sup>117</sup> Bachelard, Gaston, *op., cit.*, p. 27.

autobiografía precisamente como el motivo inicial de su ejercicio poético: una imaginación infantil que recurre mayormente a la plenitud, a la creación de mundos maravillosos en los que no existen los agobios del presente real, tal como señala Bachelard:

En esta soledad, los recuerdos mismos se establecen por cuadros. Los decorados predominan sobre el drama. Los recuerdos tristes logran al menos la paz de la melancolía. [...] Una especie de estabilidad, de tranquilidad, es atributo de la ensoñación cósmica. Nos ayuda a escapar al tiempo. Es un estado del alma.<sup>118</sup>

Esto permite inferir que el regreso a la memoria en *Todo aquí es polvo* rescata sobre todo los instantes excepcionales de felicidad, o acaso de una melancolía cálida de lo que, quizá, en su momento fue profunda tristeza. Estos instantes o "cuadros" determinarán la escritura de Esther Seligson, aunque lo que ella nombra como "oscuridad o no palabra", forme parte de ese telón de fondo que los detona. El motivo del acento de estos momentos de felicidad es coherente con parte del propósito de la escritura autobiográfica: encontrar el camino hacia el último viaje, lo cual tendrá un fuerte vínculo con el misticismo religioso que la escritora retoma de la tradición mítica religiosa como un ejercicio de redención. Los recuerdos recuperados en *Todo aquí es polvo* están precedidos por un ejercicio selectivo de instantes de paz o plenitud. Es muy clara la perspectiva de la escritora:

El pasado es útil, sin él ningún espejo nos reflejaría, pero quizá no debiéramos dejarle pesar sobre los hombros cual cadáver, sino como un par de alas [...] que, eso sí, por ningún motivo debiéramos compartir con algún socio o testigo de ese pasado: lo deshilarían sin misericordia... Quizá todo se reduzca apenas a darle prioridad al Ser o al No-Ser (p. 182).

En este ejercicio selectivo de los recuerdos, la narración se vuelca en aquello que, en vínculo con las "ensoñaciones conscientes" referidas por Bachelard, rescata de la memoria los instantes de paz infantil. Así, la oscilación de la memoria en *Todo aquí es polvo* transita por espacios físicos e imaginarios que serán los reveladores de una sensibilidad artística que tiene su origen en esta etapa primera, fundadora de su personalidad y hacer poético y que, también, pautan la evolución de la personalidad narrada.

---

<sup>118</sup> *Ibidem.*, p. 30.

En principio, la infancia y la adolescencia transcurren en la habitación familiar y serán el primer recuerdo de instantes de plenitud alcanzados a través del juego infantil de la imaginación que compartía con su hermana: “La habitación semiiluminada por el farol de la calle filtrándose por entre las cortinas, acostadas cada una en su cama buró de por medio. [...] *Graishland* se llamó ese país donde pasado, presente y futuro se acomodaban a nuestras expectativas y deseos” (p. 75).

Las vacaciones en la playa, por otro lado, conferirán en un breve lapso de días la felicidad buscada con esos viajes imaginativos a partir de una percepción sensorial del espacio en que se recuerda inserta:

los veleros, los deslizadores, a la laguna de la Marquesa, al mar abierto en Pie de la Cuesta, a los clavadistas en la Quebrada, a La Roqueta, lugares que en mis fervores infantiles y adolescentes quedaron como improntas edénicas y de ninguna manera proustianamente perdidas o saciadas como modelo de una única Realidad, sino como certeza de la posibilidad de múltiples realidades *otras*, diversas, excepcionales pero, valga la redundancia, reales, existentes, el sentimiento de que nuestro mundo no es sino una más de las formas que tiene la *Shejiná* de expresarse. Así pues, todo era lenguaje divino, fraseo, alfabeto, relación entre letras y signos de puntuación que ya bocetaba yo en poemas y buscaba ávida en las lecturas (p. 56).

Durante la adolescencia es la palabra poética la configuradora de esos instantes luminosos que, según sus creencias y perspectivas, están íntimamente relacionados al modelo de realidad múltiple que refiere en la cita anterior. De aquí que en la obra aparezca numerosas veces, por voz de la narradora, que la realidad está escindida o que es de una amplitud variable según se la mire.

La primera juventud en la casa conyugal en México, será el tiempo y espacio que detona, en la dinámica evolutiva del recorrido vital, la transición hacia “improntas edénicas” de aquellos “fervores infantiles y adolescentes”. Transición que orilla a la escritora a internarse en el espacio construido de la infancia. Simbólicamente, la caída o el fin del paraíso, desde el punto de vista bíblico, está precedido por el matrimonio forzado, y es consecuencia, en este caso, de la decisión de partir en

busca de experiencias del ser. Es la búsqueda de su mundo interior el motivo de su partida de la casa familiar, y en el viaje hacia éste —su mundo interior que decantará en su habitación para escribir—, descubrirá experiencias gratificantes que abonarán siempre al hacer literario. Los lugares a los que viajó eran propicios para despertar su imaginación e intuición sensible, y, guardados en la memoria, se vinculan con la pulsión por el regreso al mundo *ensoñante* infantil: "La ensoñación más allá del legado de puntos de vista y actitudes sociales codificados, conserva la rilkeana capacidad de asombro de ese niño interior que toma sus sueños por realidades, esa chispa inextinguible que aspira perpetuamente a lo divino" (p. 92).

Los espacios restringidos, como la casa familiar y después la conyugal (lugares de la adultez), obligarán el desplazamiento como una fuga de la realidad (o de una cara de la realidad) hacia el país de la imaginación (aquel fundado en la infancia), hasta llegar a espacios físicos definitivos, no sólo propicios para el hacer literario, sino también de carácter sagrado donde, según sus remembranzas, advendrán esos instantes, revelaciones de la realidad, para ser conjuntados con la literatura y encontrar su punto de encuentro: la experiencia sagrada. Experiencia que se caracteriza por un instante de comunión con el cosmos cuyo nacimiento se debe a la intuición de que, detrás de la realidad y sus partes, existe un todo unido armoniosamente y en el cual la divinidad o Dios está presente; esto concede al místico, y en este caso al poeta, un sentido trascendental de la vida ante su finitud, ante el vacío de sentirse finito.

Los espacios visitados por Seligson son Lisboa, Jerusalén y el Tíbet, específicamente. En el regreso al tiempo que supone ser la memoria, la narradora transita nuevamente por esos espacios en los que la realidad se le revela prístina:

Me mezclo con los paseantes en sus galas sabáticas, religiosos y laicos, inmersos en esa peculiar y única vibración cristalina del sábado jerosolimitano. Según cabalistas, alcanzar esa vibración de cristal, ese estado de transparencia y habitarlo, siquiera por unos instantes, supone penetrar el propio corazón para resolver ahí el enigma de cualquier búsqueda, pues

aquello que comenzó fuera de nosotros mismos en nuestro propio interior debe concluir (p. 161).

Estas impresiones de carácter sensorial y de conciencia de *estar siendo* tienen una evidente fuente espiritual, intuitiva, que expondrá en el ejercicio autobiográfico al regresar por el camino de la memoria:

Felicidad de ser testigo de la luz, del parpadeo de los instantes, hundimiento de arenillas en las cada vez más visibles grietas que la oscuridad va abriéndole a la tarde en su apertura rumbo a la noche, testigo de las formas que van olvidándose de sí mismas entre las espesuras de una claridad que se desdibuja, guiño súbito de amarillos que se derraman en un postrer suspiro antes de fugarse tras la línea del horizonte donde un árbol abraza ya la sombra del crepúsculo en las ramas aún soleadas... "Instantes of being" les llama Virginia Woolf, cerillas frotadas en la oscuridad (p. 74).

En este sentido, los pasos andados por diversos lugares cuya historia mítico-religiosa es de interés de la escritora mexicana, están muy ligados a la idea mística del encuentro de la conciencia con la fuente religiosa vinculada con la luminosidad. La experiencia vital de carácter místico está a su vez asociada en su literatura a con experiencia estética. De manera que la narración del viaje interior, el de la imaginación y la memoria, la podríamos catalogar como una declaración poética. Es la memoria el boceto de sus escrituras:

Reimaginar las realidades de nuestros mundos internos, exagerarlos, sí, irracionalmente, con tal de no deslizarse hacia la autoindulgencia; mantener a nuestra drusa de almitas sobre ascuas el mayor tiempo posible aun a riesgo de caer en la *hybris*, y luego, en el más allá, abstenerse de beber ni una gota de las aguas de Leteo. Esas fueron, esas son, mis condiciones para ser feliz, para atrapar las semillas latentes de los *instants of being*, y hacerlas florecer (p. 92).

Esta cita deja ver claramente el ejercicio articulador o “combinatorio” que Seligson desarrolla para significar el ejercicio memorialístico de la autobiografía, en un gesto que atribuye sentido a su trayectoria vital en consonancia con su poética. En su ejercicio reflexivo sobre la memoria, Seligson convoca la vena poética de los *instants of being* de Woolf, la vena filosófica con las “ensoñaciones

conscientes” de Bachelard y no es gratuito que la escritora repare también en la tradición griega que la lleva al universo que une la filosofía y el mito. Con esto, involucra tres de los grandes ejes que combina en su poética: el pensamiento poético, el filosófico y el mítico, con lo que se implica la dimensión religiosa. Esta perspectiva mítica se relaciona con el modo en que el acto de recordar instantes se muestra en la autobiografía como operación para rescatarlos del olvido, darles vida al atraparlos en el paso del tiempo para entonces hacerlos florecer en la escritura de esa memoria cuyo vínculo es divino, según una clara concepción platónica de la que abrevia.

La referencia a Platón está presente desde las primeras páginas de *Todo aquí es polvo* y describirá, en principio, una filosofía en la cual lo que se conoce no es más que el recuerdo de algo que ya vivió el alma antes de encarnar el cuerpo humano. Esto conduce a la idea de que "el caer en la cuenta de", o el instante luminoso o de "Ser", tiene atributos religiosos que recuerda el alma cuando estuvo en cercanía con la divinidad.

Según el diálogo platónico "Fedro", el alma humana se compone de dos fuerzas representadas con la famosa imagen del cochero que se conduce con dos corceles: el del bien y el del mal. Las almas cuyas alas no tienen la fortaleza para ascender, a causa del fuerte peso de su caballo de las malas pasiones, difícilmente tienen una memoria que en la siguiente encarnación humana recuerda lo bueno, bello y verdadero, dada su lejanía con la divinidad celeste. Por el contrario, las almas cuyas alas se han acercado a la bóveda del Uranos, serán dadas al delirio o locura, a la belleza, la justicia y el amor, lo cual concede que el alma, al morir el cuerpo, pueda aproximarse hacia la divinidad ascendiendo con las alas del caballo de las buenas pasiones. Dice Platón en palabras de Sócrates:

El alma que ha visto, lo mejor posible, las esencias y la verdad, deberá constituir un hombre, que se consagrará a la sabiduría, a la belleza, a las musas y al amor. [...]Por esta razón es justo que el pensamiento del filósofo tenga sólo alas, pensamiento que se liga siempre cuanto es posible por el recuerdo de las esencias, a que dios mismo debe su divinidad. El hombre que debe servirse de estas reminiscencias, está constantemente en los misterios de la infinita perfección. Desprendido de los cuidados que agitan a los hombres y curándose

sólo de las cosas divinas, el vulgo pretende sanarle de su locura y no ve que es un hombre inspirado.<sup>119</sup>

De aquí que la calidad de las impresiones de la memoria que la escritora pretende verter a la escritura tenga un cariz sacro que tiene relación con una especie de espiritualidad trascendente. Cabe destacar que, por asociación, en la introducción a la obra de Woolf el editor Jeanne Schulkind escribe sobre las revelaciones que se ofrecen para la expresión escrita de sus novelas también desde una perspectiva mística:

Una de sus creencias consiste en que el individuo, en su cotidiano vivir, está aislado de la "realidad", pero que en insólitos momentos recibe una recia impresión. Estas fuertes impresiones, o "momentos de vida", no son, como Virginia Woolf había imaginado de niña, simples manifestaciones casuales de cierta malévola fuerza, sino "demostración de algo real que hay detrás de las apariencias". El concepto de un momento especial en que se percibe una verdad espiritual trascendente, ya de dimensiones personales, ya de dimensiones cósmicas, gracias a un resplandor intuitivo, es desde luego, en términos generales, un lugar común en la experiencia religiosa y, en términos especiales, propio de las tradiciones del pensamiento místico, así como reiterado rasgo de todas las filosofías idealistas a partir de Platón.<sup>120</sup>

Para Platón, el conocimiento verdadero surge a partir de la rememoración. Es sabido que la idea platónica del conocimiento no depende solamente de las percepciones adquiridas, sino del acto de rememorar los conocimientos que se encuentran en la memoria desde antes de la encarnación del alma en el cuerpo y que concuerdan con tales impresiones. Para él, dice Frances Yates: “El conocimiento verdadero consiste en adecuar las imprints de las impresiones sensoriales al molde o impronta de aquella otra realidad superior, de la que las cosas inferiores de aquí son reflejos”.<sup>121</sup> Esas imprints están en “el bloque de cera” que supone ser nuestra memoria, y cada vivencia encuentra su sello o impresión en ese bloque donde se localiza una calca igual a la que permanecía en la memoria

---

<sup>119</sup> Platón, *Fedro*, *op. cit.*, pp. 380.

<sup>120</sup> Woolf, Virginia, *op. cit.*, p. 26.

<sup>121</sup> Frances A. Yates., *El arte de la memoria*, trad. Ignacio Gómez de Liaño, Siruela, Madrid, España, 2005, pp. 56.

del alma, la cual era parte de un mundo superior de las Ideas.<sup>122</sup> El bloque contiene improntas de aquellas ideas que vienen mucho antes de que el alma llegue al mundo terrenal. Yates interpreta al respecto que: “Todo conocimiento y todo saber es el intento de recordar las realidades, de recoger en unidad, por sus correspondencias con las realidades, las numerosas percepciones de los sentidos”.<sup>123</sup>

Hay un vínculo, pues, entre el conocimiento, la memoria y la inspiración o delirio del poeta, en tanto que el alma que regresa a la vida reconoce, a través de la percepción y pensamiento, experiencias cercanas al Uranos, lugar en el que moran los dioses. Por este motivo, según la idea platónica, la vida filosófica encontrará buen desenlace, pues conoce sabiamente lo bueno, lo bello y lo verdadero a través del ejercicio de la mayéutica; que en este caso se da a través del arte, de la poesía. Metáfora que utiliza Seligson cuando se describe desde niña interesada por algo que ella creía que estaba detrás de las apariencias de las cosas, algo oculto pero presente que buscará en la edad adulta en la poesía y en sus múltiples viajes por espacios que le concedían una impresión estética o *instant of being*.

En este sentido, la metáfora del Leteo y el olvido en *Todo aquí es polvo* es presentada para exponer que al paso del tiempo vital es preciso salvar del olvido los recuerdos luminosos, los instantes que revelan una trascendencia espiritual, pues hay en ello un acto de justicia que será retribuido una vez que el alma retorne. Seligson explica en *Todo aquí es polvo* el camino hacia la muerte a través de la atribución simbólica de la elección de las almas que encarnarán en la nueva vida, tal como expone Platón en el *Fedro* y en *La República* en el referido mito de Er.<sup>124</sup>

Según consigna Platón, las ánimas que van de pasaje hacia su futura reencarnación escogen por sí mismas el género de vida que habrán de vivir y, responsable cada cual de su elección,

---

<sup>122</sup> En el Diálogo *Teeteto* Platón expone su teoría del conocimiento por boca de Sócrates como la impresión en el bloque de cera de las percepciones y pensamientos: "Lo que haya quedado grabado [en el bloque] lo recordamos y lo sabemos en tanto que permanezca su imagen. Pero lo que se borre o no haya llegado a grabarse lo olvidamos y no lo sabemos". Dicho bloque de cera tiene diferentes calidades, según las almas de las personas. Vid. Platón, "Teeteto" en *Platón*, tomo II, trad. Ma. Isabel Santa Cruz, Gredos, España, 2014, p. 496.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>124</sup> Platón, "La República" en *Platón*, 2 t., trad. Conrado Eggers Lan, Gredos, España, 2014, pp. pp. 311-340.

han de atravesar el llano de Leteo bajo un calor abrasador y pernoctar a orillas del río Ameles de cuyas aguas poco han de beber so pena de perder por completo la memoria del destino que libremente eligieron (p.16).

Con este juego de relaciones, Seligson construye una suerte de “poética de la memoria”, que sustenta, tanto al discurso autobiográfico, como a su obra literaria. Así, la visión artística de la realidad viene dada a partir de la intuición de que el arte no está afuera, en las cosas, sino adentro de sí, de un modo de ver y conocer, de recordar el pasado para mostrar que el arte vive en los seres humanos, los creadores de experiencias artísticas, a través de un modo de percepción.

De ahí que en la obra literaria de Esther Seligson el tema de la memoria esté muy presente, así como la exposición detallada de los instantes y la suspensión temporal, o la atemporalidad, imperen en sus escrituras, en las que más que narrar acontecimientos o tramas colocan al lector en atmósferas y espacios que nacen de la percepción sensorial de los personajes, sus angustias, evocaciones y sueños.

Así, vemos que en la autobiografía la memoria tiene un papel principal, y es también la contenedora de una declaración poética: la pretensión de contener instantes de la memoria en el texto. Por ello en toda su obra hay una pretensión vital por el tiempo,<sup>125</sup> por el regreso a las improntas de la infancia y la juventud, cuyo peso religioso es imprescindible al tejerse con una serie de referencias y símbolos correspondientes a mitos y tradiciones como la griega, relatos en los que las explicaciones originarias de la realidad y el acontecer humano proporcionan respuestas a preguntas fundamentales que plantea Seligson a lo largo de su escritura autobiográfica, a lo que explica: "Yo soy como

---

<sup>125</sup> En este sentido adquiere un espacio específico y muy importante pensar en la escritura en *Todo aquí es polvo* y en el resto de la obra previa de la escritora, pues resultará ser la contenedora del tiempo y por tanto de memoria que anhelará apresar. Emilio Lledó en su libro *El surco del tiempo* dirá que toda escritura es un conjunto de hilos de la memoria colectiva y personal que se conforma junto con sensaciones y experiencias sensoriales del autor. Este cúmulo de memorias e intenciones individuales son las que traslada en el proceso de composición y escritura a sus libros. Lledó, Emilio, *El surco del tiempo*, De bolsillo, Barcelona, España, 2000.

Antígona 'de los que plantean las preguntas hasta el fin', nombro sin atenuantes, y si de 'interpretaciones' se trata digo hoy que mi infancia tiene olor a nata fresca y a tardes de lluvia" (p. 76).

Finalmente, los viajes a lugares caracterizados como sagrados aportan a la escritora, según narra, la experiencia que buscará en su escritura y tomará de su memoria como sellos o improntas de espacios edénicos, memorias para la escritura de la experiencia:<sup>126</sup>

Tantas cartas, fragmentos, borradores, diarios, cascadas de palabras, sueños inconclusos, plegarias desgranadas, concordancias, desacuerdos, una infinita cosecha de palabras, palabras habladas, escritas, pensadas, sugeridas, convocadas, requeridas, buscando decantar su pulpa, tocar con ellas lo intangible, el misterio de la sensibilidad humana [...] En mis deambulares solitarios por lugares consagrados, peregrino sediento de lo inefable, esa alegría magnánima e ilimitada que otorga sentirse parte y todo, esencia, anhelo, creador y creado, ahí donde millones de seres han peregrinado para beneficiarse del flujo inagotable del *Ein Sof*, lugares donde, se dice, las Almas y los mundos se hacen Uno [...] "Para decir un amor que escribir", sugiere Bachelard. La pulpa de las palabras... mi palabra que busca en y a través de la escritura un Alguien que toque mi alma cual si tocara la suya propia (pp. 138-139).

### 3.1 El retorno a los orígenes

*Con las letras, pues, surge la posibilidad de una «experiencia interior» que alimenta la inicial y radical soledad y monotonía del individuo.*

Emilio Lledó, *El surco del tiempo*, p. 61

---

<sup>126</sup> Traducir esos instantes imaginarios y físicos a la escritura es una problemática que aborda en los ensayos recogidos en *A campo traviesa*, como "Rilke y la transfiguración de lo visible". Rilke es un poeta que, a decir de la autora, fue su "inseparable cómplice [...] el único amante fiel en el tiempo y en el espacio, en el cuerpo y en la mente" (p. 140). En Rilke, como en Seligson, la visión de la realidad intenta ser el reflejo del lenguaje cifrado de Dios, una forma de encontrar lo sagrado en el mundo a partir del arte, de la comunión entre el yo y la naturaleza. Este tema se ve en el apartado "El retorno a los orígenes" páginas adelante.

En *Todo aquí es polvo* el acto de recordar la infancia implica desvelar el espacio íntimo, la expresión del mundo interior, un modo de ver el acontecer humano y el pasado personal filtrados siempre por un sustrato literario y religioso.

En las autobiografías narrar la infancia es un recurso común, implica volver al espacio originario en el que se funda la identidad y personalidad adulta, y es, además, donde comúnmente los escritores ubican su semilla imaginativa y creadora. Dentro de la literatura que relata la infancia existen modelos que tienden a narrar estos primeros años como el paraíso perdido o como una etapa dolorosa y/o terrorífica para el infante que careció del afecto familiar.<sup>127</sup> Estos motivos no son accidentales respecto a los propósitos de las autobiografías, que suelen ser, como he apuntado, la justificación de un pensamiento literario particular.<sup>128</sup> La forma en que se sostiene la memoria de la infancia orienta el reconocimiento de la poética del autor, pues esa semilla imaginativa —terrorífica, de misterio, maldad o de plenitud y felicidad— germinará en un pensamiento literario particular evidenciado en el perfil de su obra.

Señales de una inclinación poética se localizan durante la infancia en prácticamente todos los niños, los juegos imaginativos son un pasatiempo predilecto, sin embargo, se presume que cuando algo del juego continúa en la adultez suele ser explotado en el arte de la escritura.<sup>129</sup> Esta creatividad de la infancia es la que rememora Esther Seligson en *Todo aquí es polvo* y, según apunta en un ensayo sobre Elena Garro, pervivirá hasta la adultez en forma de literatura:

El paraíso perdido del artista es su infancia, el jardín de todos los olores y todos los sabores, de todos los colores y todas las texturas, de todos los sonidos y todos los silencios. Un jardín nada inocente, por cierto, sino boscoso, poblado de delicias y de horrores, intenso, prolífico,

---

<sup>127</sup> Vid. Pasternac, Nora, "Estudio preliminar", en *Escribir la infancia*, Nora Pasternac (coord.), El Colegio de México, México, 1996, pp. 27-34.

<sup>128</sup> Es importante reiterar el carácter bifronte de las autobiografías, como apunta Pozuelo Yvancos; por un lado el yo textualizado, ordenado y construido en la obra, y por otro, la del yo que se presenta públicamente como una imagen verdadera. (Vid. Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006, p. 53).

<sup>129</sup> Freud, Sigmund, *El creador literario y el fantaseo*, en *Obras completas*, vol. IX, Amorrortu, Buenos Aires, 1979, p.134.

extensivo. Porque lo paradisiaco no es sólo lo bello y lo bueno, lo puro, la paz y el sosiego; están también lo monstruoso, la crueldad, lo amorfo, el desconsuelo y el Ángel de la Muerte. Y sin ser opuestos, sin contraposiciones: el claroscuro, la coexistencia.<sup>130</sup>

Justamente, el segundo capítulo de la autobiografía, "Mi infancia tiene olor a nata fresca", narra una etapa que, a causa de no ser tan afortunada, tendrá como refugio el juego infantil de la fantasía y un placebo familiar: la presencia de la abuela. Ante un contexto familiar hostil, será sólo a través de la imaginación que una fuga de la realidad permita configurar un mundo propio en el que se encuentra a salvo de las convenciones sociales y la distancia que los padres establecieron como una forma de autoridad frente a ella y su hermana.

Los *instants of being* son justamente el vínculo entre vida y literatura que rige el ejercicio de su escritura. Estos instantes recuperados por la memoria, si utilizamos los términos del soñador de las palabras, Gaston Bachelard, son las ensoñaciones conscientes, aquellas que son llevadas a la escritura en forma de imágenes poéticas, o de prosas poéticas, que atraviesan todo su espacio creativo.<sup>131</sup> Bachelard sostiene que la consciencia poética direcciona la ensoñación que lleva al poeta a la creación, y que ésta tiene su origen en la memoria de las soledades de la infancia. Soledades que en la madurez de la vida vuelven a la memoria en forma de nostalgia. Por ello habrá un empeño en volver a través de la memoria a ese pasado guardado como un espacio paradisiaco.

La configuración de la identidad está orientada por el modo en que, desde el presente de la escritura, Esther Seligson se mira en retrospectiva y desea mostrarse públicamente. En *Todo aquí es polvo* la descripción de sí misma en la niñez presenta inclinaciones innatas hacia el destino cumplido: la escritura literaria. El viaje de la memoria que emprende en la escritura autobiográfica revelará una inquietud por encontrar algo más allá de lo que consideramos *evidente* a través del recurso de las palabras, de las imágenes poéticas. Desde este punto de vista, en la descripción de sí hay un vínculo

---

<sup>130</sup> "In Illo tempore", *A campo traviesa*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>131</sup> Bachelard, Gaston, *op., cit.*

con el poeta, quien tiene una sensibilidad distinta para ver aquello que se encuentra oculto y esgrimir con poesía eso que sobrepasa la dimensión de la vida y la muerte. La sensibilidad desarrollada desde pequeña es la justificación de la voz del presente de la escritura para declarar que la visión de la vida está relacionada con una búsqueda de algo que sobrepasa los límites de la realidad: "De niña yo miraba dentro de otro mundo, dentro de una realidad 'anterior' como mirar las puertas del país de la sombra cargando un fanal en la mano encendido con la fuerza silenciosa de lo oculto" (p. 72). A este respecto, es importante volver a la portada del libro en su primera edición, en la que se encuentra una foto de la escritora abriendo una puerta por la que, parece, va a entrar. Puerta que simboliza el paso hacia otro espacio, quizá lo sagrado o la muerte, o quizá el mundo imaginario, ese que escapa a la convencionalidad y lógica de la realidad como un más allá que se puede atisbar con la poesía.

Además, se sabe del gusto y afiliación de Seligson a prácticas del ocultismo, hacia temas como el esoterismo que practicaban algunos cabalistas de la edad media. Algo de esta inclinación pareciera estar augurada desde la infancia por una inquietud nata para desentrañar lo que hay detrás de todo, por descubrir misterios.

La búsqueda de algo más allá de la realidad *real*, que excede a la percepción de los sentidos, acompaña la figuración que Seligson elabora de su infancia, en la que los instantes de plenitud *ensoñante* están presentes desde sus primeros años. La intención es clara, teje de esta forma los orígenes de una visión particular que tendrá paradero en su literatura. Uno de los grandes temas que insistentemente están en la obra literaria de Seligson es, como lo he reiterado, lo místico, a lo que contribuye en gran medida su herencia judía, pero que en la autobiografía se vincula también con una inclinación prematura, que es conferida casi como una suerte de predestinación revelada en la infancia:

Yo insistía en encontrarle a lo que mis ojos veían, mis manos palpaban, mis oídos escuchaban, mis fosas nasales olfateaban, "algo más", "otra cosa" por detrás, por dentro, en algún desconocido plano distinto no lógico, no intelectual. Algo como su idioma secreto, su voz legible, su palabra oracular (p. 93).

El impulso por alcanzar eso que aparece manifiesto a través de otros planos de existencia, tendrá un evidente vínculo con la búsqueda de un desvelamiento de la verdad, que finalmente se verá iluminada a través de la escritura, tal como reflexiona en la autobiografía. El deseo por desentrañar qué hay detrás de lo que veía en los tapices, qué hay detrás de cada texto escrito, cómo funcionan los juguetes y sus maquinarias, qué hay detrás de los relojes en tanto marcadores del tiempo, determina una curiosidad inocente que, a la luz de la personalidad adulta, se transformará en la indagatoria en problemáticas mayores de índole literario, como aquellas que explora en sus ensayos. Tal es el caso de las reflexiones que dedica a Virginia Woolf sobre lo que llama los "destellos de luz" que el artista logra apresar en el instante y con la emoción de la vivencia.<sup>132</sup>

La preocupación por el tiempo, por los diferentes tiempos que la voz narrativa dice habitar por medio de la imaginación y la memoria, y por las palabras que intenta condensar en el texto, son un deseo presente e imperioso por sacar de la oscuridad con "cerillas de luz", esos momentos que llama *instants of being*.

La figuración infantil de la autobiógrafa resulta, como es de esperarse, en condicionante para el devenir de la identidad adulta. A este respecto, la nostalgia por el estado primigenio perdido de plenitud infantil es lo que motiva la insatisfacción que le produce la cotidianidad de la edad adulta, específicamente en la vida conyugal. Aquí el motivo bíblico de la caída que mencioné antes es muy revelador. Hay una búsqueda de libertad que es justificada como una defensa por un espacio propio, lo cual rompe a su vez con las convenciones de una familia tradicional y busca la soledad para recuperar el espacio de su ensoñación, de su infancia o paraíso. Algo que marcará su personalidad frente a su núcleo familiar —hay que recordar las posibles causas que ella misma da sobre el suicidio de su hijo, causas que se relacionan con sus múltiples viajes y quehaceres literarios en los cuales se

---

<sup>132</sup> *A campo traviesa, op. cit.* p. 35.

embarcó sola y se deslindó de sus "responsabilidades maternas" dejando solo a su hijo desde pequeño—, pero quizá también frente al medio público, al núcleo de escritores contemporáneos y los lectores en donde figuró un tanto ausente, pues al emprender sus viajes, tanto físicos como literarios, desapareció de la escena pública en la búsqueda de temas que poco tienen que ver con el medio editorial al que cabe destacar, manifestó no estar muy interesada.<sup>133</sup>

Esta libertad que se muestra en su escritura tendrá implicaciones de índole personal, pues el deseo de “absoluto” estará, según dice, vinculado a desplazarse de la realidad tanto física como mental a espacios que le conceden reconciliarse con su mundo interior. Es la infancia el regreso que le devuelve el sentido de vivir a través de la invención, a través de las palabras:

Horror a la cotidianidad compartida, la conyugal o la del amasiato, horror ilimitado a las sábanas revueltas, a las camas tendidas, a las pijamas, a las batas, las chanclas, los trastes sucios, tanta impudicia, tanta promiscuidad de banalidades, de roces superfluos, limitaciones imperceptibles, injerencias sutiles, violación al espacio vital propio, ningún hogar puede mantener a dos personas juntas, a una familia imbricada cual muégano apelmazado siempre a merced de alguna amenaza [...] ¿Por qué entonces se vuelve tan feroz el hambre de recobrar la infancia, el tiempo proustianamente perdido como si sólo entonces hubiésemos estado realmente protegidos, abastecidos de amor, de abrigo, cuando que todo de hecho se quedó irrealizado, en "veremos" los sueños, en vaguedades la espera de no-se-sabía-qué, en promesa la promisoría plenitud futura, latente la perspectiva de felicidad, de desplegar a pleno pulmón las alas? (p. 72).

El matrimonio representa la caída, el fin del paraíso. En términos bíblicos, el fin del paraíso implica la mortalidad, la calidad de polvo, y como tal, la conciencia del tiempo, el trabajo, la mezquindad humana. El regreso a la infancia por medio de la escritura es un movimiento natural dada la expulsión. Por este motivo la vuelta a la memoria por medio de la escritura es la resistencia hacia la realidad de

---

<sup>133</sup> Según manifiesta Geney Beltrán Félix en una entrevista en: Noticias 22, *Esther Seligson en el jardín de la palabra*. 30 de julio de 2015 [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=D-R7ZOFMiEw>].

la vida: la muerte, y con ésta: el olvido. Por ello se vuelve tan fuerte, precisamente la vocación hacia la literatura, porque en ella no se muere.

En la soledad la escritora encontrará el único modo de internarse en el viaje hacia la memoria de la infancia, hacia el mundo interior que fincó al lado de una herencia femenina: su hermana, el ejemplo de la madre, y en especial de la abuela materna. La asociación de la infancia con la labor literaria está ligada a la sensación agradable del olor que recuerda y evoca de la abuela:

Como quiera que sea, hoy digo que la realidad cotidiana de mi infancia era bien clara: olía a nata fresca con azúcar sobre bolillo crujiente. Y aceptando, sin conceder, que, al decir de Liz Green, 'como experiencia psíquica directa el padre es, en el mejor de los casos, una especulación, mientras que la madre es el hecho primero y más absoluto de la vida', un elemento materno indiscutible en esa fragancia a nata fresca era la abuela [...] madre de mi madre (p. 81).

Es la herencia materna, abuela y madre, la que formula el origen de su inclinación por la ruptura de las convenciones, por el deseo de viajar a pesar de todo y todos, por un diletantismo de nacimiento. De la abuela recoge la imagen de un ser libre que se caracterizó por viajar y ser el modelo de mujer que persigue sus sueños, no obstante las convenciones sociales que fijaban su hacer como mujer. Solía tejer y remendar ropa al tiempo que tejía sus recuerdos, sus memorias de la infancia en los bosques de Ucrania. De la hermana, la disposición infantil, compartida por la invención. La vuelta a la memoria del origen, que se construye a la par de que se dibujan los retratos de las mujeres de su familia, da a Esther Seligson los elementos para articular su propia figura en la comprensión de que es preciso romper amarras para lograr la libertad, de desarrollar la imaginación *ensoñante* a pesar de la realidad lógica exterior que atenta con apagar la luz del mundo interior que le viene de la infancia. La insatisfacción de la realidad la llevará a recuperar ese "reino de fantasía" que construyó como un viaje de la imaginación. Ensoñación y fantasía que deriva hacia su escritura:

Graishland se llamó ese país donde pasado, presente y futuro se acomodaban a nuestras expectativas y deseos, sin confusiones, ambigüedades, malentendidos, al ritmo de la palabra que íbamos tejiendo con el hilo esperanzado de la ensoñación, de las imágenes verbalizadas con abundancia de detalles y barroquismos que no necesitaron nunca correcciones. No distorsionábamos nada, sólo acomodábamos de “otra manera” el orden llamémosle *normal* de las cosas, los seres y los acontecimientos posibles, virtuales (p. 75).

Esta cita revela el modo en que la escritora configura su mundo infantil, a modo de mito del origen de una sensibilidad temprana que le dispone no sólo al mundo imaginario, sino a las “imágenes verbalizadas”, dispuestas por un particular ordenamiento del lenguaje, que no es más que la predisposición al ejercicio poético. "La escena infantil", en este sentido, justifica, a la vez que define la vocación hacia la palabra de la autobiógrafa en tanto instrumento para encontrar una cercanía con la verdad, o con su verdad, con realidades distintas, simultáneas:

Que la realidad última nunca podrá ser objeto de razón ni de conocimiento demostrable; que tampoco las palabras pueden expresar la “verdad última”, fueron intuiciones infantiles dolorosas y a la vez fuente de curiosidad, de sentimiento continuo de un "a punto de" alcanzar *algo* manifiesto, inteligible, sin estar jamás segura de cómo conseguirlo. Y esa infantil forma de habitar realidades alternativas, porosas y plurales, planos múltiples de existencia, es la que contamina mi relación con lo que se considera objetivo, racional, verídico, incuestionable, *decente* (p. 94).

En estas palabras es posible identificar una explicación subyacente de los distintos modos de significar y dar sentido a la realidad que tiene correspondencia con su propuesta estética, en la que problematiza la supuesta ruptura entre aquello que se considera real frente a lo imaginario. Cuestión que se traduce en la confusión de planos y tiempos en su obra, que remiten al señalamiento de las “realidades alternativas, porosas y plurales”. Basta notarlo en textos como en *La morada en el tiempo*, los relatos de *Luz de dos*, o los relatos de *Ismorfismos*

De ahí que la ensoñación y los sueños sean un material significativo en la obra literaria de Seligson. Ensoñación diurna y nocturna son complementarios de su escritura. Dirá Bachelard que,

mientras la ensoñación poética es consciente porque recuerda y dirige el ensueño que dará como resultado la creación poética, los sueños nocturnos escapan a la conciencia del soñador y tienden a ser contados y recreados en la narración. Así pues, los sueños suponen una interpretación de esos relatos como si dentro de su lógica hubiera claves interpretativas reveladoras. El ensueño poético bachelardiano, en toda la escritura de Seligson, se asocia al trabajo de creación de imágenes y al ritmo de una prosa poética oscilante que explica y sobre la cual reflexiona en la autobiografía: "Sí, invento, me gana la imaginación, me subyuga el cerco numinoso de lo indefinible, el halo de las quimeras, de las imágenes poéticas: 'soy un soñador de palabras, un soñador de palabras escritas', insiste Bachelard" (p. 92).

Finalmente, los rituales de infancia y adolescencia explican el proceso del origen de una particular manera de afrontar y entender la realidad que termina por justificar un hacer literario particular. Lo que podríamos reconocer como el autobiografema de "la escena de lectura"<sup>134</sup> que explica Silvia Molly, en la que se pone de manifiesto el origen de la poética del autor, sus gustos y preferencias lectoras. Aunque en Seligson no hay como tal un libro iniciático, es muy importante evidenciar que lo que nombra como los primeros libros son, en general, relatos populares con imágenes: "me encandilaban los libros con imágenes, los cuentos de hadas del mundo entero, el cine, y escuchar historias por la radio. Pero lo mejor era soñar y acordarse de los sueños al despertar" (p. 75). De manera que, al parecer, cualquier recurso era adaptado para la reelaboración de historias propias, tal como indica líneas después, "Me gustaba imaginarme Otra, en especial esa Ana Karenina que en la película se presenta en la estación de tren" (p. 75).

La dinámica de lectura y escritura es replicada en la estructura de sus libros, es decir, en la reelaboración de algunos mitos, así como en la hibridez genérica que caracteriza gran parte de su escritura. Más que una escena de lectura, me parece que Seligson presenta aspectos de su proceso de escritura, el cual se constata en las misceláneas genéricas de sus libros, las citas y referencias de sus

---

<sup>134</sup> Molloy, Silvia, "El lector con el libro en la mano" *op. cit.*, pp. 25- 51.

lecturas, y sus constantes reediciones, como el resultado de un ejercicio que se vacía en el Diario, según relata, cuaderno de escrituras varias:

Para mí el Diario fue hábito desde la pubertad. Como las libretas que los pintores cargan consigo, mis cuadernos son semillero de palabras, espejos de relatos, descripciones, pensamientos, transcribo párrafos de lo que voy leyendo, hago comentarios, delíneo borradores de cartas, de textos, autoterapias, recriminaciones, enojos, apuntes callejeros, sueños, intenciones, poemas (pp. 95-96).

El diario es el contenedor primero de sus memorias, reflexiones e imaginaciones, el espacio en el que cabe todo tipo de escritura, es el libro de viajes. No es casual que se exponga este hábito tratándose de una producción literaria que presenta tal heterogeneidad en sus formas.

El pulimiento de las frases ondulantes, flujos de conciencia, de memorias, de reflexiones, sueños e imaginaciones caracterizan la pluralidad de sus textos, pues en el ejercicio de vaciar en la hoja las palabras, se dibuja y aclara su pensamiento errante, como su andar por varias ciudades del mundo. El diario y la variación textual de sus obras acaso tenga relación con la vocación por el viaje, por la improvisación de la mente y de los pasos andados.<sup>135</sup>

Por otra parte, la noción del viaje, además de asociarse al tránsito del alma por el mundo, como mencioné antes, está vinculado con la ensoñación poética o juego imaginario infantil, así como al ejercicio de rememorar los acontecimientos narrados, reflexionados y citados en esta autobiografía. De manera que Seligson lleva estos viajes al libro escrito, contenedor de historias cuyo efecto estético, según dice, buscará conciliar en la realidad con viajes a espacios de índole religiosa, efecto que además de concederle la literatura, como muestra de otros modos de entender la realidad y el tiempo, justifica su desplazamiento a lugares que se prestan a la reflexión y la paz espiritual. En un ensayo

---

<sup>135</sup> De aquí que en el Epílogo a su libro de ensayos *A campo traviesa* aluda precisamente al camino andado por la vida, las lecturas y las reflexiones del ensayista y del lector que sigue distintos senderos: "Nunca se sabe cómo se forman los senderos, cómo es que huellas anónimas un día escogieron quedarse, y después otras más se imprimieron encima hasta abrir una brecha y marcar un trayecto que de alguna manera resultará, a la postre, preciso, útil, dispuesto a llevar al viajero que por él se aventura hacia su destino".

sobre la comparativa de las ciudades santas, Jerusalén y Tenochtitlán, dice, a propósito de la escritura y los espacios geográficos visitados:

¿A dónde quiero llegar con estas comparaciones, semejanzas y correspondencias? Al lugar de mi escritura, al sitio donde la impronta de todas las ciudades santas que he recorrido hasta ahora se entrelacen con los ecos que me recorren, con la Palabra, lugar donde todos los exilios culminan, donde el corazón se sacrifica vacío de sangre para que la Voz Divina se manifieste, pues la escritura es la única Tierra Prometida que le espera al escritor, y el Libro la única ciudad santa que le da cobijo.<sup>136</sup>

Espacios que, narra, desde niña buscó en los cuentos de hadas, historias imaginarias, historias por la radio, el cine; y ya en la adolescencia, en la lectura de poemas: "aprendí a hurgar en los poemas memorizados cual oraciones sacras, esos innumerables alvéolos de espacio y tiempo comprimidos en las imágenes, las frases, las letras, comas, puntos, *Instants of being*" (p. 93). La experiencia estética es, pues, comparada con la religiosa, el vínculo que las une es la palabra en tanto oración que referirá a un lenguaje poético con el que se logra aproximar a la luminosidad de lo inefable. La búsqueda de la tierra prometida —Graishland— es descrita justamente como una experiencia mística, difícil de atrapar en la escritura de tan luminosa:

Si Edmond Jabès escribe el "Libro infinito de Dios", yo habría querido escribir el del flujo ilimitado de la Vida en su inapresable fuga, esa instantaneidad que perdura en su insistencia de repetirse día con día. [...] *Eso* es lo que inspira Jerusalem. Y en *eso* consiste la imposibilidad de *apresarla*. Entre nosotras vela la sombra de demasiadas palabras... (Cursivas de la autora, p. 186).

La tierra prometida implica mucho más según la tradición que hereda, no sólo se trata de internarse en un espacio geográfico, sino en el espacio de la escritura. A esto hay que agregar que su paso por el mundo no se circunscribe solamente a Jerusalén como la tierra sagrada judía, sino que sus pasos anduvieron por otras regiones que le proporcionaron de igual modo la plenitud espiritual anhelada que coincide con el espacio literario, poético: "entendí precisamente ahí en el sur de la India y mi

---

<sup>136</sup> Seligson, Esther, *A campo traviesa, op., cit.*, p. 416.

recorrido por los santuarios shivaítas, el sentido de la escrupulosa estructura con que los cabalistas intentan nombrar de forma abstracta y sin imágenes al *Shem Hamedorash*, al creador, al Origen del Origen" (p. 193).

Experiencia sensible y experiencia estética se cruzan en *Todo aquí es polvo*. El viaje de la vida es el viaje de la memoria y la imaginación hacia el tiempo absoluto, el de la escritura.<sup>137</sup> De aquí la recurrencia también a los relatos míticos como explicaciones de un tiempo circular, del origen y del destino como retorno.

### 3.2 La memoria del nombre

*Carecer de nombre es pertenecer a la muerte: sin cualidades ni sombra, ni sueño, ni imaginación, ni alma.*

Esther Cohen, *El silencio del nombre*.

En el intento reflexivo por explicar el sentido de vivir y de morir la escritora alude en su autobiografía a una amalgama de referencias religiosas. En estas numerosas reflexiones se encuentran algunos de los propósitos de su escritura. La idea que subyace en todas es la del viaje del alma, tanto en el trayecto de la vida presente, como de su composición durante las vidas pasadas, las por venir, y el destino al que se encamina. Así, en lo concerniente a la genealogía, Seligson refiere en numerosas ocasiones a la tradición religiosa judía. Y desde la perspectiva de algunos cabalistas, hay la idea de que lo que se es en el presente tiene antecedentes que dependen de los actos y deudas de algunos ancestros. Por

---

<sup>137</sup> La mirada entonces se desplaza del espacio real y físico para adentrarse al espacio de la escritura, de sus imágenes, “el mundo de las letras va a adquirir una peculiar sustantividad. Ya no es necesario que ‘exista’ lo que el lenguaje nombra, porque el mundo que lo dice se hace presente como mundo escrito, y entre él y los ojos del lector se va a levantar el universo de lo literario, de la literatura”. Lledó, Emilio, *El surco del tiempo*, Crítica, Barcelona, 2000, p. 37.

ello, la genealogía familiar en esta obra es el punto de partida para la narración de la propia vida y de la identidad:

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. [...] Nombrar las cosas por su nombre es sacarlas de la oscuridad y elevarlas hacia la luz, reiteran cabalistas. (pp. 88-89)

En *Todo aquí es polvo* nombrarse y nombrar el mundo desde la individualidad implica recuperar la vida familiar que permanece en el yo a través del nombre, en el apellido familiar; rescatar su historia de la muerte, de la oscuridad, del olvido para pensar en el yo del presente.

Como señalé en los capítulos anteriores, la narración de la genealogía es un tema recurrente en los escritores judeomexicanos. Rodrigo Cánovas en "Los relatos del origen: Judíos en México"<sup>138</sup> dirá, precisamente, que el denominador común entre la literatura de los escritores mexicanos de origen judío es el regreso a los orígenes, el recuento del pasado, de la herencia familiar que, inserta en un espacio cultural distinto, conserva la semilla de sus tradiciones y creencias perpetuados a través sus ritos, a pesar de (o quizá por ello) las travesías a las que se han tenido que enfrentar históricamente.

Aunque, como he aclarado antes, mi intención no es restringir la obra de Esther Seligson en este grupo de escritores y separarla del resto de la amplia tradición literaria en México, es indiscutible que su autobiografía comparte con ellos la narración de los orígenes acotada por Cánovas. No obstante, considero que el crítico no le da la dimensión justa y simbólica a este recurso, simplemente lo indica como constante en las escrituras de autores de origen judío. La genealogía es un elemento significativo en la tradición judía, vinculado a una preocupación por la palabra, por nombrar las cosas con justeza, pues nombrar es un ejercicio sagrado dentro de esta tradición. En este sentido, será

---

<sup>138</sup> Cánovas, Rodrigo, *op. cit.*, p. 157-197.

determinante respecto a la visión de la propia vida y de la literatura que asienta Seligson en su obra autobiográfica.

El regreso a los orígenes da conservación y presencia al pueblo, y da cuenta también de la propia conciencia conformada por la memoria y el nombre de los muertos, de los padres. La conciencia de la vida y de la muerte tiene una correspondencia con la preocupación por la palabra como vehículo del ser, de la luz, de la vida, en respuesta y oposición al olvido, al silencio, al vacío de las palabras.

En este caso la conciencia de la muerte está anunciada desde el título de la obra. *Todo aquí es polvo* alude a aquello que ha muerto, representado por el polvo, por lo huidizo; pero al mismo tiempo es un rasgo, un vestigio, una huella del pasado. De acuerdo con la sentencia bíblica del Génesis, que anuncia la caída o pérdida del paraíso, se asocia con el polvo a la muerte del cuerpo: "Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás".<sup>139</sup>

En el Antiguo testamento el retorno a la tierra está asociado a la mortalidad corporal en tanto materia, pues el alma, representada por el nombre como la esencia del ser, es la que retorna a Dios, a la Luz originaria. Por ello el polvo, en este caso, representa lo que ya no es sino en la memoria, en las palabras de quien enuncia el pasado. Polvo, memoria y palabra son representación de aquello que ha muerto. El alma inmaterial del muerto se reúne con la Divinidad a través de su enunciación.<sup>140</sup> Nombrar a los muertos, escribir la genealogía, implica entonces reunirse con el pueblo, tenerlo presente en tanto historia de una tradición que pertenece a la luz, a la divinidad, cuando con las palabras se le ilumina.

---

<sup>139</sup> "Génesis", *Biblia de Jerusalén*, trad. Equipo de traductores de la edición española de la Biblia de Jerusalén, Grijelmo, España, 1975, cap. 3 vers. 19, p. 17.

<sup>140</sup> Lo cual, también siguiendo lo pautado antes por las referencias a Platón, el alma regresa a la divinidad a través de la vida filosófica en donde tiene lugar lo verdadero.

De manera que los padres, la historia de los antepasados, son todo el pueblo judío. Al respecto escribe Hermann Cohen, refiriendo a la historia como la palabra que enuncia a los muertos: "El pueblo no muere, su historia es perdurable. Y la *historia*, la historia de su pueblo, hace que perdure el alma humana individual. La inmortalidad adquiere el significado de pervivencia histórica del individuo en la persistencia histórica de su pueblo".<sup>141</sup>

Narrar la memoria, la *historia* de los padres o ancestros desde el punto de vista de la tradición judía, es dotar de sentido el presente de la vida, pues se *es* a través de la memoria personal e histórica. Desde este punto de vista habría dos propósitos de las genealogías, primero preservar, a través del texto, la tradición y religión del pueblo judío, el cual pertenece al polvo, y luego, y como consecuencia de ello, afirmar la identidad desde los orígenes y desde la alteridad. *Todo aquí es polvo* hace referencia, por tanto, al acto de rememorar un pasado personal y familiar que ha muerto y se condensa en el texto a través de la palabra sagrada que alumbra la travesía hacia el camino último.

Emmanuel Levinas, quien forma parte de la biblioteca personal de la escritora y sobre el cual reflexiona en *A campo traviesa*,<sup>142</sup> es partícipe de la filosofía de la alteridad desde el pensamiento judío. Para Levinas el pensamiento de la alteridad es entendido desde la relación del sujeto en desarraigo,<sup>143</sup> para quien la palabra es el territorio por el que "transita" y se vincula con los *Otros*, pero en una relación asimétrica, pues nunca lo puede encontrar frente a frente, sino en desfase, ya que desde el desterritorio no puede llegar a una comprensión total de ese *Otro* (naturaleza, hombre, Dios). El círculo nunca se cierra, solamente se aproxima. De aquí que las obras de los judíos suelen ser siempre interpretativas. Apunta Esther Cohen:

---

<sup>141</sup> Cohen, Hermann, "Inmortalidad y resurrección" en *La religión de la razón desde las fuentes del judaísmo*, Anthropos, Barcelona, España, 2004, p. 237.

<sup>142</sup> Vid. "Emmanuel Levinas. Réquiem" y "Emmanuel Levinas o la terquedad de la esperanza" en *A campo traviesa*, *op. cit.*

<sup>143</sup> El desarraigo refiere directamente al destierro de una persona de su lugar de origen, de su tierra. Como se sabe, la historia de la diáspora judía ha propiciado esta serie de reflexiones vinculadas con la visión religiosa de esta cultura.

Ni siquiera la muerte cancela de manera definitiva la espiral de la alteridad; el otro, el muerto, reaparecerá en nosotros como memoria y, como memoria sujeta al tiempo y al individuo, jamás llegará a poner fin al devenir del otro, que continuará construyéndose en la remembranza y en el «eco» mismo de su nombre. De esta manera, como escribe Derrida frente a la desaparición de su amigo: «En el momento de la muerte el nombre propio permanece; a través de él podemos *pensar* que Paul de Man mismo, el portador de ese nombre y único polo de estos actos, estas referencias, nunca volverá a responder a él, nunca responderá él mismo, nunca más, excepto a través de lo que misteriosamente llamamos nuestra memoria». Y es esa memoria la que dilata el continente del nombre, la que, no obstante la ausencia física de su portador, lo mantiene *en tensión*: porque el nombre permanece y se perpetúa en el otro, viene a formar parte, en la memoria del nombre propio de quien rememora. Si se asume esta *herencia* indeclinable, habría que aceptar, con Levinas, la responsabilidad que ella implica ya que, se quiera o no, en la conciencia del nombre propio llevamos inscrito el de los seres que nos antecedieron: somos, en el nombre, la memoria misma de nuestros muertos.<sup>144</sup>

En este contexto, el nombre propio es el portador de la vida a través de la memoria. Finalmente, el lenguaje que configura las personalidades está hecho de referentes muertos, de genealogías. Para el pensamiento judío la palabra es la morada del ser, se *es* a través de la palabra. De aquí su dimensión sagrada. Es la palabra el territorio al que la humanidad ha sido arrojada. Por ello para los judíos y cabalistas, el ejercicio de nombrar implica interpretar el mundo y a los otros, es un medio por el cual se puede *aproximar* al entendimiento cabal de Dios. Sin embargo, así como es el vehículo que conduce a la verdad, a la divinidad, a la aproximación hacia el otro y hacia sí, es también su propio velo porque se ha visto nublada por su uso vacuo. En estos términos, los sujetos adquieren, según Levinas, la *responsabilidad* de usar las palabras en su sentido más limpio, despojadas de significados vacíos, pues este uso implica la posibilidad de expresar ese territorio en el que se *es* y se comprende al Otro. La palabra responsable adquiere, entonces, una dimensión sagrada en tanto morada de la vida, por ello se *es* solamente a partir del ejercicio de nombrar, de rememorar al Otro incluso cuando

---

<sup>144</sup> Cohen, Esther, *El silencio del nombre*, Anthropos, España, 1999, p. 15.

ya no está sino en la memoria, en el nombre. La palabra oscurecida, obnubilada, se relaciona así con el olvido, con el silencio y la muerte; en tanto que la memoria, el nombre o la palabra, desde su sentido poético, está asociada a la proximidad de la verdad, la luz, la vida.

De modo que la constante mención de los *instants of being* a lo largo de la autobiografía son los recuerdos que, en tensión con la imaginación y el mito, según la perspectiva del paso de la vida anterior a la presente, estarán manifestados a través de instantes de plenitud donde el recuerdo es motivado por la experiencia sensitiva, como apunté antes respecto a la ideología platónica del conocimiento como memoria.

La escritura autobiográfica nace como la contraparte del olvido y es originada por la conciencia de la muerte, de lo irrecuperable; esto implica ya una inquietud por la palabra que nombra el pasado para revivirlo en el texto como un intento por interpretar el pretérito y los antepasados que lo habitan. La escritura de la propia vida es un ejercicio para contener en el texto lo que *vive* en la memoria

Por este motivo en *Todo aquí es polvo* la muerte es tema central y motivo inicial del relato de la madre y del resto de los personajes que no existen en el presente de la escritura, como los padres, la abuela y el hijo de la autora. La conciencia del tiempo echa mano del recurso de la memoria para disparar la reflexión de lo irrecuperable, lo *no dicho* y de lo que para la memoria y el ejercicio de la escritura es una problemática que concierne al quehacer literario. La narración de la memoria sobre la familia resulta una *aproximación* a la genealogía, aproximación como interpretación de ese pasado olvidado y de las personas que están en la memoria de la narradora y constituyen su yo:

El tiempo, la fugacidad, mi obsesión, el túnel donde se extravía la memoria, el armario donde se acumularon entre juguetes y ropas usadas las pesadillas y los miedos. Túneles, siempre túneles, aun a campo traviesa, aun a cielo abierto donde reencontrarnos y reencontrar esas raíces heridas que se desmoronan —migajas espinosas y cortantes— en la sangre generación tras generación, y en el desconsuelo común de lo que no se dice quizá

para no herir más, quizá porque, al final, el polvo dará cuenta de todas nuestras querellas y ningún arqueólogo vendrá a descubrir entre los escombros de nuestras exiguas geografías y el subsuelo de nuestra Graishland prometida, una Jerusalem subterránea, una Avdat floreciente hundida en el desierto, un oasis de aguas curativas a orillas del Mar Muerto que se seca día con día, o unas cuevas que esconden rollos manuscritos. Con tantas palabras como hay para decir las cosas, ¿dónde van a parar las que se quedan silenciadas? ¿cómo esgrimirlas sin violencia cuando agreden, atemorizan, ofenden? (p. 32).

Los escombros corresponden a la muerte y al olvido, aquello que sin palabras está condenado a desaparecer. Desde la perspectiva mítica simbólica, el entendimiento del mundo, del otro, y en suma de lo divino, se da solamente en el ejercicio poético de nombrar. Es esta herencia religiosa, filosófica y familiar la que permea simbólicamente en la poética de Esther Seligson a través del intento por nombrar y dar cuenta de los otros y de lo otro a través del ejercicio de recordar en la escritura, en donde se implica la memoria y el olvido como dos lados incluyentes e inseparables del relato autobiográfico.

### **3.3 La memoria y el olvido**

Narrar la memoria individual implica seleccionar, imaginar y, por lo tanto, olvidar, dejar en la oscuridad recuerdos del pasado personal. Se acentúa u oblitera información a partir de lo que se es y desea mostrar en el presente de la escritura. El primer apartado del capítulo I, "Ella, mi madre" tiene como centro de su narración, antes que su vida, el acontecimiento de su muerte, los 120 días previos en que "Maña", o doña Mari, presintió la llegada de su "ángel guardián". La narración sobre la madre en este apartado resalta los últimos días en que se preparó para morir. En lo sucesivo, la narradora la volverá a presentar desde su juventud, pero en consonancia con la propia vida y la de su hermana, el padre o la abuela, madre de su madre. La narración de la vida de la madre acentuará detalles que, en forma de herencia, caracterizan su identidad como escritora. Si la madre gustaba de viajar —a pesar

de no haberlo hecho—, el tránsito final hacia la muerte fue preparado con premeditación, como si se tratase de un gran viaje: "No vaciló en estragarle las estructuras al navío con tal de a lo mejor dilatar el arribo perentorio, concluyente" (p. 18), dice la narradora. Los últimos días previos a su muerte, su madre recuperó su lengua natal, además de deshacerse de todas las cosas acumuladas por años, vicio que la caracterizaba por guardarlo todo, y a veces en dos cantidades, "por si se acababan o gastaban" (p. 20). Dentro de este trance, al decir de la narradora, la limpieza y orden de los recuerdos y las memorias de la madre significan la preparación del último viaje a la muerte para librarse de algún castigo o de ir "al Infierno". Pero deshacerse de todas las cosas, más que una limpieza y orden en su paso hacia la muerte, tenía que ver con una recuperación de sí misma: "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" (p. 23).

La descripción del gesto de la madre en la cercanía de la muerte, "ordenar el mundo de recuerdos y memorias", adquiere un peso significativo más allá de la configuración de la figura de la madre, porque replica el gesto de la escritura autobiográfica, la cual también, supone la búsqueda en los recuerdos de aquello que da sentido a una existencia. La visión de conjunto del trayecto vital que proporciona la autobiografía al ser llevada a la escritura, otorga un sentido al yo y la obra. A este respecto, la implicación del recuerdo de la madre funciona como una de las piezas fundantes de la personalidad de la autobiógrafa. En ella se acentúa su cualidad "imaginante", parte importante de una influencia para la *imaginación ensoñante*<sup>145</sup> que Esther Seligson, a su vez, subraya como pieza nodal para su modo de ver, hacer y vivir. En este mismo orden se encuentran las configuraciones e interacciones en el discurso autobiográfico de las figuras de la hermana y la abuela.

Por su parte, la figura paterna, modelada en "Él, mi padre", es, según advierte la narradora, difícil de reconstruir en su origen, su infancia, pues el pasado es tan doloroso para él que en escasas

---

<sup>145</sup> Bachelard, Gaston, *op., cit.*

ocasiones llegó a hablar de su vida antes de llegar a México a los 17 años. La descripción de los padres adquiere una significación simbólica con respecto a toda la obra, pues siguiendo la guía trazada de la memoria y el olvido que presenta y de lo cual reflexiona en *Todo aquí es polvo*, la madre representa la herencia de la palabra luminosa, de la memoria y la imaginación; lo que el padre representa es, por el contrario, el aspecto del olvido, al carecer de una historia de origen o infancia, y carecer también de una configuración de mundo interior, pues se limita, sobre todo, a la lógica del exterior, de la realidad. La narradora infiere tal situación pues su padre nunca rememoró o nombró sus primeros años, imaginaciones y sueños primeros, realidades interiores.

La narración del padre privilegia las relaciones domésticas, ya que era hombre de hábitos, anclado a la realidad y al tiempo. Ella, la madre, por su parte, era soñadora y amante del arte y las fiestas. Quizá sea motivo significativo el oficio de relojero del padre, quien, anclado a la realidad, era consciente del transcurrir del tiempo, mientras que Ella:

Era la suya un alma traviesa, perezosa, y con una insaciable curiosidad que por su misma indolencia dejó inconclusa en mil y una minuciosidades, como quien se la pasa garabateando itinerarios, planos, cartas, y ni se embarca, construye ni escribe. Ah, pero eso sí, era incansable en apiñar y hacer acopio de materiales en caso de que las cosas se dieran del modo en que lo imaginaba. Tal vez por eso tampoco tuvo noción del tiempo, de los relojes y calendarios. El suyo fue un ritmo moroso y cantáble, enamorado de la música (p. 17).

El eco de las historias personales de los padres permanece en la representación de sí misma: de la madre, el privilegio de la imaginación; del padre, la preocupación evidente por el tiempo. Así pues, la descripción del instante de la muerte de la madre está presentada como la suspensión del corazón, como reloj interno de la vida (quien en la inminencia de la muerte toma conciencia del tiempo apenas 120 días antes): "escuché sin el menor lugar a dudas cómo el mecanismo de su corazón fue haciendo

más pausados los golpes del sístole y diástole cual péndulo de reloj, hasta que se detuvo el vaivén en un simple 'trac' claro, preciso, seco" (p. 25).

El padre, por su parte, permanecerá preocupado por la hora días previos a su partida, en espera, también, del momento en que su reloj cronológico se detendría: "La obsesión de mi padre por saber la hora, ya algunas semanas antes de fallecer, y mi respuesta '¿para qué quieres saberla si no tienes nada importante que hacer?', le hacían sonreír sin más comentario" (p. 50).

Los relatos familiares funcionan así como piezas "fundadoras" de la personalidad narrada. En este sentido es importante subrayar la búsqueda que la escritora dice haber hecho para conocer el significado de su apellido paterno en el archivo del museo de la Diáspora Judía para aproximarse al entendimiento de su origen. Según advierte, las raíces de su apellido remiten a lo que advertirá como una paradoja, pues significa 'bendición', 'paz' y 'felicidad': "la paradójica raíz de nuestro apellido y que averigüé en el archivo del *Museum of the Jewish Diaspora*: 'Seligson (Seligsohon). These names are patronimics of the Yiddish Zelik or German Seelig, translation of the Hebrew 'Asher' (Blessed, Happy) or 'Baruch' (Blessed)'" (p. 49). Sin embargo, el camino por el que tuvieron que transitar sus antepasados cercó el designio de un apellido de bendición a causa de circunstancias históricas y personales, para transformarse en lo que llama "el síndrome Seligson": "una especial sensibilidad para la destrucción [...] semilla maldita" (p. 128).

Con este sentido atribuido, la figura del padre encarna el aspecto de lo *no dicho* que marcará su presencia pesarosa en el mundo y que será, para la autobiógrafa, la herencia que, paradójicamente, ha provocado su autoafimación frente al mundo, su vocación por las palabras. La paz perdida del designio originario del apellido es, para el caso del padre, causa de una historia de vida dolorosa ocasionada por las palabras no dichas y que se esfuman en el viaje final. Por ello, existe una "deuda familiar" que limita la liberación de ese designio originario que, me parece, la escritora busca purificar o "redimir" (p. 88) a través de la escritura poética de la memoria.

En este sentido se explica la autobiografía como una confesión para sacar de la oscuridad lo guardado al nombrarlo, para preparar el camino hacia el último viaje a la luz, a la Divinidad, desde la perspectiva de la tradición judía; aunque por otro lado, de acuerdo a la referencia que Esther Seligson hace de otras tradiciones provenientes religiosas, la reconstrucción del pasado con respecto al presente es un modo de explicarse cómo llegó hasta lo que es, y por tanto, ser consciente de la dirección del propio destino.

La hermana supone la contraparte de la narradora, ella es su doble de la infancia, con quien inventó juegos como la creación de un mundo alternativo llamado *Graishland*, "la tierra prometida", espacio medicinal contra las adversidades de la realidad, el desamparo y la orfandad heredada particularmente por el padre, y que será el refugio de la escritora años después; primero, al recuperar de la historia ese tiempo mítico imaginario y llevarlo en la ensoñación adulta hacia sus escritos; y luego, al viajar y decidir quedarse a vivir en Jerusalén, la tierra prometida:

Entonces apagábamos la luz —a menudo ella lo hacía no sin antes tundirnos bien y bonito— y, si lográbamos olvidar la rencilla, a la claridad de la penumbra azul neón que proyectaba un enorme anuncio de aspirinas Bayer suspendido contra la pared del edificio sobre la marquesina de la farmacia en la planta baja, se iniciaba el vuelo hacia Graishland, "la tierra de la gran promesa" donde encarnaban la libertad, el amor, la alegría de vivir, de ser amadas, deseadas (p. 29).<sup>146</sup>

Sin embargo, el origen en común y la infancia que compartieron tendrá una separación inminente, la fugacidad del tiempo que transforma irreparablemente. La expulsión del paraíso para internarse en la "edad del juicio" fracturó una relación que parecía predestinada a estarlo. La hermana es el tú que se vuelve yo, el doble con quien comparte la herencia de su identidad, quien representa la realidad, lo tangible, lo temporal:

---

<sup>146</sup> La tierra de la gran promesa es un espacio literario, una búsqueda utópica, referencia judaica y tema de *La morada en el tiempo*, una de sus novelas.

Curioso: ahora me parece que en esa insistencia en retratarme junto a ti —yo a tu lado, yo contigo, yo cercado tu presencia como ansiosa de no terminar sintiéndome fantasmal —, en ese espiar tus gestos, ese inclinarme sobre tu terso rostro dormido en el intento por discernir tus pensamientos, por rastrear los rasgos de nuestra niñez, las líneas que hablan de mis propias líneas [...], de esas arrugas y expresiones faciales que algunas mañanas me hacen odiar en mi cara la cara de mi madre y los despojos de la indiferencia paterna, estaba queriendo desprendernos de nuestros mutuos pasados (p. 31).

Almas gemelas, están destinadas a ser opuestas, rivales, ya lo dirá Seligson desde un modo simbólico común en ella, para explicar la vida y las relaciones: "Pareciera que las peripecias entre Caín y Abel, Isaac e Ismael, Jacob y Essau, Innana y Ereskigal, Antígona e Ismene, Raquel y Lea, se remedan y se repiten infalibles" (p. 33). Las referencias bíblicas dan cuenta nuevamente de un cuestionamiento vital: la relación fraterna, esto la lleva a concluir que la distancia es precisa entre quienes son reflejo de sí; para conocer y comprender al otro se necesita distancia. Dado que madre y padre dejaron su semilla en ambas hermanas, simbólicamente, la hermana, quien ha decidido no tener infancia, se posiciona en el lugar del padre, mientras que Esther Seligson elige el lado materno, el femenino, el de la imaginación y el tiempo del corazón, el no cronológico.

La forma epistolar, como mediadora de esta narración, refiere directamente a un tú que inmiscuye en su intimidad al lector, quien se vuelve cómplice de su memoria, de la evocación de un tiempo infantil, mítico y luminoso, como constancia y permanencia de un pasado remoto. La forma epistolar acentúa también un elemento significativo para la figuración autobiográfica de Seligson: se pueden reconocer dos lados del tiempo y de la realidad (tema de algunas de las preocupaciones literarias más acendradas en la escritora): el tiempo del reloj (digamos, el de la realidad exterior) y el tiempo absoluto (el de la infancia, la imaginación, la literatura, el mito), ambos en tensión respecto a la fugacidad que la palabra escrita precisa tomar y, digamos, encapsular. Estos dos polos, que por una parte podemos definir como tiempo exterior y tiempo interior, son el modo en que se reconoce la escritora en contraste a la hermana adulta: esta última como una personalidad pautada por el tiempo

exterior, el del reloj, en contraste con los rasgos que definen la personalidad de la narradora, en consonancia con el tiempo interior, absoluto, el de la imaginación y el de la poesía, lo cual concuerda con el mundo imaginario de la infancia. Además de que esta atemporalidad supone también ser la correspondiente a la memoria, en tanto que es un tiempo recuperado, interior.

Esto lo podemos constatar a partir de las descripciones que la escritora presenta y de sus reflexiones en torno al tiempo y a la memoria como espacio personal identitario, imaginario y ensoñante. La descripción propia concuerda con la de la madre y de la abuela, y contrasta con la del padre y de la hermana. Por supuesto que ambos mundos o semillas están presentes en la autobiografía, porque la constituyen. Sin embargo, la vocación por adentrarse en el mundo propio, entendido como el artístico, que heredó de la línea materna y que cultivó en la infancia, estará motivado por dicha herencia paterna, la del desamparo, silencio, olvido.

El reconocimiento de estos dos tiempos, además, guía la determinación del trayecto vital narrado. Durante la vida, que la autobiógrafa define como un viaje, al modo de la mirada materna, intentará conciliar estos dos polos. Por ello sus viajes a lugares conocidos como sagrados (Jerusalén, España, Lisboa, India, Tíbet). El viaje de la memoria y de la imaginación manifiestos en la lectura y la escritura como *instants of being* tienen un punto de encuentro con la experiencia física y religiosa del instante de saberse inserta en estos otros espacios, experiencias que resultan incompatibles con la realidad del tiempo lineal, pues hay una suspensión temporal a partir de la experiencia sensible estática, que describe como:

Un deleite, en suma: ser, estar, existir, no encuentro mejor palabra para resumir ese estado de conciencia en su total plenitud, su vigilia suprema, su Conocimiento no formulable. No buscas nada, no anhelas nada, y ESO está ahí, apacible, generoso, abierto a más no poder, y te atraviesa de parte a parte y tú lo atraviesas de parte a parte (p. 124).

La preocupación por la fugacidad del tiempo tiene que ver con una visión crítica de la realidad, que justamente en estas memorias de viaje describe como experiencia mística a propósito de las

constantes menciones de la búsqueda por congelar con la escritura los *instants of being*.<sup>147</sup> Así entonces, hay un sentido vital que empata con lo literario: la dificultad por encontrar las palabras que expresen lo inefable, el instante, la esencia del momento, de la emoción.

Como expongo en el primer capítulo, su escritura literaria se decanta por la exposición de atmósferas, sensaciones y sentimientos en la mayor parte de su narrativa. Por parte de las narraciones que contienen una elaboración de tramas, casi siempre lo serán de temas relacionados con el misterio del tiempo y el espacio que se repliegan o desdoblan entre la realidad y/o los sueños.<sup>148</sup>

De este modo, en la autobiografía la historia familiar contribuye a la configuración y reflexión de la escritora sobre su propia poética, misma que advierte el sentido del lente místico que la determina. En este ejercicio escritural, hay la necesidad y la responsabilidad de hacer manifiesta, mediante la palabra, la vivencia de la memoria que se tiene de los Otros, tanto para alimentar la historia de la tradición religiosa, como también para explicar el fundamento primero de la vida, y la herencia, tanto histórica y literaria como religiosa. Pero también para establecer los lazos que revelen que personalidad y hacer literario están, en consecuencia, determinados por eso que rescata de la memoria: la tradición religiosa que hereda y su pensamiento filosófico, así como el designio familiar, tanto el materno, determinado por un modo de ver el mundo y reflejar los instantes del ser en la escritura literaria, y el paterno como una deuda histórica (presente en el apellido) que habrá que limpiar a través del acto de nombrar.

---

<sup>147</sup> Escribir la memoria es conciliar la vida y la literatura en tanto formas de ver y entender el mundo y la psique humanas. Mundo exterior y mundo interior, en tanto experiencias místicas, son conjuradas en el relato autobiográfico.

<sup>148</sup> Ver relatos: "Jardín de infancia", "Leucemia", "Prisioneros" y aquellos contenidos en la sección "La invisible hora" de *Toda la luz, op., cit.*, p, 1-357.

### 3.4 La caída: el viaje final o descenso

*¿De dónde el sentimiento de que la vida es un transcurrir provisional y en ese transcurrir el agua de la memoria viene, igual, del agua del olvido, Leteo incommensurable, y, en consecuencia nada, nunca nada será suficiente, perfecto, impecable? (p. 109).*

El espacio mítico que atraviesa la obra de Esther Seligson es una fuente importante en el mundo literario de la escritora.<sup>149</sup> La vuelta al mundo mitológico tiene su raíz en el reconocimiento del género dramático griego del que hay muestras de su erudición a lo largo de sus publicaciones.

Karla Marrufo<sup>150</sup> afirma, sobre el lenguaje y los mitos, que la palabra creadora en tanto relato que concede sentido o que da respuesta a interrogantes universales tendrá un fuerte vínculo con la perspectiva de Seligson sobre la literatura. De manera que la visión sagrada de la realidad y del lenguaje, como intermediario o herramienta para re-ligar la realidad y a la humanidad, tiene un fuerte lazo con toda la tradición mítica de la que abreva la autora. De aquí que en esta obra que cierra su trayecto literario, la visión mítica de la vida y de la literatura se refleje en una descripción simbólica de la muerte como viaje; del vínculo de la memoria y el olvido con la reencarnación platónica y el descenso al inframundo.

El último capítulo de *Todo aquí es polvo*, "Una cortina con la ventana al aire", comienza con el presente de la enunciación, que entonces se ubica entre los años 2002 y 2003, año de escritura de este retazo de diario: "Aquí, hoy en este 2003, me deslizo por un borde oscuro, doy testimonio de

---

<sup>149</sup> Vid. *El teatro festín efímero. Reflexiones y testimonios* (UAM, 1989) que reúne las numerosas reseñas sobre teatro que escribía a propósito de las presentaciones de los estudiantes del Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM. Además de que, según apunta Aurora M. Ocampo en su Diccionario de escritores mexicanos, fue profesora de Mitología, Religiones Primitivas y Arte de la Edad Media en el Instituto de Cultura Superior de la SEP (1966-1970); de Historia de Teatro en Casa del Lago (1969-1970), en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM (1970), en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (1972-1974), en la Escuela Normal Superior de la SEP (1974) y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (1977); de Literatura Contemporánea en la Universidad Iberoamericana (1975); de judaísmo en la Asociación Mexicana de Amigos de la Universidad Hebrea de Jerusalén (1976), en el Instituto Mexicano Israelí y en el Centro de Estudios Judaicos.

<sup>150</sup> Marrufo Huchim, Karla, *op., cit.*

los días" (p.157), pero finaliza el mismo apartado con el regreso al presente, el fin del viaje de la memoria, en 2009, cuando arma en México el collage que dará como resultado esta autobiografía. El fin de este camino viene precedido por la narración del suicidio de su hijo Adrián, simbolizado como la caída, la vuelta a la tierra, el fin de la rememoración, de la imaginación *ensoñante* de la infancia.

A lo largo de toda la obra hay referencias a otros libros y tradiciones con las que se atribuye y articula un sentido al trayecto vital con una dinámica simbólica, que las estructuras míticas implicadas justifican. La visión de la infancia como el paraíso, o como el espacio contenedor de un tiempo absoluto es evidente cuando se muestra el fin del acto de rememorar como la caída o descenso, en el sentido de muerte, del olvido que posiblemente se vincule también al descenso por el inframundo griego. Caída que está motivada también por la muerte de su hijo, quien, según relata, "realizó su machincuepa desde el onceavo piso su cuerpo cayó intacto, y por abstruso que suene no hubo una gota de sangre en el piso, es decir que ascendió y descendió simultáneamente" (p. 20). Este simbolismo está precedido en el último capítulo por un poema de Edmond Jabès que a través de un juego de palabras muestra el descenso como la muerte y como las cenizas, el polvo: "Descendre/ Descendres/ à l' infini" (p. 144).

Además, el descenso está acompañado de la imagen cristiana del infierno. Al final, el regreso, que es el presente de la escritura, está vinculado al fin del viaje de la imaginación y la memoria de vivir en Jerusalén, en Graishland. A lo que hay que agregar, termina también la remembranza de las imágenes afortunadas. El regreso a México presume ser definitivo, el lugar en el que enterrarán su cuerpo, dice. Espacio opuesto al paraíso:

Hay tardes en las inmediaciones del Centro Universitario de Teatro, por ejemplo, allá en los roquedales de lava, en que percibo a esos seres como empapados en sangre aún caliente pidiéndome rociarles con la punta de los dedos agua bendita desde un cuenco de madera. Tardes de dioses arrodillados en el brocal de la tierra para beber su calor, y en las que caen a trozos nubes cuajadas de aceros flotando, sin herirlas, sobre las montañas, pero haciendo sentir su peso, su amenaza de aplastar a la ciudad silenciosamente, o en un estallido de relámpagos. Todo aquí es polvo. Pero justamente por ello vuelvo y retorno, y es esta tierra

la que cubrirá mi cuerpo... Abandonar la prisión del amor, se dice que dicen los que sí saben, sólo es posible por el camino del Amor: no hay otra puerta, no existe otra salida. Soltar el amor para amar aún más: he ahí la paradoja de la reparación — el *tikun* — y de la pureza (p. 206).

Saberse polvo, y saber el pasado polvo, es el móvil de esta escritura contra la muerte. El amor a la vida está precedido por los viajes, por la literatura, en tanto lugar de la imaginación, la memoria y el conocimiento. Todo es polvo y tal es ese el motivo del regreso al tiempo pasado luminoso. El *tikun* para la Cábala equivale a entender el propósito de la existencia. El trayecto de vida consciente de su sentido, para cabalistas, implica redimir la carga problemática que los padres heredan a los hijos. Por ello la escritura no es solamente una justificación de sus actos en vida:

¿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. A veces ocurre desde la mirada [...] en fusionarse lo de dentro con lo de fuera. A veces, desde una fidelidad a las necesidades del alma y sus íntimos juegos de infancia, los que sólo compartía conmigo misma, y que sigo jugando, ya adulta, en el contexto de una soledad conscientemente elegida, elaborada al tenor de viejos sueños y mitos personales cuyas imágenes no me interesa desentrañar (p. 108).

Desde el punto de vista simbólico, el regreso a la memoria supone ser también un vuelo de la imaginación que implicará descubrir el sentido del trayecto vital y por tanto, la purificación espiritual necesaria para emprender el viaje hacia la muerte. Desde luego que hay aquí también una declaración poética innegable y una defensa de la vocación hacia la literatura. Memoria e imaginación propician una escritura fusionada con una serie de lecturas y estudios variados.

La memoria y el hacer literario son indisociables en la poética de Seligson; viene acompañada de un pensamiento mítico nada ortodoxo, donde bien conviven ideas mitológicas orientales, grecolatinas, prehispánicas y del judaísmo. La perspectiva mística es mucho más abarcadora que la de su tradición judía en tanto retoma de otras tradiciones religiosas elementos para

la configuración de su hacer literario. Dentro de la amalgama de intertextos de que se compone la obra y la autobiografía de Seligson, si algo recupera de las tradiciones religiosas es una dimensión sagrada mediada por la palabra.

A este respecto, la visión de la escritura de la memoria y el olvido está en el proyecto vital y literario. La memoria y el olvido son los motores de su escritura; así como la visión mística de la realidad en la que nada está aislado, pues hay un sentido que rige las partes del todo y permea en el tejido de sus escritos. La poca ortodoxia de la escritora se muestra en el amplio diálogo que establece con tradiciones varias, y también con familiares y amigos que la acompañaron, tal como muestra a través de los retazos de biografías y cartas.

Regresar a la memoria personal implica conciliarse con los yoes por los que se ha pasado. Además, aquellos que conocen el origen, sus vidas anteriores, conocen entonces su futuro. Para los algunas culturas, por ejemplo, la memoria supone el conocimiento:<sup>151</sup>

El conocimiento de sus propias existencias anteriores, es decir, de su «historia» personal, confiere algo más: una ciencia de dominio soteriológico y el dominio del propio destino. Aquel que se acuerde de sus «nacimientos» (origen) y de sus vidas anteriores (duraciones constituidas por una serie considerable de sucesos experimentados) logra liberarse de los condicionamientos kármicos; en otros términos: se hace dueño de su destino.<sup>152</sup>

En el budismo los verdaderos sabios lo son porque a través de la meditación han logrado conocer sus vidas anteriores. Buda por ejemplo, es el gran maestro, pues es el único que ha recordado todas sus vidas pasadas, y en este sentido es omnipresente.

La rememoración de los orígenes es fundamental, por ello es que la repetición de los relatos míticos a través de ritos y ceremonias es de suma importancia para las culturas antiguas, pues estos relatos anteceden a los individuos y explican su principio. Las historias primordiales serán

---

<sup>151</sup> Pensar en la memoria desde las culturas arcaicas orientales, que dicho sea de paso Seligson cultivó en sus viajes por la India, tendrán propósitos específicos. Para los budistas el regreso al tiempo primigenio implicaba reparar, "curarse de la obra del tiempo por la reminiscencia, por la anamnesis" explica Eliade (Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, trad. Luis Gil, Labor, España, 1991, p. 82).

<sup>152</sup> *Ibidem.*, p. 83.

convocadas continuamente con esta finalidad de conocimiento del yo, de la comunidad y del destino, es decir, del origen o nacimiento y de la muerte.

Esto quizá explique por qué la escritora reinterpreta y reescribe algunos mitos en los que se reinterpretan a los héroes de mitos clásicos como Ulises, Orfeo, Eurídice y Electra. El interés por actualizar relatos primigenios está vinculado al regreso a los principios que explican la condición humana. Cómo se llegó a ser lo que se es solamente se puede conocer a través del regreso al principio, al relato que explica cómo sucedieron en el origen las disposiciones y condiciones humanas que se conocen en estos tiempos.<sup>153</sup> Así, temas como las genealogías, el amor, la espera del amante, el malestar en las relaciones de pareja a lo largo del tiempo, el deseo por emprender el viaje, la infancia, son explorados continuamente en la reelaboración de los mitos a los que alude o reescribe.

Para Platón "Cuando el poeta está poseído por las Musas, bebe directamente en la ciencia de Mnemosyne, es decir, ante todo, del conocimiento de los «orígenes» de los «comienzos», de las genealogías".<sup>154</sup> En palabras del Sócrates platónico: "El alma que ha visto, lo mejor posible, las esencias y la verdad, deberá constituir un hombre, que se consagrará a la sabiduría, a la belleza, a las musas y al amor".<sup>155</sup>

El poeta es pues, el iluminado por una memoria que reconoce el pasado y en consecuencia el futuro, el tiempo originario y absoluto. Recordemos la referencia a la imaginación infantil del juego en el que viajaban a Graishland, Seligson niña junto a su hermana, e inventaban realidades donde presente, pasado y futuro se acomodaban al placer del momento de la invención. La recuperación del tiempo primordial en el que se ha abolido el transcurrir del reloj, está implícita en la visión del poeta que con palabras esgrime la verdad, la beatitud y la belleza, pues *conoce*, en términos platónicos.

---

<sup>153</sup> Esto es claro en obras como *Las quimeras* en donde aparecen Electra, Antígona, Eurídice, Tiresias; y *Sed de mar*, que presenta a personajes de *La Odisea*, Penélope, Ulises, Euriclea, Telémaco. *Vid. Toda la luz, op., cit.*

<sup>154</sup> Eliade *op., cit.*, p. 107.

<sup>155</sup> Platón "Fedro o de la Belleza" en *Diálogos*, pról. y ed. Eduardo Zeller, Universidad Nacional de México/ Secretaría de Educación Pública, México, 1988, p. 378.

Así entonces, el conocimiento por medio de la memoria del origen permite conocer el destino que se elige. De aquí el regreso a los principios, a la madre y a la primera infancia como un recorrido a contrapelo del tiempo en el que, entre el pensamiento platónico y el mitológico, remitirse al pasado por medio de la memoria implicará la sabiduría del futuro, del viaje hacia la muerte, o hacia el olvido que supone el tiempo en que se trasmuta nuevamente hacia la vida. A este respecto hay la memoria de los acontecimientos primordiales, lo que conocemos por la cosmogonía, y la memoria de las existencias anteriores, sus transfiguraciones. Este pensamiento está muy claro en *La morada en el tiempo* en donde hay un regreso a ambos tiempos, por un lado se vuelve a la cosmogonía relacionada con la biblia hebrea y, por otro, al regreso de las vidas anteriores, personales, a decir de la voz narrativa. En el regreso a estos estados primordiales el tiempo y el espacio son abolidos y la voz narrativa oscila por todo el tiempo y todo el espacio. Nuevamente es el espacio del libro el contenedor; las palabras son la morada.

La explicación de la vida y de la muerte en la autobiografía tiene un fuerte vínculo con el judaísmo. Las referencias a lecturas cabalistas sobre el destino de algunos componentes de las almas que tienen una deuda están condenadas a regresar para ser saldadas por los descendientes de la cadena familiar. Por este motivo la genealogía es tan importante, pues en la historia familiar se encontrarán "semillas malditas" (p. 128) que componen a las almas que volverán tras las generaciones y pedirán ser redimidas. En este sentido podemos encontrar, como apunté páginas atrás, el sentido de la escritura de la propia vida. Sentido que recupera en primera instancia los "momentos del ser", de la memoria del poeta catalogado por la tradición griega como el que permanece en el delirio o inspiración y por ello conoce. En esta disposición por regresar a los momentos de plenitud hay la vocación por redimir, por limpiar y demandar el regreso a la luz y la divinidad del alma que se encamina a ese tránsito final.

Por otro lado, dentro de la religión judía la muerte supone el regreso al estado primordial, a la luz divina. En estrictos términos no existe como tal un regreso del alma, sino la conciliación con

Dios. Es durante la vida que se puede aproximar a la divinidad por medio de hálitos de luz, de palabras que conceden la cercanía a la naturaleza y la omnipresencia del creador.

Asimismo, el tema de los sueños acompaña al de la memoria a lo largo de la escritura de la autora, los sueños suponen el olvido y la memoria la vida, el conocimiento. Las referencias oníricas de sus relatos tendrán este componente mitológico referente a la aproximación de lo desconocido, de la fantasmagoría. Pensemos en relatos como los del libro *Luz de dos*, o algunos relatos de "Jardín de infancia", o "La invisible hora" en *Toda la luz*. El sueño es también una suspensión temporal, el espacio cercano a la muerte en tanto desconocimiento de sí y del mundo; umbral que supone oscuridad. Este espacio misterioso confluye con la realidad, o eso parece en ocasiones, al grado de que no es fácil distinguir sueño de vigilia en sus relatos. Sin embargo, los sueños como espacios de lo desconocido supondrán un conocimiento subjetivo que en la rememoración será preciso para interpretar el mundo y concederle un sentido oculto y hasta sagrado. No es gratuita a este respecto la mención de la escritura de los sueños como ejercicio literario en la autobiografía: "Nosotros tres [madre e hijos] teníamos cada uno su cuaderno de sueños: la consigna era recordarlos por escrito, y luego leerlos en voz alta alguna noche en que la intimidad no amenazara con desbordar nuestras efusiones emocionales" (p. 94).

En lo concerniente al Tarot y al esoterismo que se menciona en *Todo aquí es polvo*, el conocimiento de los mitos griegos y la historia del ocultismo involucra en Esther Seligson una visión religiosa del acontecer humano que es susceptible de analizar a través de la interpretación de las imágenes de las cartas y de los arquetipos inconscientes que tienen su origen en las tradiciones antiguas y el pensamiento griego que ilustró la época del Renacimiento en Europa, tiempo en el que tuvo auge la lectura del Tarot. Efectivamente, cabalistas medievales y renacentistas utilizaban el Tarot

como recurso, como una de las posibles artes interpretativas que revelarían las claves para acceder al entendimiento de la divinidad.<sup>156</sup>

Es claro que la autora conocía estas tradiciones y prácticas del ocultismo, pues su obra tiene algunos retazos referentes a las artes adivinatorias. Todas estas creencias y prácticas parecen estar conectadas en algunos aspectos, desde las religiones orientales, la mitología griega, prácticas del ocultismo, judaísmo y cristianismo.

Por esto, la ventana por la que Esther Seligson mira la realidad tendrá en su obra autobiográfica, desde su posición como escritora, una visión sagrada respecto a los relatos míticos que dotarán de sentido algunas preguntas trascendentales. Tal es el caso del tema del origen y de la muerte como viaje o descenso al inframundo, la instancia del sueño como un paso hacia otra realidad en la que se renace, desde el punto de vista del platonismo y de religiones orientales como el budismo. Explicaciones que utiliza Seligson en vínculo con la escritura de cabalistas; así como la recurrencia a los signos del zodiaco como una disposición ordenada de la realidad y el cosmos que permite su entendimiento con relación al mundo de las Ideas y de la dirección de los individuos.<sup>157</sup> La atribución de sentido también abarca lo que supone la escritura de la memoria o la escritura autobiográfica para otras culturas antiguas en tanto recurso de purificación, de preparación del viaje, del destino.

Modos de entender sentidos de la vida serán recursos para dialogar y dar cuenta de temas constantes a lo largo de sus textos: el mito del origen, de la muerte como un camino circular o en espiral de las tragedias humanas que son siempre actuales. Los sueños como instancias de un tiempo otro que revela significados que en la vigilia permanecen ocultos.

En principio, la obra autobiográfica está articulada de manera circular si nos remitimos al pensamiento mítico y su temporalidad cíclica contenida en el texto. Inicia con la madre, principio fundamental de la vida, pero en especial con el acontecimiento de su muerte, con el fin de un ciclo;

---

<sup>156</sup> Juliet Sharman- Burke y Liz Greene, *El Tarot mítico. Una nueva vía a las cartas del Tarot*, Edaf, Madrid, 2001. [versión pdf].

<sup>157</sup> Yates Frances, *op., cit.*, p. 65.

pasa luego por los recuerdos de infancia, es decir, el mito del origen, tan importante como espacio ritual iniciático para todas las culturas arcaicas; y termina, finalmente, en la adultez y su ímpetu por el regreso a los momentos paradisiacos contruidos en la niñez y adolescencia; el relato termina con el descenso, con la muerte, el presente de la enunciación, el retorno.

Este ciclo vital responde a los intereses vertidos en la escritura autobiográfica. Escribir a contrapelo del olvido, del tiempo, e incluso retornar a los primeros años tiene, desde la perspectiva mítica religiosa, finalidades vitales distintas que en mucho tienen que ver con el tema de la muerte como camino último.

Señalé antes que la influencia platónica de la memoria como conocimiento es indisociable de la visión de la escritura en Seligson como el milagro apresado de la memoria que logra escapar al olvido del Leteo para ser manifiesta en la obra literaria. Y asimismo, esta visión platónica de la trasmutación de las almas tendrá pensamientos míticos que dan cuenta también de la importancia de la memoria como conocimiento, como sabiduría. Pero el pensamiento platónico también abona a la formulación de algunos relatos religiosos sobre la migración del alma en la vida final, tal es el caso de lecturas cabalísticas judías respecto al camino vida-muerte que la propia escritora enuncia en *Todo aquí es polvo* de manera espontánea, como parte ya de su imaginario personal. Así pues, la amalgama de visiones míticas y religiosas alimentan la *imaginación ensoñante* de la escritora con tal de explicar, de aproximarse al entendimiento de lo desconocido, de las preguntas fundamentales.

En definitiva, los elementos enunciados que componen *Todo aquí es polvo* reúnen los principios estéticos de la escritora y su imaginario personal compuesto por la riqueza cultural que la constituye como judío-mexicana y como lectora de literatura, mitos y religiones, aspectos que juntos dibujan su hacer como autora y su papel dentro de la literatura mexicana.

## CONCLUSIONES

La escritura de Esther Seligson tiene como principio la búsqueda por la palabra revelada y reveladora de lo que ella llama *instants of being*, instantes apresados en el texto como un modo de detener el tiempo a partir de la palabra. Esto se muestra textualmente —en toda su obra literaria—, en una libertad que no precisa de límites genéricos sino que está en favor de una expresión pulcra con marcados rasgos poéticos, cuyo fin es vivificar en la escritura el instante, hacerlo permanente. La visión mítica de su autobiografía, en este sentido, consiste no sólo en la referencialidad a estos textos, sino en la temporalidad cíclica que caracteriza al libro como un todo inagotable. El regreso a los mitos se ofrece, aquí, como un espacio nunca caduco, expresión de preguntas y respuestas fundamentales.

A lo largo de este camino se vio que, entre los nudos que se tejen en su poética, el diálogo con otras textualidades es una apertura hacia el espacio en el que comulgan otros mundos, otras realidades atemporales. Desde esta perspectiva, Tiempo y Espacio son uno solo en el libro, de aquí se pueda construir *La morada en el tiempo*, Graishland o la Tierra de promisión, espacios creados en el mundo interior de la escritora en donde convivirán, tanto la herencia religiosa del judaísmo, como de la literatura.

En este sentido, la particular forma de escritura de Esther Seligson la posiciona como una propuesta experimental en la cual comulgan los géneros literarios, poético, narrativo y reflexivo, dado que la forma es para su escritura un marco secundario que da prioridad a la palabra precisa, exacta. No obstante, la forma amalgamada de géneros en su escritura es imprescindible para comprender cómo se implica en el contenido relacionado con el pensamiento filosófico, mítico y poético en el cual se desarrolla su poética.

En *Todo aquí es polvo*, como propongo, se evidencia la importancia de nombrar, no sólo en su composición plural, sino también en las atribuciones significativas que la escritora hace hacia los mitos y la declaración poética de la búsqueda por congelar instantes en el texto.

La autobiografía erige una configuración del yo desde la genealogía familiar a la que urge limpiar a través del ejercicio de nombrar, de recordar. El pasado personal es recuperado en el texto privilegiando los momentos de luz para dejar apesadas en el texto las experiencias estéticas que, vistas con un lente sagrado, se traducen en experiencias religiosas.

Hay, a este respecto, una visión que conecta este hacer literario con un misticismo religioso, es decir, la experiencia estética es en su escritura una experiencia religiosa lumínica. De aquí que la vida vivida que se presenta en la autobiografía refrende la importancia y sentido de las palabras iluminadoras del tránsito vital, de la relación entre los textos y la realidad.

Por otra parte, estos elementos enunciados precisan ser vistos a la luz del contexto de las letras en México, cuya relación explico brevemente en el primer capítulo, y la cual se puede constatar en el último capítulo que corresponde al análisis, en el que es clara la muestra de la hibridez cultural, generacional y genérica de la obra literaria de Esther Seligson; de modo que, efectivamente, los rasgos literarios que vinculan su obra, tanto con los escritores mexicanos de mitad de siglo, como con los que comparte el origen cultural judío, en cuanto a temáticas y referentes comunes es fácilmente identificable.

En otro sentido, analizar la estructura compositiva de la obra para construir la identidad y el sentido del proyecto literario no hubiera sido posible sin hacer un posicionamiento genérico de la obra. Este análisis deriva de un modo de lectura autobiográfico de *Todo aquí es polvo*. La uniformidad nominal y la inscripción autobiográfica que indican los paratextos del libro evidencian que se trata de datos referenciales. De manera que tejer un puente entre vida y obra resulta fructífero para armar los retazos que fundamentan el proyecto escritural de Seligson.

*Todo aquí es polvo* no solamente narra el trayecto vital, sino los elementos que invitan al lector a conocer el trabajo de la escritora desde una clave de lectura mítica, repleta de referentes literarios que enriquecen su sentido, y muy libre tanto en su estructura textual como en una forma de lectura que invita a ser aleatoria.

El lugar que ocupa esta obra autobiográfica es de vital importancia si al hacer la revisión de la emergencia autobiográfica en México nos percatamos de su curioso desarrollo y su tardía práctica en el país. La escritura clásica de una autobiografía acaso es cultivada por algunos escritores varones, pero no por mujeres maduras, como el caso de Esther Seligson.

Este acercamiento permite considerar la importancia del papel de esta obra dentro de la tradición autobiográfica mexicana, ya que es una muestra única en su gesto clásico de escritura en la madurez, pues aunque muchos otros escritores publicaron su autobiografía en México, Esther Seligson reúne en su autobiografía las señas tradicionales del género con un ejercicio creativo que replica un estilo propio e implica otros modos de subjetivación que configuran su poética personal. Esta obra representa en el marco de tradición de autobiografías, una vena eminentemente literaria en la que el género se muestra promisorio para revelarse como una estructura compleja, que se construye desde una pluralidad de sentidos y discursos, tiempos de diferentes registros del yo, que a la vez que conflictúan los estatutos del género autobiográfico, lo enriquecen incluyendo toda una serie de recursos literarios.

## BIBLIOGRAFÍA DE LA AUTORA

- \_\_\_\_\_, *Tras la ventana un árbol*, Bogavante, México, 1969.
- \_\_\_\_\_, *Otros son los sueños*, Novaro, México, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Tránsito del cuerpo*, La máquina de escribir, México, 1977.
- \_\_\_\_\_, *Luz de dos*, Joaquín Mortiz, México, 1978.
- \_\_\_\_\_, *De sueños, presagios y otras voces*, Cuadernos de humanidades 10, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978.
- \_\_\_\_\_, *La morada en el tiempo*, Artífice, México, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Diálogos con el cuerpo*, Artífice Ediciones, México, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Sed de mar*, Artífice, México, 1987.
- \_\_\_\_\_, *La fugacidad como método de escritura*, Plaza y Valdés, México, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Hebras*, Ediciones Sin Nombre, México, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Escritura y el enigma de la otredad*, Ediciones sin Nombre, México, 2000.
- \_\_\_\_\_, *A campo traviesa*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Toda la luz*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Cicatrices*, Paramo; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Todo aquí es polvo*, Bruguera, México, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Negro es su rostro*, Simiente. Fondo de Cultura Económica, México, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Escritos a mano*, Jus, México, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Escritos a máquina*, UNAM, México, 2011.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Acevedo, Escobedo, Antonio, (comp.) *Los narradores ante el público*, Vol., 1, 2da. ed., Ficticia editorial, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2012, p. 10
- Armando Pereira, (coord.) *Diccionario de literatura mexicana*. Siglo XX, 2ª ed. corregida y aumentada, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios / Ediciones Coyoacán, México, D.F., 2004. [Recuperado de: <http://www.elem.mx/institucion/datos/308>].
- Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*, trad. Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.
- Bajtín, Mijaíl, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, ed., trad., selec. y pról. Tatiana Bubnova, Taurus, México, 2000 [1a. ed. en ruso, 1992], pp. 151-155.
- Beltrán Félix, Geney en Entrevista Noticias 22, *Esther Seligson en el jardín de la palabra*. 30 de julio de 2015 [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=D-R7ZOFMiEw>].
- Biblia de Jerusalén*, Trad. Equipo de traductores de la edición española de la Biblia de Jerusalén, Grijelmo, Bilbao, España, 1975, cap. 3 vers. 19, p. 17.
- Cánovas, Rodrigo. "Los relatos del origen: judíos en México". En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 57, No. 1, 2009, p. 157-197.
- Cohen, Esther, *El silencio del nombre*, Anthropos, España, 1999, p. 15
- Cohen, Hermann, "Inmortalidad y resurrección" en *La religión de la razón desde las fuentes del judaísmo*. Anthropos, Barcelona, España, 2004, p. 237
- De Man, Paul, "La autobiografía como desfiguración", *Suplemento Anthropos*, no. 29 (1991), pp. 113- 118.
- Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pp. 271- 458.
- El Zohar, El libro del esplendor*, Trad. Pura López Colomé; pról. de Gershom Scholem, Editorial Oriente, Méxco, 2012.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, tr., Luis Gil, 4ta ed., Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, 1981.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, trad. Luis Gil, Labor, España, 1991, p. 82.

- Fabienne Bradu, "Todo aquí es polvo de Esther Seligson". *Letras Libres*, 2011, núm. 146, 78-80. [Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/todo-aqui-es-polvo-de-esther-seligson>].
- Freud, Sigmund, "El creador literario y el fantaseo", en *Obras completas*, vol. IX, Amorrortu, Buenos Aires, 1979, p. 134.
- Geney Beltrán Félix, "Esther Seligson: Una rítmica evasión hacia otros mundos", Confabulario, suplemento cultural de El Universal, 21 de febrero de 2015 [Recuperado de: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/esther-seligson-una-ritmica-evasion-hacia-otros-mundos/>].
- Guerra, Humberto, "La autobiografía mexicana a través de sus colecciones", *Cuadernos del CILHA*, núm. 27, 2017, pp. 73-93.
- Gutiérrez de Velazco, Luz Elena y Domenella, Ana Rosa, *Esther Seligson: Fugacidad y permanencia: soy un reflejo de sol en las aguas, (Desbordar el canon)*, Casa abierta al tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2017.
- Gutiérrez, Piña, Claudia Liliana, "La precocidad en la autobiografía mexicana: un proyecto editorial", *La palabra*, No. 30 (2017), pp. 183-199.
- Juliet Sharman- Burke y Liz Greene, *El Tarot mítico. Una nueva vía a las cartas del Tarot*, Edaf, Madrid, España, 2001, [Versión pdf].
- Lejeune, Philippe, "El pacto autobiográfico" Suplemento *Anthropos*, no. 29 (1991).
- Lledó, Emilio, *El surco del tiempo*, De bolsillo, Barcelona, España, 2000.
- Marrufo Huchim, Karla Lili, *Sueño y memoria: la reescritura del mito en la narrativa de Esther Seligson*. Tesis Doctoral, Universidad Veracruzana, 2014, pp. 1- 189.
- May, Georges, *La autobiografía*, trad. Danubio Torres Fierro, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Molloy, Silvia, "El lector con el libro en la mano" en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica/ El Colegio de México, México, 1996, pp. 25- 51.
- Muñiz-Huberman, Angelina, "Esther Seligson: tiempo y tradición", en *El siglo del desencanto*, edición electrónica, Fondo de Cultura Económica, México, 2015, p. 14.
- Olguín, David, "Soltar el amor", en *Revista de la Universidad de México*, 2015 núm. 132, 94-95.
- Pasternac, Nora, "Estudio preliminar", en *Escribir la infancia*, Nora Pasternac (coord.), El Colegio de México, México, 1996, pp. 27-34.

- Platón "Fedro o de la Belleza" en *Diálogos*, (pról. y ed. Eduardo Zeller), Universidad Nacional de México/ Secretaría de Educación Pública, México, 1988, pp. 339-443.
- Platón, "La República" en *Platón*, 2 t., trad. Conrado Eggers Lan, Gredos, España, 2014, pp. 311-340.
- Platón, "Teeteto" en *Platón*, 2 t., trad. Álvaro Vallejo Campos, Gredos, España, 2014, p. 421-524.
- Plutarco, "Sobre si los atenienses fueron más ilustres en guerra o en sabiduría", *Obras morales y de costumbres*, 5 t., trad. Mercedes López Salvá, Gredos, Madrid, 1989, p. 298.
- Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía*. Teoría y estilos, Crítica, Barcelona, 2006.
- Quemain, Miguel Ángel, *Esther Seligson, la escritura revelada*, Entrevista para el Instituto Nacional de Bellas Artes, [Recuperado de: <https://literatura.inba.gob.mx/entrevista2/3268-seligson-esther-entrevista.html?showall=&start=2>].
- Rav Michael Laitman, *Mundos superiores*, trad. Edit Shemer, Sebastian Russo y Favio Mora, Kabbalah Publishers, Israel, 2014.
- Sefamí, Jacobo. "Sueño de evasión y libertad, entre la errancia y la utopía: La morada en el tiempo, de Esther Seligson", *Revista de Literatura Mexicana*, UNAM, 2009, v. 20, no. 1, p. 124.
- Shaw, Donald Leslie, *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*, Cátedra, Madrid, 1999.
- Smith Sidonie, "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres", *Suplemento Anthropos*, no. 29 (1991), pp. 93-106.
- Tuñón, Julia, "Nueve escritoras, una revista y un escenario: cuando se junta la oportunidad con el talento", en Elena Urritua (coord.), *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, Instituto Nacional de las Mujeres/El Colegio de México, México, 2006, pp. 3-35.
- VV. AA, *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, Empresas editoriales, México, 1966 y 1969.
- VV. AA., *De cuerpo entero (Colección)*, Ediciones Corunda-UNAM, México, 1990- 1993.
- Woolf, Virginia, *Momentos de vida*, trad. Andrés Bosch, intr. Jeanne Schulkind, Lumen, España, 1980, pp. 104-105.
- Yates Frances A., *El arte de la memoria*, trad. Ignacio Gómez de Liaño, Siruela, Madrid, España, 2005, pp. 17-19.
- Zebadúa Valencia, María de Lourdes, *Voces y personajes en Otros son los sueños de Esther Seligson*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.