

ARTÍCULOS

EL CONFLICTO BÉLICO COMO MOTIVO LITERARIO EN LA NOVELA *EL SEFARDÍ ROMÁNTICO* (2005) DE ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN¹.

Paola Bellomi
Università degli Studi di Verona
paola.bellomi@univr.it

Resumen: En este ensayo me propongo estudiar los modos de representación de la guerra a través de los ejemplos favorecidos en la peculiar novela *El sefardí romántico* (2005) de la autora hispanomexicana Angelina Muñiz-Huberman. La experiencia personal de la escritora caracteriza de manera visceral los contenidos y el estilo de su obra. A este aspecto, la escritura de Muñiz-Huberman añade otro elemento singular: la vuelta a la cultura sefardí. Los dos mitos, el del exilio republicano y el del judío errante como eterno exiliado, están aprovechados de manera original en *El sefardí romántico*. Apoyándome en las teorías de Northrop Frye, Vladimir Propp y Mijaíl Bajtín, mi objetivo es analizar cómo los enfrentamientos bélicos que se describen en la novela están enlazados con el marco narrativo y con el lenguaje literario al fin de reflexionar sobre la representación del concepto de conflicto.

Palabras clave: Literatura sefardí, novela picaresca moderna, exilio español, novela mexicana contemporánea, conflictos bélicos, Angelina Muñiz-Huberman, teoría de los modos, Northrop Frye, Vladimir Propp, función narrativa, Mijaíl Bajtín.

Title: WAR CONFLICT AS A LITERARY MODE IN ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN'S NOVEL *EL SEFARDÍ ROMÁNTICO* (2005).

Abstract: In this essay I'm going to analyse the modes of the war representation through the examples taken out from the peculiar novel *El sefardí romántico* (2005) by the Spanish-Mexican author Angelina Muñiz-Huberman. The personal experience of the writer deeply characterizes the themes and the style of her work. Furthermore, her way of writing is strongly influenced by another unusual element: the return to the ladino culture. The two myths, that of the Republican exile and that of the Wandering Jew seen as the eternal exile, are used in an original way in the *El sefardí romántico*. Supported by Northrop Frye, Vladimir Propp and Mikhail Bakhtin's narrative theories, my aim is to analyse how the war conflicts described in the novel are connected to the narrative frame and the literary language in order to reflect on the representation of the concept of conflict.

¹ Este artículo forma parte de las líneas de investigación del proyecto "E.S.THE.R. Enquiry on Sephardic Theatrical Representation", liderado por el Grupo de Investigación ESTHER del Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Verona (SIR 2014, RBSI14IDE8). El proyecto cuenta con la financiación del Ministerio italiano de la Educación, la Universidad y la Investigación (MIUR Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca) dentro del Programa Nacional SIR Scientific Independence of young Researchers.

Recibido: 20-10-2017
Aceptado: 14-11-2017

Cómo citar este artículo: BELLOMI, Paola. El conflicto bélico como motivo literario en la novela *El sefardí romántico* (2005) de Angelina Muñiz-Huberman. *Naveg@mérica. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas* [en línea]. 2018, n. 20. Disponible en: <<http://revistas.um.es/navegamerica>>. [Consulta: Fecha de consulta]. ISSN 1989-211X.

Keywords: Ladino literature, modern picaresque novel, Spanish exile, contemporary Mexican novel, war conflicts, theory of modes, Angelina Muñiz-Huberman, Northrop Frye, Vladimir Propp, narrative function, Mikhail Bakhtin.

Memoria, exilio, identidad son, pues, condenas.
Angelina Muñiz-Huberman

1. Introducción

Angelina Muñiz-Huberman es una autora nacida en Hyères (Francia) el 29 de diciembre de 1936, en una familia republicana que en esos momentos estaba huyendo de las violencias de la Guerra civil española, estallada unos pocos meses antes (el 18 de julio de 1936). Dos años más tarde encontramos a la futura escritora en Cuba, donde los padres deciden establecerse, en el pueblo de Caimito del Guayabal, lejos de la vida cultural de La Habana; como explicó Muñiz-Huberman en una entrevista, la elección de vivir en un sitio tan aislado había sido tomada por el padre, que durante la República había sido periodista y que, después de la experiencia de la guerra y del exilio, había elegido cortar por completo con su pasado: “Se le ocurrió a mi padre, que había sido periodista en España, no tener ya relación con nada que fuera el mundo intelectual o el mundo político o los recuerdos de la guerra”². Finalmente, en 1942 la familia decide trasladarse de manera definitiva a México, en el DF.

Las fechas y datos biográficos que acabo de citar sirven para subrayar el hecho de que Angelina Muñiz-Huberman no pertenece a las primeras generaciones de los autores del exilio español (entre la nómina casi infinita, me limito a nombrar a Max Aub por la importancia que tiene con respecto al tema que aquí abarcamos)³. Muñiz-Huberman tampoco pertenece a ese grupo de escritores y artistas que, crecidos en la primera época de la España franquista, decidieron exiliarse voluntariamente en el extranjero para poder expresar de manera libre su imaginación, sin miedo a la censura (sería el caso del *enfant terrible* Fernando Arrabal). Angelina Muñiz-Huberman es una hija del exilio, no tan solo por las motivaciones biográficas ya aludidas, sino también porque asume de manera consciente la herencia cultural y política del exilio republicano, transformándola en un motivo recurrente en su producción literaria. El recuerdo nostálgico de España, la patria perdida, es en realidad una idealización de la autora, así como lo es el exilio, según las palabras de

² HORNO-DELGADO, Asunción. Un desnudamiento total: entrevista a Angelina Muñiz-Huberman. *Confluencia*. 1998, vol. 14, n. 1, p. 147. A pesar de la fecha de publicación, la entrevista se realizó en 1991.

³ Resulta imprescindible a la hora de acercarse a este tema el trabajo de GAMBARTE. *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*. Lleida: Universitat de Lleida, 1996. Para un acercamiento a la figura y la obra de Angelina Muñiz-Huberman, se recomienda, como bibliografía básica, dos homenajes brindados a esta autora por Lilian van de Walde Moheno y Mariel Reinoso Ingliso en 2014 y por Manuel Aznar Soler en 2015. WALDE MOHENO, Lilian van de y REINOSO INGLISO, Mariel (eds). *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*. Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, 2014; AZNAR SOLER, Manuel (ed.). *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman. Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*. 2015, n. 17, pp. 311-409. Agradezco a Eduardo Tasis Moratinos – especialista de la obra de Muñiz-Huberman – las sugerencias y consejos dados y que han servido para profundizar este ensayo.

la propia autora: “España está en todas mis obras, aunque yo nunca haya estado. España ha sido una necesidad para mí: fue un vacío que se me convirtió en ficción”⁴.

Además de España, otro tema fundamental y siempre presente en la obra de esta autora es el judaísmo en su declinación ibérica, es decir, el sefardismo. A pesar de haber declarado no adherirse a ningún credo religioso, el descubrimiento – cuando la familia ya se encontraba en México – de tener orígenes conversos despierta su interés por el universo hebraico; de hecho revela Muñiz-Huberman que

“Cuando tengo seis años, recién llegada a México, mi madre me confiesa que nuestra familia es de origen judío, lejanamente, por la línea materna. Que siempre las madres judías tenían que transmitirle a sus hijas cuál es su origen. Pero, al mismo tiempo, exhibían hacia fuera la religión cristiana. Así había llegado esta tradición hasta mi abuela que se lo dice a mi madre, y mi madre que me lo dice a mí”⁵.

Contrariamente a Max Aub, él también exiliado en México y procedente de una familia hebrea laica, para Muñiz-Huberman la revelación de sus orígenes le acerca a este mundo y, además, le marca hasta el punto de llegar a ser uno de los puntos fundamentales de su reflexión estética. Aub dedica una parte de su producción a la representación de la esencia hebraica (la supuesta *Jewishness*) y del destino errático del pueblo elegido, como en la tragedia *San Juan* (1943). En la obra, la metáfora de la condena al viaje perpetuo toma la inspiración de un hecho histórico (ficcionalizado por el dramaturgo), es decir el castigo a muerte al que la sociedad occidental condenó a un grupo de refugiados judíos que habían cogido el barco *San Juan*⁶ para escapar de las persecuciones europeas (los pogromos rusos y los campos nazis). El rechazo a desembarcar sella la condena de centenares de inocentes. Y sin embargo, Aub no idealiza a las víctimas de su drama – como en cambio ha hecho mucha literatura sobre la Shoah – sino respeta la individualidad del ser humano y deja que cada personaje muestre su naturaleza, sea esta mala, buena, débil, frágil, inocente, egoísta o prevaricadora.

En cambio, para Muñiz-Huberman la experiencia del exilio se superpone al mito de Sefarad, es decir al recuerdo de la patria querida que los judíos ibéricos tuvieron que dejar como consecuencia de los edictos de expulsión de 1492⁷. No puede sorprendernos, por tanto, encontrar, entre las citas intertextuales presentes en la

⁴ HORNO-DELGADO, Asunción. Un desnudamiento total: entrevista a Angelina Muñiz-Huberman. *Confluencia*. 1998, vol. 14, n. 1, p. 148.

⁵ *Ibidem*, p. 147.

⁶ En *El sefardí romántico* (capítulo 15) también se hace referencia a este trágico episodio, respetando el nombre original del transatlántico, es decir San Luis. MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II* [en línea]. [S.L.]: Debolsillo, edición Kobo eReader, 2014. [Fecha de consulta: 28/09/2017]. EAN 9786073126861. Sobre la historia del destino de los novecientos judíos que tuvieron que volver a Europa porque los gobiernos de Cuba, Estados Unidos y Canadá no concedieron el permiso al desembarque, se puede leer la novela *Voyage of the Damned* (1974) por Gordon Thomas y Max Morgan Witts.

⁷ Como es sabido, el texto del edicto de expulsión firmado por los Reyes Católicos para el Reino de Castilla difiere del promulgado en el Reino de Aragón. Véase BLASCO MARTÍNEZ, Asunción. Razones y consecuencias de una decisión controvertida: la expulsión de los judíos de España en 1492. *Kalarikos*. 2005, n. 10, pp. 9-36.

novela que aquí se comenta, *El sefardí romántico*, una afirmación sacada del ensayo *Apocalipsis hispánica* (1942) de Máximo José Kahn, ex diplomático del gobierno republicano español, él también exiliado antes en México y luego en Argentina; Muñiz-Huberman escoge una de las frases más reveladoras del pensamiento de Kahn (y, así haciendo, ella también se posiciona en esa misma línea): “El judaísmo es tan dulce, y a la vez, tan amargo, como la vida misma”⁸.

La literatura es, para Angelina Muñiz-Huberman, una manera para buscar sus raíces y construir una identidad en la que por fin reconocerse, intentando llenar parcialmente el sentimiento de alteridad que muchos autores del exilio han experimentado. La relación mutua y casi indisoluble entre el exilio y el hebraísmo llega a constituir algo natural en la estética de esta escritora; es más: paradójicamente, es la condición de distancia geográfica de la que Muñiz-Huberman considera como su patria (España) la que le permite una libertad total en la indagación del pasado de sus antecesores, a salvo de las persecuciones que sus progenitores padecieron en Sefarad.

Pasado y presente, destino personal y destino colectivo, historia y ficción se mezclan en la obra de Muñiz-Huberman. Como otros autores de la generación que Judith Payne denomina “de los cachorros”⁹, Angelina recoge la herencia de los recuerdos y de las memorias de sus padres y asume el papel ya no del testigo (como en el caso de Aub), sino del documentalista que transforma las experiencias de la generación de los padres en algo más duradero, es decir, en literatura, en narración universal¹⁰.

⁸ MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II* [en línea]. [S.L.]: Debolsillo, edición Kobo eReader, 2014. [Fecha de consulta: 28/09/2017]. EAN 9786073126861.

⁹ Según Judith Payne, “the children who became writers have been variously designated ‘la segunda generación de poetas españoles del exilio mexicano’, ‘las generaciones de los cachorros’, ‘la generación hispanomexicana’, and ‘la generación *nepantla*’ (a Nahuatl term referring to a space between two worlds). Santos Sanz Villanueva observes that these writers who were children of exiles (regardless of the country of exile), ‘sin nexos artísticos comunes’, have little in common beyond their experience of exile. However, even that link represents broad differences when the range of dates of birth that he gives, between 1924 and 1936, is taken into consideration: the difference in the nature of the emotional ties to Spain between the oldest and the youngest of this generation must be significant. One unifying factor, however, has been the confusion in classifying the national identity of their works: were these to be considered part of Spanish literature, or of the literature of another country? Sanz Villanueva states that this left them in a literary no-man’s land, and that their national ambiguity complicated the reception of their work in both Spain and other countries, notably Mexico”. PAYNE, Judith. Writing and Reconciling Exile: the Novels of Angelina Muñiz-Huberman. *Bulletin of Hispanic Society*. 1997, n. LXXIV, pp. 433-434. Para profundizar la cuestión de la identidad de esta generación (y de las etiquetas que ha recibido por parte de la crítica) se recomienda el trabajo de GAMBARTE. *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*. Lleida: Universitat de Lleida, 1996.

¹⁰ La propia Muñiz-Huberman ha reflexionado sobre la dificultad de definición de esta generación a la que ella también pertenece y que ella define como la de los “hispanomexicanos”. Véase MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. Exilios olvidados: los hispanomexicanos y los hispanojudíos. En: AZNAR SOLER, Manuel (ed.). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 2006, pp. 100-102. Según lo afirmado por Alessandra Lusielli, “Angelina Muñiz, como todos los miembros de la segunda generación del exilio español, son hijos de padres que, por haber sido republicanos, tuvieron que abandonar España durante el avance y triunfo del franquismo. Los rasgos que definen a la segunda generación, según la propia autora, son: ‘Dualismos. Introspecciones. Derrota, cinismo o desilusión’ (*El canto del peregrino*, 159). Mateo Gambarte añade

Contrariamente a los que habían sido los protagonistas del renacimiento de las letras españolas durante la República y que habían sufrido luego el desarraigo de todo su universo, los “hijos del exilio” tuvieron la oportunidad de crear desde cero su horizonte cultural, mirando tanto hacia la tradición de la generación anterior, como a la de los países de acogida. Esto les permitió una mayor libertad de maniobra, con menos obligaciones éticas frente al canon artístico de sus padres (de hecho, en el caso de Muñiz-Huberman, ¿cuál sería este canon? ¿El de la literatura española o el de la mexicana?); pero también les causó una mayor dificultad a la hora de insertarse en la horizonte cultural de los países de acogida: sometidos a las categorizaciones adjetivales de las literaturas nacionales (española, mexicana, europea, hispanoamericana, etc.), las obras de estos autores padecieron cierto obstruccionismo en su recepción¹¹. La propia Angelina Muñiz-Huberman recuerda que, al comienzo de su trayectoria artística, les costaba encontrar editores y lectores para sus novelas, ya que “cuando surgieron mis primeras obras compartía un mundo literario totalmente diferente del mío, contra el cual yo no podía competir”¹².

Su escritura se inserta en la corriente de la novela neo-histórica, aunque con unas claras influencias posmodernas. De acuerdo con Judith Payne, creo correcta la afirmación según la cual “these writers re-examine language and give it the function of renaming reality, the act of creating a new world out of nothing, because for them the original reality is lost”¹³. Muñiz-Huberman resuelve el dilema entre testimonio (de algo que no se ha experimentado en primera persona, pero que se necesita contar) y participación (en la creación del propio futuro) volviendo la mirada hacia un pasado lejano, hacia la Historia. Comparto las palabras de Rodrigo Cánovas cuando escribe que, en el caso de la producción muñiziana,

“se trata de habitar un espacio cultural virtual – ausente, aunque siempre haya estado allí – de volver a ensayar estilos y modos de escritura, de hacer revivir caracteres (la monja, el caballero, el alquimista, el pícaro), pero hacerlo desde el mirador del presente, aprovechando toda la experiencia de la Modernidad, para así fundar nuevamente el Sefarad”¹⁴.

España no es solo un tema para Muñiz-Huberman, sino también un modelo literario que ofrece una gran variedad de géneros, desde la picaresca hasta los libros

a lo anterior un fuerte componente ético como rasgo definitorio. En México, algunos de los integrantes más reconocidos de esta segunda generación del exilio español son Ramón Xirau, José Pascual Buxó, Tomás Segovia, Maruxa Vilalta y, claro, la propia Muñiz” (LUSIELLI, Alessandra. *Angelina Muñiz-Huberman: el resplandor de los sueños*. En: WALDE MOHENO, Lilian van de; REINOSO INGLISO, Mariel (eds). *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*. Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, 2014, p. 12).

¹¹ PAYNE, Judith. Writing and Reconciling Exile: the Novels of Angelina Muñiz-Huberman. *Bulletin of Hispanic Society*. 1997, n. LXXIV, p. 434.

¹² HORNO-DELGADO, Asunción. Un desnudamiento total: entrevista a Angelina Muñiz-Huberman. *Confluencia*. 1998, vol. 14, n. 1, p. 145. Véase también el número monográfico que se le dedicó recientemente a esta autora en los *Anales de Literatura Hispanoamericana*. HOUVENAGHEL, Eugenia Helena (ed.). Escribir en Nepantla: la prosa sin fronteras de Angelina Muñiz, hija del exilio republicano. Monográfico. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 2015, n. 44, pp. 15-99.

¹³ PAYNE, Judith. Writing and Reconciling Exile: the Novels of Angelina Muñiz-Huberman. *Bulletin of Hispanic Society*. 1997, n. LXXIV, p. 434.

¹⁴ CÁNOVAS, Rodrigo. Habitando el Sefarad: los escritos de Angelina Muñiz-Huberman. *Taller de Letras*. 2012, n. 50, p. 28.

de viaje, de la novela bizantina a los *exempla*, pasando por la exégesis bíblica¹⁵. La producción de esta autora es un potpurri de citas y referencias a la tradición ibérica, de la medieval a la barroca, pasando, claro está, por la renacentista.

Como ha afirmado la propia escritora, “pensando que nadie me leería, ni siquiera las trasgresiones me parecían tales. He tomado historias clásicas y las he vuelto del revés sin que nadie me diga nada”¹⁶. Para darse cuenta de esto, es suficiente dar un rápido repaso a los argumentos de algunas de sus novelas. *Morada interior* (1972) cuenta del conflicto interior de la anónima protagonista (inspirada en la figura de Santa Teresa de Jesús) cuando descubre sus orígenes conversos en la España del siglo XVI; para salvarse de los peligros a los que su condición la condena, decide encerrarse en un convento, donde busca amparo y paz. La joven tiene un don: puede ver el futuro y las visiones le anticipan la barbarie de la Guerra civil española y de la Shoah. *Tierra adentro* (1977) es la narración de la *quest* de Rafael, un joven converso de la España del siglo XVI que, una vez descubiertos sus orígenes, decide buscar a un rabino que pueda educarlo en el hebraísmo; cuando la Inquisición detiene a su maestro, Rafael comienza una serie de peregrinaciones que, desde Europa, le lleva a la Tierra Prometida. En uno de sus desplazamientos, conoce a Miriam, con quien se casa y decide instalarse en una comunidad sefardí en Israel.

La guerra del unicornio (1983) es la novela que cierra la trilogía constituida junto con *Morada interior* y *Tierra adentro*. Se trata de una alegoría indirecta de la Guerra civil española y del exilio, situada en la edad media y expresada a través de cantares y romances; la acción ve el enfrentamiento entre los Caballeros de Gules y los Caballeros de Sable, es decir entre los republicanos y los nacionales. Tres hombres intentan poner término al conflicto: se trata de un cabalista, un caballero cristiano y un alquimista árabe; la referencia es al mito de la España de las tres culturas (judía, cristiana y musulmana) y a la posibilidad de una convivencia entre los pueblos que, aunque no tengan la misma religión, pueden colaborar para el progreso de la sociedad a través de la cooperación y el conocimiento compartido¹⁷. También en otra novela, *Dulcinea encantada* (1992 [1984]), los planes temporales y narrativos desembocan en la que ha sido definida por Josefina Ruiz Infante como una “esquizofrenia literaria”:

¹⁵ PAYNE, Judith. Writing and Reconciling Exile: the Novels of Angelina Muñiz-Huberman. *Bulletin of Hispanic Society*. 1997, n. LXXIV, p. 28. Muñiz-Huberman ha trabajado como profesora de literatura comparada; entre los autores y géneros de los que más se ha ocupado se hallan los clásicos españoles (Cervantes, la picaresca, Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, Quevedo) y, en particular, los místicos (Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León); además del canon ibérico, esta autora se ha ocupado de literatura cabalística y de la mística hebraica. Entre los autores modernos, se encuentran las figuras de Unamuno, Azorín, Antonio Machado y María Zambrano, por lo que se refiere a la literatura española; mientras que se pueden citar a Virginia Woolf, Iris Murdoch, Simone Weil, Paul Celan y A.B. Yehoshua por lo que se refiere a las otras literaturas. HORNO-DELGADO, Asunción. Un desnudamiento total: entrevista a Angelina Muñiz-Huberman. *Confluencia*. 1998, vol. 14, n. 1, p. 149.

¹⁶ En PAYNE, Judith. Writing and Reconciling Exile: the Novels of Angelina Muñiz-Huberman. *Bulletin of Hispanic Society*. 1997, n. LXXIV, pp. 436-437.

¹⁷ CÁNOVAS, Rodrigo. Habitando el Sefarad: los escritos de Angelina Muñiz-Huberman. *Taller de Letras*. 2012, n. 50, p. 31.

“En *Dulcinea encantada* (1992) explora la esquizofrenia literaria. La multiplicidad de identidades de los exiliados. [...] En ella aborda los temas del exilio a través de los recuerdos de una niña que es enviada a Rusia para huir de los peligros de la Guerra Civil pero que tendrá que enfrentar las duras secuelas de la Segunda Guerra Mundial vividas en este país. [...] Dulcinea no sólo es esta niña traumatizada por los efectos bélicos; sino también una dama de compañía de la marquesa Calderón de la Barca en el México decimonónico y la amada de Amadís de Gaula”¹⁸.

La confusión de personalidades que vive el personaje de Dulcinea simboliza la dificultad, para los exiliados españoles, de adaptarse a una vida que les ha obligado a múltiples enmascaramientos, despojándoles de su propia identidad. El exilio, ha afirmado Muñiz-Huberman, “se caracteriza por la falta de forma, por la inclusión en un mundo ambiguo y resbaladizo. Difícil de atrapar desde fuera, imposible de abandonar desde adentro”¹⁹.

Como se ha visto, la experiencia personal de esta escritora caracteriza de manera visceral los contenidos y el estilo de su obra. A este aspecto, la escritura de Muñiz-Huberman añade otro elemento singular: la vuelta a la cultura sefardí. Los dos mitos, el del exilio republicano y el del judío errante como eterno exiliado, están aprovechados de manera original en la novela en la que quiero detenerme en las páginas que siguen: *El sefardí romántico* (2005). Apoyándome en la “teoría de los modos” de Northrop Frye, mi objetivo es analizar cómo los enfrentamientos bélicos que se describen en la novela están enlazados con el marco narrativo y con el lenguaje literario al fin de reflexionar sobre la representación del concepto de conflicto.

2. Perspectiva teórica

Retomando la teoría de los modos de Northrop Frye, habría que clasificar la literatura de ficción no según unas categorías morales, sino según la posición que el héroe (o protagonista) ocupa con respecto a la acción. Con lo cual – y resumiendo mucho las palabras del crítico canadiense – nos encontraríamos con cinco diferentes modos que definen al héroe:

1. Modo mítico (*myth*), cuando el héroe es un ser divino, un dios
2. Modo ficcional (*romance*), cuando el héroe es un superhombre
3. Modo alto-mimético (*high mimetic*), cuando el héroe es un hombre con cualidades sobre la media
4. Modo bajo-mimético (*low mimetic*), cuando el héroe es un hombre normal y corriente
5. Modo irónico (*ironic*), cuando el héroe es un hombre con cualidades debajo de la

¹⁸ RUIZ INFANTE, Josefina. Las novelas de Angelina Muñiz: obras de un exilio heredado. En: AZNAR SOLER, Manuel (ed.). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 2006, p. 842.

¹⁹ MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *El canto del peregrino*. Barcelona: Associació d'Idees-GEXEL y UNAM, 1999, p. 185.

media²⁰

En la nomenclatura de Frye, el modo es “a conventional power of action assumed about the chief characters in fictional literature, or the corresponding attitude assumed by the poet toward his audience in thematic literature. Such modes tend to succeed one another in a historical sequence”²¹. A pesar de la distinción de los modos, el crítico es consciente de que los modos no son compartimentos herméticos y pueden entrelazarse o cruzarse entre sí (Frye habla de “conception of a sequence of fictional modes”²²), pero subraya la diferencia entre el tono irónico (*ironic tone*) y el modo irónico (*ironic mode*), es decir que en una narración podemos encontrarnos con un tono irónico empleado en un modo bajo-mimético: en este caso, la ironía está al servicio de la conservación de la norma (social) que es propia de este modo; en cambio el modo irónico quiere y busca una ruptura con la norma (social) tradicional, desvela a través del lenguaje las máscaras sociales.

En esto Frye no difiere mucho de la posterior reflexión de Mijaíl Bajtín, cuando habla de “las funciones del pícaro, del bufón y del tonto” en el homónimo capítulo de su *Teoría y estética de la novela*²³. El crítico ruso analiza estas tres figuras extrañas, ya presentes en la literatura medieval, a partir de la nueva función que conquistan en las épocas sucesivas; escribe Bajtín: “El pícaro, el bufón y el tonto crean en torno suyo microuniversos especiales, cronotopos especiales”²⁴. Y es importante matizar dos puntos: el primero está relacionado con el espacio que estas tres figuras ocupan, tanto dentro como fuera de la ficción, es decir la plaza pública, un espacio colectivo en el que el pícaro puede actuar con mayor libertad, el bufón puede llegar a un público amplio y el tonto puede limosnear con mayor provecho. El segundo punto que me interesa de la teorización de Bajtín está relacionado con la dimensión visual de los tres tipos de personajes: su aspecto físico, o sea la representación de su cuerpo, es causa de ajenidad y extrañeza; o, con las palabras de Bajtín,

“[el pícaro, el bufón y el tonto] tienen la peculiar particularidad, y el derecho, de ser ajenos a ese mundo; no se solidarizan con ninguna de las situaciones de la vida de este mundo, no les conviene ninguna, porque ven el reverso de cada situación y su falsedad”²⁵.

Y si es verdad, como afirma el crítico, que una de las finalidades de la novela es “el desenmascaramiento de toda convencionalidad, de la convencionalidad viciada y falsa existente en el marco de todas las relaciones humanas”²⁶, la figura del pícaro ocupa un espacio único en este terreno de ruptura que es la página novelística. Este personaje se contrapone a las convenciones de la sociedad con el instinto casi primitivo de su voluntad existencial, que se manifiesta también a través de sus

²⁰ FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 2000, pp. 34-35.

²¹ *Ibidem*, p. 366.

²² *Ibidem*, pp. 49-51.

²³ BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Traductores: Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989, pp. 310-318.

²⁴ *Ibidem*, p. 311.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 313.

pulsiones sexuales, nunca reprimidas y, al contrario, exhibidas a través de su anormalidad, o sea de su posición fuera de la norma. A la hipocresía de las normas sociales, el pícaro opone su ingenio, su arte del engaño; la sociedad le margina, pero él, desde su posición alejada, observa con su amplia mirada la realidad y desenmascara sus vicios. Como en las novelas de aventuras, el pícaro viaja de un lugar a otro pero, contrariamente a los héroes, no pisa la calle en el medio, sino se queda al margen de ella y, cuando llega a una ciudad, su *status* le da acceso a unas zonas restringidas a la gente común, con lo cual gracias a este personaje el lector puede llegar a ver espacios que quizá nunca alcanzaría pisar.

Según Bajtín, las figuras del pícaro, del bufón y del tonto “se ríen de los demás y también los demás se ríen de ellas. Su risa tiene el carácter de risa popular, de plaza pública”, es decir que su función es la “exteriorización (aunque no de su propia existencia, sino de una existencia ajena, reflejada; pero tampoco tienen otra). Con esto se crea una modalidad especial de exteriorización del hombre por medio de la risa paródica”²⁷. El pícaro, por tanto, es una figura *extraña* a la sociedad; es un *extranjero* que sigue desplazándose de un lugar a otro, de una situación a otra, de una norma a otra; y, finalmente, es un *exiliado*. Su “liminaridad” le permite cumplir con su función, o sea el desenmascaramiento de los vicios – más que de las virtudes – de la colectividad humana.

El pícaro que protagoniza la novela *El sefardí romántico* de la hispanomexicana Angelina Muñiz-Huberman es una declinación nueva de esta figura puesto que se trata de un joven español, de clase medio-baja y de religión judía, que terminará su vida en exilio en México.

3. La (in)determinación del género

La novela, de 2005, ya en el subtítulo declara su ascendencia literaria: *La azarosa vida de Mateo Alemán*; pero Muñiz-Huberman está jugando con el lector: el Mateo Alemán que se nombra no es solamente el autor de la notoria novela picaresca *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), sino también el protagonista de la obra que estamos leyendo, homónimo de aquel antiguo escritor²⁸. Esta referencia a la tradición literaria española es un carácter estilístico propio de la autora, como ha señalado, entre otros, Alessandra Lusielli que, de hecho, determina tres constantes en la escritura de Muñiz-Huberman: “[La obra de esta autora] presenta siempre tres características escriturales que recurrentemente aparecen en su obra, ya sea en

²⁷ *Ibidem*, p. 311.

²⁸ Aunque en estas páginas no se trate el tema sino marginalmente, la ironía es una de las cifras estilísticas de la novela. Como opina Eduardo Mateo Gambarte: “Con el paso del tiempo, Muñiz es capaz de ponerle ironía y humor al tema [del exilio]. Así en *El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II*, Muñiz-Huberman enfatiza su interés por el tema del exilio, al tener como personaje principal a un sefardí, Mateo, con quien Angelina se ríe de las situaciones y logra quitarle solemnidad a los hechos históricos, ya que ‘me interesaba unir este personaje con el exilio español, la salida de España para llegar a México. Unir estas historias de exilios en un personaje que al mismo tiempo tuviera esta capacidad de estar inmerso en el problema y verlo objetivamente’” (GAMBARTE, Eduardo Mateo. *Las variadas caras del exilio exploradas por Angelina Muñiz-Huberman*. En: WALDE MOHENO, Lilian van de y REINOSO INGLISO, Mariel (eds). *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*. Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, 2014, p. 41).

forma conjunta o separada: intertextualidad, exilio y judaísmo”²⁹.

Como descubrimos en el primer capítulo (la novela tiene en total 20), el joven protagonista había nacido en un pueblo de la provincia de Jaén, Los Villares, el 13 de diciembre de 1898, y afirma ser un descendiente del autor del *Guzmán*. Hay sin lugar a duda algunos aspectos que los dos Mateos comparten, como por ejemplo la huida a México, donde ambos morirán³⁰; también les une la ascendencia judía, lo cual le permite a la autora establecer un enlace no solo literario sino también identitario entre el Mateo histórico y el de la historia. El joven pícaro de la novela se llama en realidad Mordejai pero, “siguiendo la antigua técnica simuladora de los conversos, se mantuvo sólo la letra inicial agregada a un muy cristiano sujeto, autor de algún que otro evangelio”³¹. Pero, quizá más que con el autor, el Mateo de Muñiz-Huberman se parece al personaje de Guzmán: Mordejai nace en una familia numerosa con grandes dificultades económicas, con lo cual tiene que mendigar; después de varios intentos fallidos, logra escaparse de Los Villares y de su familia, dirigiéndose a Madrid, la primera de las múltiples etapas que el joven alcanzará en un viaje de formación que le verá como testigo o protagonista de los principales eventos históricos del siglo XX³². Es el propio narrador quien conecta su novela con el género picaresco:

“Fueron muchas las peripecias de Mateo Alemán por el camino que lo curtieron y prepararon para su futura vida antiejemplar. Sufrió en carne propia desde engaños, atracos, nuevas palizas, hasta aprendizajes del arte picaresco [...]. En un par de años podía dar cátedra a los más refinados pícaros”³³.

Pero Mateo-Mordejai es algo más que un pícaro; a diferencia de sus antepasados literarios, este joven asume el peso de los acontecimientos históricos en los que se encuentra metido: el sentido de responsabilidad delante de los conflictos a los que asiste le obliga a tomar partido y a comprometerse; se trata de una novedad, creo, entre las figuras de pícaros que ha conocido este género literario; y aunque una parte de la crítica haya incluido esta novela en la picaresca

²⁹ LUSIELLI, Alessandra. *Angelina Muñiz-Huberman: el resplandor de los sueños*. En: WALDE MOHENO, Lilian van de y REINOSO INGLISO, Mariel (eds). *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*. Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, 2014, p. 11.

³⁰ Aunque no se especifique en el texto, la fecha aproximada de la muerte del Mateo Alemán novelístico tiene que ser entre 1944 y 1945 ya que en el último capítulo, el número 20, se hace referencia al hecho de que, cuando matan al joven, el escritor exiliado Máximo José Kahn ya había dejado México para mudarse a la Argentina, viaje que hizo en 1944. MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II* [en línea]. [S.L.]: Debolsillo, edición Kobo eReader, 2014. [Fecha de consulta: 28/09/2017]. EAN 9786073126861.

³¹ *Ibidem*.

³² Sin embargo, la genealogía del ficcional Mateo Alemán difiere de la de su correspondiente novelesco, es decir de Guzmán de Alfarache, ya que los padres de Mateo están descritos como personas humildes, pero esencialmente honestas; ambos son de origen sefardí: el padre, se lee, es originario de Casablanca, regresado a España casi “quinientos años después de que sus anteaantepasados hubiesen sido forzados abandonar el lugar patrio”. La madre es una “sevillana venida menos pero ida a más en vista de su rara belleza”. En común con los padres de Guzmán de Alfarache sólo hay el lugar de asentamiento, la provincia de Sevilla. *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

*tout court*³⁴, considero que, como ha afirmado, entre otros, Glickman³⁵, más bien nos encontramos delante de una novela histórica. En este intento de definir (para mejor comprender) la novela de Muñiz-Huberman, nos ayudan algunas afirmaciones de Luz Elena Zamudio Rodríguez acerca de la filiación directa de la obra con la tradición de la picaresca clásica:

“¿Sería pertinente considerar *El sefardí romántico*... como una novela picaresca del siglo XXI? No es posible definir con claridad el género de esta novela por su hibridez, pues aunque tiene muchas características de la picaresca, también cuenta con elementos suficientes para considerarla como novela neohistórica, porque reproduce con bastante fidelidad tanto la situación vivida en Europa antes de la segunda guerra mundial como el inicio de la guerra civil española y la experiencia del exilio. Además, mezcla aspectos netamente ficcionales con situaciones que es posible cotejar con la realidad”³⁶.

Los repetidos desplazamientos – a veces voluntarios, a veces obligados – del pícaro Mateo-Mordejai nos remiten a otra tradición cultural, la del Judío Errante, es decir al personaje mítico condenado por Dios a errar por el mundo por haberse negado a ayudar a Cristo durante el camino hacia la crucifixión. Una vez más es la novela misma que sugiere el paralelo; nos cuenta el narrador que “el rabino Levi vio en su decisión [dejar Italia por Alemania] la marca del destino. Lo consideraba el judío errante: aquel que no puede detenerse: el del culillo de mal asiento: *shpilkes in der tujes*”³⁷. Pero aparte de la condena a este moto perpetuo, sin meta final, y los orígenes judíos, los dos personajes difieren mucho entre sí: las culpas de Mordejai no son nada comparables con las de los nazis y, además, el joven pícaro – no obstante su vida al margen de la sociedad – demuestra en repetidas ocasiones su generosidad y altruismo, prestando su ayuda de manera incondicionada. Por último, el Judío errante está condenado a viajar sin detenerse hasta la segunda venida de Cristo, con lo cual su destino está ligado a la esperanza de la vuelta del Salvador; en cambio, Mordejai no tiene esta expectación, como sabe el lector que ya en el primer capítulo de la novela aprende de la muerte del protagonista:

“De pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, de país en país, de continente en continente, le dio la vuelta a medio mundo para venir a morir en Chalco, un caluroso domingo por la tarde, de una puñalada en el vientre al salir de la cantina ‘Los recuerdos del porvenir’”³⁸.

El personaje de Mateo es un pretexto que Muñiz-Huberman emplea para contar la Historia europea de la primera mitad del siglo XX; el lector sigue los

³⁴ CÁNOVAS, Rodrigo. *Habitando el Sefarad: los escritos de Angelina Muñiz-Huberman*. *Taller de Letras*. 2012, n. 50, p. 33.

³⁵ MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. Reseña del libro *El sefardí romántico*, de GLICKMAN, Nora. México: Plaza Janés, 2005. *Hispanérica*. 2006, n. 103, pp. 120-121.

³⁶ ZAMUDIO RODRÍGUEZ, Luz Elena. *Angelina Muñiz-Huberman: la dualidad asumida*. En: WALDE MOHENO, Lilian van de y REINOSO INGLISO, Mariel (eds). *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*. Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, 2014, p. 88.

³⁷ MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II* [en línea]. [S.L.]: Debolsillo, edición Kobo eReader, 2014. [Fecha de consulta: 28/09/2017]. EAN 9786073126861.

³⁸ *Ibidem*.

desplazamientos del joven protagonista, llevado por su insaciable deseo de vivir y su entusiasmo y curiosidad delante de los imprevistos del camino, pero este personaje nunca alcanza una caracterización profunda, lo cual no hay que interpretarlo como una falta estilística, sino todo lo contrario, so pena de confundir la función con el personaje, según la nomenclatura de Propp, que de hecho afirmaba:

“Las funciones de los personajes representan, pues, las partes fundamentales del cuento, y son ellas las que debemos aislar en primer lugar. Para ello hay que definir las funciones. Esta definición debe ser el resultado de dos preocupaciones. En primer lugar, no debe tener nunca en cuenta al personaje-ejecutante. [...] Luego, la acción no puede ser definida fuera de su situación en el curso del relato. Hay que tener en cuenta la significación que posee una función dada en el desarrollo de la intriga”³⁹.

Ante la imposibilidad de describir de manera directa los micro-desmoronamientos que causaron los desastres de las guerras del siglo XX, Muñiz-Huberman elige contar la Historia a través de las historias del pícaro Mateo Alemán II, pero a través del filtro de una voz narradora que reproduce o reconstruye el testigo que otros le han referido; pero, aunque se trate de un narrador en apariencia omnisciente, su mirada no logra captar todos los detalles del mapa de los movimientos del joven por Europa y, luego, por México. Toda la narración está hecha por fragmentos: de las diferentes voces de los personajes, el lector llega a conocer solo algunos aspectos de sus vidas; la Historia también está contada por trozos a través del uso de recortes de periódicos, de la reproducción de páginas de ensayos, del esbozo de diálogos que quedan a medias, etc. La estructura narrativa de la novela de Muñiz-Huberman recuerda una caja llena de fotografías en blanco y negro, acumuladas en desorden que, a primera vista, podemos ver en su conjunto, pero sin entender cada imagen en su singularidad; al levantar la tapa, nuestra mirada se fija en la totalidad del contenido y solo al coger cada foto, llegamos a enfocar el sujeto. Volviendo a citar a Bajtín:

“Se niega [...] la importancia de la imagen, en base a que, en el proceso de percepción artística de la obra poética, no tenemos *representaciones visuales* claras de los objetos de que se habla en la obra, sino sólo fragmentos lábiles, accidentales y subjetivos de las representaciones visuales, con los que, lógicamente, es absolutamente imposible construir el objeto estético” (énfasis del autor)⁴⁰.

Pero la imagen estética, nos dice el crítico ruso, no es “ni noción, ni palabra, ni representación visual, sino una formación estética original”⁴¹. La novela de Muñiz-Huberman parece seguir esta pista, es decir que no son las etapas del viaje que Mateo Alemán II cumple o las aventuras en sí del protagonista las que interesan en la narración, sino que son los eventos históricos que realmente están en el foco de atención de la novelista, que predominan sobre los sujetos humanos que sí

³⁹ PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Traductora: Lourdes Ortiz. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974, p. 33.

⁴⁰ BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Traductores: Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989, p. 55.

⁴¹ *Ibidem*, p. 57.

aparecen en estas fotos, pero sus siluetas son borrosas en comparación con la magnitud de los eventos de la Historia. Con lo cual, el componente estético original del que habla Bajtín, en la novela de Muñiz-Huberman está constituido por el *conflicto*; el desafío novelístico está en la traducción del concepto de “conflicto” dentro de un género determinado (la picaresca) y con un contenido no didascálico. La representación del conflicto se produce a través de Mateo Alemán II, que no es el fin de la narración, sino el medio; el personaje es el filtro a través del cual la fábula puede tejer su entramado de acciones. Mateo cumple con su función de “facilitador” de la narración.

El esquema narrativo se presenta bastante estable durante toda la novela, con una serie de micro-secuencias fabulísticas que se suceden: hay un hecho histórico que le interesa contar a la autora, con lo cual veremos a Mateo desplazarse al espacio geográfico en el momento cronológico en el que el hecho ocurrió realmente (por ejemplo, la noche de los cristales rotos en Berlín) para estar presente como testigo de la Historia y prestar su voz y su mirada a la descripción – casi enciclopédica – de los eventos. En el espacio de veinte capítulos, la novela condensa la historia del pensamiento del “siglo corto”, sus revoluciones (políticas y artísticas) y sus tragedias humanas.

4. Modos de representación del conflicto: la división en secuencias narrativas

Si aceptamos por tanto el conflicto bélico como si se tratara de uno de los personajes, en lugar de considerarlo un concepto abstracto, se puede notar que su primera aparición se halla al margen de la narración, al comienzo de la novela, cuando Mateo experimenta su iniciación amorosa y erótica con Amanda del Aire, una actriz de teatro que el joven conoce en Madrid, primera meta de su viaje existencial⁴². La Primera Guerra Mundial queda aludida, mientras Mateo y Amanda pasan sus días entre las sábanas y el teatro; el conflicto no protagoniza esta parte porque la narración refleja la posición neutral de España durante esta primera matanza del siglo.

El personaje protagonista cumple con su función al representar la lucha como algo alejado de sí; y no tiene que sorprendernos si el tiempo verbal empleado en estos capítulos es el presente de indicativo, mientras anteriormente, para contar los orígenes de Mateo, se habían empleados los pasados: España, como Mateo, vive su presente sin preocuparse por los demás y la realidad circundante⁴³. Es la voz del narrador que, en este momento, tiene que introducir las asperezas de la verdad en la novela, porque si bien el joven pícaro puede quedar todavía en su estado primigenio delante de las violencias de la guerra, el lector no tiene igual privilegio y queda avisado por el narrador: “Nadie piensa en la miseria ni en el dolor, lejos ya de la Primera Guerra y sin saber que otra guerra casi llama a las puertas”⁴⁴.

⁴² MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II* [en línea]. [S.L.]: Debolsillo, edición Kobo eReader, 2014. [Fecha de consulta: 28/09/2017]. EAN 9786073126861.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

En esta primera parte de la novela predomina el impulso vital de Mateo, que se alimenta no solo del amor (carnal y sentimental) de Amanda, sino también del arte de vanguardia, gracias a las obras de Paul Klee, Raoul Dufy, Kandinsky y Picasso, que el joven puede llegar a admirar en la Francia de los locos años veinte gracias a su amistad con dos personajes-guías: Delius Lejeux y el Conde Julien. El arte es una herramienta, un auxilio, para que Mateo pueda educarse, es decir pueda aprender a descifrar y controlar sus pasiones. La que el joven experimenta es una educación sentimental más que un aprendizaje cultural: el teatro, la música clásica y el jazz, la pintura de vanguardia, todo esto participa en la metamorfosis del personaje de antihéroe a héroe.

El goce físico, el sexo sin tabúes, no es secundario en este proceso porque, a través de él, Mateo reivindica su libertad como individuo y denuncia la hipocresía moral que le rodea. Se trata de otro tipo de conflicto, más bien metafórico puesto que opone el eros al *thánatos*, ejemplificado en la vitalidad de Mateo y de sus aventuras amorosas con, entre otras, la bailarina negra Josephine Baker. La figura de la artista y su endemoniada falda de fálcos plátanos se contraponen al público burgués casi momificado⁴⁵ que acude al grotesco espectáculo para ver, como un *voyeur*, aquel cuerpo primitivo y altamente erótico, incapaz de vivir sus pulsiones en primera persona. Mateo se da cuenta de la fuerza poderosa del sexo como vía revolucionaria y libertadora, pero también se da cuenta de la desavenencia que causará en una sociedad conformista como la europea:

“[Mateo] también intuía que fuerzas oscuras se opondrían al nacimiento de lo auténtico y natural y que, al contrario, de ahí surgiría el ciego odio de los racistas. No supo por qué, pero sintió miedo y ante él surgieron escenas de muerte y destrucción”⁴⁶.

Esta cita contiene la referencia al segundo conflicto bélico que está presente en la novela, es decir la Segunda Guerra Mundial: aunque aquí en forma embrionaria, las persecuciones nazis y fascistas empiezan a insinuarse, antes en la percepción casi profética de Mateo y luego en la sociedad europea.

Después de Madrid y Hyères, el tercer desplazamiento geográfico de Mateo coincide con Florencia; cuando el pícaro llega a Italia, la Marcha sobre Roma de Benito Mussolini ya había tenido lugar (28/10/1922): el país se está radicalizando y el fascismo está conquistando apoyos y aplausos. Lo que le interesa a la autora, en este capítulo ambientado en Italia, es la representación de la persecución de los judíos italianos años antes de la promulgación de las leyes raciales contra ellos (1938). Mateo es funcional a este objetivo. La motivación que vuelve a poner en marcha el mecanismo literario que está en la base de esta novela guiña el ojo al gusto por el juego intertextual que caracteriza el estilo de Muñiz-Huberman: Mateo opta por dejar Francia para volver a pisar los caminos que el personaje creado por su antepasado había recorrido, con lo cual, con una copia de *Guzmán de Alfarache*

⁴⁵ Mateo le define con término sefardí “desmazalado”: “Para Mateo existía una exacta palabra dentro de su vocabulario judeoespañol: Josephine era una mazalosa y el público unos desmazalados” (Ibídem).

⁴⁶ Ibídem.

en el bolsillo, Mateo Alemán II coge un tren con destino Florencia⁴⁷.

Como ya había pasado en las etapas anteriores, en Italia también el protagonista se encuentra con unos personajes secundarios desde el punto de vista del relato, pero que funcionan de auxilio para el desarrollo de la acción; en un caso se trata del joven Inoldi, en el otro se trata de dos judíos toscanos. Inoldi conoce a Mateo en el tren: él está volviendo a su pueblo para las vacaciones (el chico italiano trabaja en España) y, durante el viaje, le sirve al protagonista como si se tratara de una página de wikipedia sobre la actualidad italiana. Es él quien pone Mateo al tanto de la subida al poder de Mussolini, de la Marcha sobre Roma y de la intensificación de las violencias contra los opositores políticos y los judíos. Inoldi favorece a su nuevo amigo las informaciones necesarias para descodificar la realidad que Mateo se encontrará al bajar del tren.

En este pasaje italiano, el lector se da cuenta del movimiento espiral que está llevando a Mateo en el ojo del huracán de los conflictos europeos. Como en los círculos concéntricos, vemos que la realidad histórica se está acercando más y más al protagonista, sin que él lo esté buscando y, sobre todo, sin que él pueda seguir escapando de ella. Hasta este momento el lector había conocido a un joven listo, divertido, curioso y amante de la vida, pero completamente despreocupado por los acontecimientos políticos que estaban esparciendo pólvora en todos los rincones del continente.

A partir del encuentro con Inoldi y, aún más importante, con algunos miembros de la comunidad judía de Florencia, Mateo se concienza y asume la responsabilidad de su identidad y de su destino. En el día de *shabat* (sabbat), Mateo-Mordejai entra en una sinagoga de la ciudad y experimenta sobre su piel el altísimo nivel de conflictividad que se puede tocar con mano en el barrio judío y en las calles italianas: algunos fascistas esperan en la entrada del edificio para insultar y burlarse de los fieles que acuden para participar en la función. Mateo, que ya no tiene dinero ni un refugio, acepta la hospitalidad que le ofrece el rabí Levi, otro personaje-guía de la novela. Es ahora cuando el lector asiste a la metamorfosis de Mateo de pícaro (por tanto, de antihéroe) a héroe: en la casa del rabino, el joven resiste la tentación de robar los candelabros de plata, aunque se encuentre completamente pobre; la señal de la transmutación espiritual del personaje se muestra también a través de una intervención divina: es una voz que le habla directamente al alma de Mateo que disuade al – todavía – pícaro a no perpetrar el robo⁴⁸. Al no caer en la tentación, la prueba queda superada y al héroe se le ofrece una posibilidad para mejorar su situación de manera honrada: Mateo encuentra trabajo en la tienda de un sastre judío, de nombre Primo Aharoni, que le enseña su oficio.

La representación que Muñiz-Huberman da del conflicto se basa en la oposición binaria: siempre hay dos bandos (militares o ideológicos) que se contraponen, la división entre un grupo y el otro es neta. En esta novela no entran los traidores o los débiles: las víctimas siempre demuestran una dignidad y un respeto por los altos ideales que no deja espacio para las zonas grises; lo mismo pasa con los enemigos,

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

los malvados (los fascistas y, luego, los nazis y las tropas falangistas), que están llamados a representar la maldad y la violencia de las dictaduras. Además Muñiz-Huberman da a los “buenos” una identidad: los personajes auxiliares tienen un nombre (Amanda del Aire, Conde Julien, Inoldi, rabí Levi, etc.) y tienen voz; en cambio los “malos” están representados como un bloque único de individuos iguales, sin rostro, seres con botas y armas que emplean para destruir y meter miedo⁴⁹.

La secuencia reservada a la descripción de la situación italiana termina con el dono, por parte del personaje-guía, de un objeto que asume las semblanzas de un auténtico amuleto: el rabí Levi regala a Mateo, antes de su salida, un ejemplar del *Majzor*, “o libro de rezos en edición de bolsillo, publicado por la prensa Soncino⁵⁰ en el siglo XVI: un verdadero tesoro. [El rabí] le dijo que nunca lo perdiese porque de eso dependería su sobrevivencia”⁵¹.

La vuelta a sus orígenes judíos, que Mateo lleva a cumplimiento en el episodio italiano, es funcional a la secuencia narrativa siguiente: el joven decide desplazarse a Berlín, “por curiosidad malsana, [para] acudir al centro de otra ciudad en conflicto. Iría a Berlín para ver de cerca qué pasaba ahí, donde le habían dicho que la cultura judía estaba en su apogeo”⁵². Mateo reacciona a los eventos históricos como si un imán le atrayera: no puede eludir su destino de testigo⁵³. No sin ironía, el narrador registra la voluntad de Mateo de adaptar su identidad al contexto en el que se encuentra: estando en Alemania, el protagonista se plantea traducir su apellido al nuevo idioma, llegando a llamarse Markus Deutsch, una hipótesis que finalmente descarta, aunque de vez en cuando el propio narrador llama al protagonista con el triple nombre de Markus-Mateo-Mardoqueo⁵⁴.

⁴⁹ “Mateo pudo observar el talante impugnador de algunos soldados con los que se cruzaban: su desparpajo y su orgullo, así como el deseo de humillar y ofender. El fascismo daba sus primeros pasos y, de inmediato, Mateo presintió que el peligro era grande” (Ibídem).

“No hay día que pase en el que la calle no sea escena de alguna maldad. Robos y pillajes no son nada para él. Pero esto no es lo que ocurre. El desprecio que había observado por el camino, el exagerado taconeo de las botas militares, el sable presto a aparecer y la pistola pronta, la pequeña Beretta, le llevaban a pensar que el uso de las armas es algo que debe aprender” (Ibídem).

“A la entrada unos fascistas uniformados se mofan de los asistentes y estorban el paso” (Ibídem).

“Las camisas negras en Italia, el racismo en Austria, los nacionalismos exorbitados, las persecuciones a los judíos, todo ello era un signo de descomposición que avanzaba inexorable. La fuerza del mal era algo que se proponía indagar” (Ibídem).

⁵⁰ La prensa de la familia Soncino fue una de las rarísimas editoriales judías en Italia; la importancia simbólica que este detalle recubre en la novela es evidente. Sobre la prensa Soncino, véase GABRIELLONI, Linda. *Gershom Soncino, storia di uno stampatore itinerante*. Soncino: Edizioni dei Soncino, 2009; MANZONI, Giacomo. *Annali tipografici dei Soncino*. Sala Bolognese: A. Forni, 1979; NISSIM, Daniele. *I primordi della stampa ebraica nell'Italia settentrionale. Piove di Sacco-Soncino (1469-1496)*. Soncino: Associazione Pro Loco Soncino, 2004; TAMANI, Giuliano (ed.). *I tipografi ebrei a Soncino (1483-1490)*. Soncino: Edizioni dei Soncino, 1989.

⁵¹ MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II* [en línea]. [S.L.]: Debolsillo, edición Kobo eReader, 2014. [Fecha de consulta: 28/09/2017]. EAN 9786073126861.

⁵² Ibídem.

⁵³ La importancia de la memoria como parte de la herencia judía de Mateo es patente en toda la novela; por ejemplo, al comienzo de la obra afirma el narrador: “Sólo la memoria lo salva. Sólo la memoria salva” (Ibídem).

⁵⁴ Ibídem.

Antes de representar el centro del conflicto militar mundial, la ciudad de Berlín simboliza el enfrentamiento entre cultura y barbarie. La capital alemana en la que Mateo se instala es al mismo tiempo el centro de las escuelas filosóficas más avanzadas y la colmena de los nazis. En esta secuencia narrativa, el personaje-guía es nada menos que Walter Benjamin, que el joven sefardí encuentra por casualidad en la calle; junto con el filósofo, Mateo recorre toda Berlín, paseando como el *flâneur* de quien habla Benjamin en su *Libro de los pasajes*. Gracias a la amistad con él, entra en contacto con otras personalidades del calibre de Elias Canetti, Theodor Adorno, Ludwig Wittgenstein, Karl Kraus, Gershom Scholem y un largo etcétera. Se opone a esta plétora de intelectuales la violencia de las fuerzas del orden; como ya había experimentado en Italia, en Berlín también Mateo se da cuenta del peligro que el aumento de la conflictividad social esconde:

“[Benjamin y Mateo] adivinaban que esas callejuelas eran el dédalo del fin de los tiempos y querían obtener alguna lección de los pasos perdidos. Era conocer antes de tiempo la destrucción que se avecinaba y que nadie quería aceptar. Sólo de esa podedumbre [sic] podrían surgir la crueldad y la tortura de la guerra que se acercaba. Era un ensayo general que ellos ya empezaban a practicar, pero cuyas consecuencias ni siquiera imaginaban. Ahí, en el detritus, se regodeaban las masas y los jóvenes de las camisas pardas mataban a bastonazos a los indigentes y a las prostitutas sifilíticas”⁵⁵.

En el episodio situado en Berlín, el objeto perturbador, es decir el que tiene la función de crear un desequilibrio productivo, es un violín, o mejor dicho el violín de Bronislaw Huberman, cuya maestría Mateo llega a apreciar durante un concierto en el Teatro de la Ópera. El encuentro con la música clásica afecta de manera profunda el alma del sefardí, que hasta pierde el uso de la palabra durante algún tiempo, incapaz de concebir algo más perfecto que el lenguaje de las notas. Además del crecimiento personal de Mateo, el violín de Huberman sirve para producir el siguiente desplazamiento. Recuperando momentáneamente su actitud picaresca, Mateo Alemán-Deutsch roba el Stradivarius⁵⁶ del maestro para dárselo a su amigo Haim⁵⁷, un judío polaco que había huido de los pogromos rusos y que Mateo había conocido en Berlín. Como consecuencia del acto delictivo, los dos hombres tienen que abandonar Alemania y deciden dirigirse a París.

El esquema narrativo sigue idéntico en la nueva secuencia: cambia el lugar, pero no el motivo literario, que sigue siendo el conflicto bélico. En este repaso de la “historia de la violencia del siglo XX”, el protagonista sirve para que el lector también tome conciencia del proceso que ha llevado a la eclosión de las matanzas nazis; las

⁵⁵ Ibídem.

⁵⁶ Sobre el robo de este extraordinario instrumento, véase BURGESS, Ginny. The Astonishing 300 Year History of the Gibson ex-Huberman Stradivarius. *rhap.so.dy in words* [en línea]. [Fecha de consulta: 02/10/2017]. Disponible en <<https://rhapsodyinwords.com/2015/08/24/the-astonishing-300-year-history-of-the-gibson-ex-huberman-stradivarius/>>.

⁵⁷ En este capítulo, el séptimo, el narrador afirma que para Mateo éste es el primer robo y que, después, se dedica con facilidad al oficio, aunque sin demasiada afición. Sin embargo en el primer capítulo de la novela, donde se cuentan los orígenes picarescos de Mateo, se favorece otra versión de las “capacidades” del joven. MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II* [en línea]. [S.L.]: Debolsillo, edición Kobo eReader, 2014. [Fecha de consulta: 28/09/2017]. EAN 9786073126861.

aventuras del pícaro son una operación de remoción del olvido: la memoria tiene que seguir bien presente en nuestras mentes para evitar nuevas tragedias.

Como ya habíamos visto cuando Mateo conoce, en Madrid, a Amanda del Aire, en París también el joven empieza una relación amorosa con una chica encontrada en una sala de cine (la otra pasión de Mateo en la ciudad de las luces): se trata de Áloe, con quien el pícaro pasa varias tardes de sexo desenfrenado; pero, contrariamente al episodio con Amanda, ahora Mateo ya no puede fingir que el mundo no se esté derrumbando; ahora el amor es un paréntesis, antes de volver a la realidad violenta: “Fuera de la cama, los vientos son otros. Vientos de guerra. Todo el mundo se quiere hacer el sordo y el ciego. Tienen oídos y no oyen; ojos y no ven. Está claro que algo terrible se avecina. Y sólo Mateo Alemán II lo presiente”⁵⁸.

Delante de la parálisis ética que Mateo ve en París, decide considerar por terminada su experiencia en Francia y volverse a España (al fin y al cabo, como recuerda el narrador, “no hay que olvidar que Mateo tiene culillo de mal asiento y que ya le toca cambiar de país”⁵⁹). Otra vez, el cambio de rumbo y el motivo del nuevo desplazamiento de este incansable vagabundo sefardí es la llamada de otra situación conflictiva, es decir la España de la recién proclamada Segunda República. Mateo se dirige a Barcelona y, luego, a Madrid; en patria conoce a varios intelectuales importantes de la generación del 98 (Concha Espina y Pío Baroja, entre otros). Aquí vuelve a reunirse con sus amigos de infancia, Fred y Melisenda. Fred, que ejerce de periodista, le pide que le ayude como fotógrafo: es así que Mateo aprende un nuevo oficio, el del *reporter*. El personaje de Melisenda, hermanastra de Fred, cumple con su función de doncella y no sólo puesto que Mateo se enamora realmente de la chica y se compromete con ella, es decir que sigue teniendo relaciones sexuales con otras mujeres, pero no con ella, hasta – se supone – la celebración de la boda.

La secuencia en España sirve como cierre del círculo y nuevo comienzo. El héroe encuentra finalmente su doncella (Melisenda), pero su labor no ha terminado aún; armado de su cámara de foto, Mateo vuelve a ponerse en marcha, atravesando otra vez todo el viejo continente y disparando con su objetivo sobre las muchedumbres de pobres que llenan las capitales europeas y las violencias de las fuerzas del orden sobre cualquier manifestación contracorriente⁶⁰. En estos nuevos desplazamientos, Mateo conoce a otros personajes-guías, como el escritor austriaco Stefan Zweig; este encuentro es funcional a la inserción, en la narración, de algunos párrafos sacados del libro *El mundo de ayer* (1941) en el que Zweig había descrito la metódica y sistemática organización de la violencia nazi que llevaría a la locura ordenada de la Solución Final. “Cierta hipócrita comodidad. El contubernio de los indiferentes”, nos dice el narrador, habían permitido que Hitler llegara a realizar sus propósitos: “Era más fácil dejarse abandonar y pasar por alto los tan claros signos. Para qué comprometerse. Europa cerraba los ojos ante los nubarrones y creía así borrar la tormenta. Como avestruz, escondía la cabeza en la arena del olvido”⁶¹.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

Si hasta este momento los conflictos habían sido descritos, a veces sumariamente, a través de la voz en tercera persona del narrador, la urgencia de la denuncia, la necesidad de comprometerse en primera persona obliga a un cambio narrativo; se cede la palabra directamente a Mateo⁶², que casi grita:

“Éste es el gran acierto de los discursos totalitarios: hablar y hablar y no decir nada. [...] Ésta es la alarma de nuestro momento: la cantidad de mierda a diestra y siniestra que nos tragamos con gran placer. [...] El mierdismo nos rodea. La mierdad nos envuelve. El mierderío nos hunde. Dedicuémonos a la mierdología [...]. ¿Cuál es la falla? Él: a mí no me importa: no es conmigo la cosa: yo estoy bien: no me preocupo: no vale la pena: no me meto: no me compro-meto: no hay que exagerar: no pasará nada: cierro los ojos: me tapo los oídos”⁶³.

La representación de los conflictos insertados en el corazón de las modernas democracias europeas es un acierto de la novela de Muñoz-Huberman. La mirada del lector se dirige hacia dos direcciones: por un lado puede perderse, junto con Mateo, en la expresionista Berlín de la República de Weimar o en la París de los flamantes años veinte; por el otro, se hunde en las aguas podridas de la sociedad contemporánea, como las negras palomas del poema de Lorca (*La aurora*). La autora no deja de dejar indicios de las nefastas consecuencias de un malestar social ya demasiado extendido, causado por las enormes desigualdades económicas entre, como se diría hoy, el 1% de la población y el restante 99%. La España republicana que se describe en *El sefardí romántico* es también una mezcla de estos elementos contrastantes: por un lado, las buenas intenciones de los políticos izquierdistas, por el otro una acción política que no logra concretar estos propósitos.

Los capítulos 11, 12, 13 y 14 están reservados a la narración de la situación política y a la descripción del clima emotivo de la España republicana que, de manera inconsciente, se está lanzando en la vorágine de la guerra civil. En Madrid, el protagonista vuelve a experimentar la misma perturbadora sensación de incomodidad que había padecido en la Italia fascista y en la Alemania nazi. Delante de la muchedumbre compacta pero desordenada de obreros y desesperados que se echan a la calle, Mateo reacciona como delante de las milicias que había encontrado en la sinagoga de Florencia o en las callejuelas de Berlín: con miedo. Se trata de un miedo casi paralizante y Mateo intuye el porqué de su reacción irracional, es decir que sabe que estas señales son el límite último antes del bártro de la muerte.

La respuesta que el protagonista opone a esta atmósfera mefítica es el eros: otra vez, se presenta el sexo como instrumento de reivindicación de libertad y de fuerza vital. Pero el enfrentamiento entre *eros* y *thánatos* se amplifica mucho, en esta secuencia dedicada a la Segunda República española. La relación sexual y la conexión emotiva que Mateo establece con su amada Melisenda es mucho más

⁶² No se trata de la primera vez que la narración pasa a la primera persona de Mateo, pero en los casos anteriores se trataba de comentarios que el protagonista hacía sobre los artículos escritos por su amigo Fred, casi en un flujo de conciencia. En este párrafo, en cambio, Mateo toma la palabra para dirigirse directamente al lector con un acto de acusación muy fuerte porque todavía muy vigente.

⁶³ MUÑOZ-HUBERMAN, Angelina. *El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II* [en línea]. [S.L.]: Debolsillo, edición Kobo eReader, 2014. [Fecha de consulta: 28/09/2017]. EAN 9786073126861.

fuerte y profunda que las experimentadas con anterioridad; hasta se llega a descubrir que los dos comparten los mismos orígenes sefardíes, con lo cual comparten también un mismo destino. La contrapartida de esta exaltación de la vida es el derrame de la muerte como una mancha negra sobre el mapa de España y de la Europa entera. La narración requiere al héroe un sacrificio para poder pasar al movimiento narrativo siguiente y este sacrificio se concreta en la muerte de la doncella: Melisenda es matada por una bala entre los escombros de un Madrid bajo los bombardeos nazis⁶⁴. Como sentencia el narrador al describir la situación que rodea a Mateo, “es el triunfo de la muerte”⁶⁵.

El conflicto (in)civil que se está para abatir en España necesita otra modalidad narrativa, el relato en tercera persona no parece ser suficiente para la autora, que elige interrumpir la voz del narrador omnisciente para dejar a la crónica periodística la obligación de contar, de manera supuestamente objetiva y aséptica, la realidad resbaladiza de la pre-guerra. El juego de la intertextualidad le permite a la autora insertar una larga parte constituida por las crónicas escritas por Fred – el mejor amigo de Mateo – con motivo del homicidio de José Calvo Sotelo y que habían quedado inéditas por la intervención de la censura. El lector entra en contacto con la actualidad de aquellos momentos, como si estuviera sentado al lado de Mateo, leyendo el periódico en un café. El efecto de ensimismamiento se hace más patente y, además, se suspende la línea de separación entre personaje y lector puesto que lo que está delante de los ojos del lector real son – supuestamente – las mismas palabras que pudo tener a su alcance el lector ficticio para quien las crónicas habían sido redactadas. Con este escamoteo literario, la autora logra cambiar también el ritmo de la narración que, al adaptarse al estilo más directo de la crónica periodística, aumenta de intensidad.

Con la muerte de Melisenda, termina la secuencia dedicada a la Segunda República y empieza la de la Guerra Civil española. En pocas páginas la autora agota el tratamiento de este conflicto: los escenarios de desolación y destrucción que Mateo fotografía con su cámara son suficientes para que el joven decida terminar su presencia en España y en Europa. Se da cuenta que el peligro, para él, no llega solo porque es partidario de la República, sino también por sus orígenes sefardíes. El viejo continente no es un lugar seguro para su inagotable sed de vida. El joven se desplaza a París, para luego dirigirse a México: es el comienzo de su verdadero exilio.

La autora, delante de la enormidad de la tragedia humana que está contando, elige cambiar nuevamente el registro retórico de su escritura y, para describir la metástasis del horror que está atacando toda Europa, elige representar la muerte casi en forma de poesía visual⁶⁶:

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

La dispersión es la danza de la muerte. [...]
Muerte. Muerte. Muerte. Muerte. Muerte. Muerte. Muerte. Muerte. Muerte.
El gran tema del siglo XX: MUERTE.
Aprendamos a contar con el gran tema del siglo XX.
Uno, dos, tres, cuatro, muertee.
Había una vez una muerte, muerte, muerte, muerte:
muertemuertemuertemuertemuerte.
MUERTE
M U E R T E
M U E R T E
M U E R T E
M U E R T E
M U E R T E

El exilio constituye una nueva secuencia narrativa, la última de la novela. En el barco Oropesa que lleva a Mateo a México, el sefardí encuentra a muchos de sus amigos (entre estos, se nombran a Amanda del Aire, con quien Mateo vuelve a estrechar una relación sentimental mientras dura la travesía, y a Inoldi, el chico italiano que le había explicado a Mateo los orígenes del fascismo italiano). Otra vez, Mateo es funcional a la descripción de un nuevo conflicto, es decir el choque cultural (y no sólo) entre los exiliados y la Nueva España. Como afirma el narrador: “La llegada de los refugiados españoles republicanos a México tuvo sus bemoles. No fue tan alegre como se ha pretendido. Ni tan fácil ni tan aceptada por la población. Ni tan agradable ni tan benevolente”⁶⁷. En contraposición a esta dura realidad, se opone el impulso vital de Mateo, que no pierde su visión romántica de la vida ni en una situación tan perturbadora como la del exilio:

“Mateo se siente atrapado. Piensa que si va a vivir en México debe crearse su propio México, a la medida. La ventaja de vivir en México es que México no existe. México es lo que cada persona inventa. México es Méxicos. Todos los Méxicos que se quisieran. El presente. El pasado. El futuro. Aquel que será perfecto el día que se inaugure. Un país imaginario”⁶⁸.

El exilio, para Mateo, no es sino otra etapa de su viaje y se enfrenta a la inestabilidad de la nueva situación como siempre lo ha hecho: buscando lo bueno de la vida⁶⁹. Estrecha nuevas amistades, recupera por completo sus orígenes sefardíes, vuelve a leer el *Guzmán de Alfarache* y los documentos de archivo sobre su antepasado conservados en México, vuelve a charlar con sus antiguos amigos (entre estos, se nombra a Máximo José Kahn, María Zambrano, Rosa Chacel, Juan Gil-Albert, Concha Albornoz); todo esto le ayuda a aceptar las malas noticias que llegan de España: la muerte de sus padres, torturados y matados por los falangistas, el cierre de sus hermanas en los conventos católicos, los suicidios de Walter

⁶⁷ Ibídem.

⁶⁸ Ibídem.

⁶⁹ Encontramos esta interpretación del exilio en la producción de Muñiz-Huberman en el estudio de Eduardo Mateo Gambarte, que recomendamos para profundizar este aspecto (GAMBARTE, Eduardo Mateo. *Las variadas caras del exilio exploradas por Angelina Muñiz-Huberman*. En: WALDE MOHENO, Lilian van de y REINOSO INGLISO, Mariel (eds). *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*. Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, 2014).

Benjamin y Stefan Zweig.

El último conflicto coincide también con el último desplazamiento de Mateo: con el deseo de descubrir dónde había muerto su antepasado Mateo Alemán, el pícaro llega al pueblo de Chalco. Las cartas están echadas. El cacique que comanda el pueblo es un heredero de una joven mujer que, él afirma, el escritor de *Guzmán* había violado; sin más, el mexicano mata con cuchillo al pícaro Mateo-Mordejai para vengar a su antepasada. Así termina la vida azarosa y romántica del protagonista de la novela y, sin más posibilidades de desplazamientos, termina también la historia.

5. Conclusiones

Finalmente, a la luz del estudio de los modos y las funciones presentes en la novela de Muñiz-Huberman se puede afirmar que esta narración pertenece al genérico histórico y no a la picaresca pura puesto que el sujeto narrativo son los conflictos y no las aventuras del protagonista, que sirven como motor de la acción.

Además se ha determinado la presencia de algunos elementos constantes que coinciden con las funciones del protagonista y de los demás personajes y que forman el esqueleto de la narración, es decir la repetición de la secuencia-tipo de la acción: según la nomenclatura proppiana, Mateo, el personaje-ejecutante (el héroe), se desplaza a un sitio en el que encuentra a uno o más personajes-guías (el sabio) y a una mujer de quien se enamora (la doncella); ahí recibe un objeto que tiene poderes trascendentales (auxiliar casi mágico). Este esquema se repite a lo largo de toda la novela para permitir los desplazamientos del protagonista e introducir los escenarios de los conflictos.

Lo que falta en esta lectura proppiana de *El sefardí romántico* es el antagonista, puesto que realmente Mateo no se opone a un enemigo determinado (por ejemplo, nunca se describen escenas de lucha entre el héroe y los soldados fascistas o nazis); diría que es el concepto mismo de conflicto que asume la función del antagonista puesto que, en esta novela, el enfrentamiento está tratado siempre como un elemento negativo.

Y, contrariamente a lo que pasa en las fábulas estudiadas por Propp, en la novela de Muñiz-Huberman el antagonista es el vencedor de la narración.

6. Bibliografía

ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Cátedra, 1987.

AZNAR SOLER, Manuel (ed.). Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman. *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*. 2015, n. 17, pp. 311-409.

BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Traductores: Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

- BLASCO MARTÍNEZ, Asunción. Razones y consecuencias de una decisión controvertida: la expulsión de los judíos de España en 1492. *Kalarikos*. 2005, n. 10, pp. 9-36.
- BURGES, Ginny. The Astonishing 300 Year History of the Gibson ex-Huberman Stradivarius. *rhap.so.dy in words* [en línea]. [Fecha de consulta: 02/10/2017]. Disponible en <<https://rhapsodyinwords.com/2015/08/24/the-astonishing-300-year-history-of-the-gibson-ex-huberman-stradivarius/>>.
- CÁNOVAS, Rodrigo. Habitando el Sefarad: los escritos de Angelina Muñiz-Huberman. *Taller de Letras*. 2012, n. 50, pp. 27-35.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 2000.
- GABRIELLONI, Linda. *Gershom Soncino, storia di uno stampatore itinerante*. Soncino: Edizioni dei Soncino, 2009.
- GAMBARTE, Eduardo Mateo. *Las variadas caras del exilio exploradas por Angelina Muñiz-Huberman*. En: WALDE MOHENO, Lilian van de y REINOSO INGLISO, Mariel (eds). *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*. Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, 2014, pp. 26-71.
- GAMBARTE, Eduardo Mateo. *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*. Lleida: Universitat de Lleida, 1996.
- HORNO-DELGADO, Asunción. Un desnudamiento total: entrevista a Angelina Muñiz-Huberman. *Confluencia*. 1998, vol. 14, n. 1, pp. 145-154.
- HOUVENAGHEL, Eugenia Helena (ed.). Escribir en Nepantla: la prosa sin fronteras de Angelina Muñiz, hija del exilio republicano. Monográfico. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 2015, n. 44, pp. 15-99.
- LUSIELLI, Alessandra. *Angelina Muñiz-Huberman: el resplandor de los sueños*. En: WALDE MOHENO, Lilian van de y REINOSO INGLISO, Mariel (eds). *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*. Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, 2014, pp. 11-25.
- MANZONI, Giacomo. *Annali tipografici dei Soncino*. Sala Bolognese: A. Forni, 1979.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *El canto del peregrino*. Barcelona: Associació d'Idees-GEXEL y UNAM, 1999.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. Exilios olvidados: los hispanomexicanos y los hispanojudíos. En: AZNAR SOLER, Manuel (ed.). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 2006, pp. 99-112.

- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. Reseña del libro *El sefardí romántico*, de GLICKMAN, Nora. México: Plaza Janés, 2005. *Hispanamérica*. 2006, n. 103, pp. 120-121.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II* [en línea]. [S.L.]: Debolsillo, edición Kobo eReader, 2014. [Fecha de consulta: 28/09/2017]. EAN 9786073126861.
- NISSIM, Daniele. *I primordi della stampa ebraica nell'Italia settentrionale. Piove di Sacco-Soncino (1469-1496)*. Soncino: Associazione Pro Loco Soncino, 2004.
- PAYNE, Judith. Writing and Reconciling Exile: the Novels of Angelina Muñiz-Huberman. *Bulletin of Hispanic Society*. 1997, n. LXXIV, pp. 431-459.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Traductora: Lourdes Ortiz. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974.
- RUIZ INFANTE, Josefina. Las novelas de Angelina Muñiz: obras de un exilio heredado. En: AZNAR SOLER, Manuel (ed.). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 2006, pp. 841-848.
- TAMANI, Giuliano (ed.). *I tipografi ebrei a Soncino (1483-1490)*. Soncino: Edizioni dei Soncino, 1989.
- TASIS MORATINOS, Eduardo. *El exilio en la poesía de Tomás Segovia y Angelina Muñiz Huberman*. Oxford: Peter Lang, 2014.
- ZAMUDIO RODRÍGUEZ, Luz Elena. *Angelina Muñiz-Huberman: la dualidad asumida*. En: WALDE MOHENO, Lilian van de y REINOSO INGLISO, Mariel (eds). *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*. Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, 2014, pp. 79-102.