

Los vínculos invisibles más fuertes que los visibles¹ *Memorias del olvido* de Sonia Feigenbaum Karsenti

Dorita Nouhaud

Université de Bourgogne
 dorita.nouhaud@wanadoo.fr

Cuando comprendí que el exilio era mi casa,
 abrí la puerta y me instalé.

A. Muñiz-Huberman, *La sal en el rostro*

Nacida en Francia en 1967, Sonia Feigenbaum Karsenti reside desde la adolescencia en los Estados Unidos de Norte América. Se entiende que si su idioma materno es el francés, con obvia es el inglés su lengua de uso. No obstante, su primera novela *Memorias del olvido*² pone en conocimiento el castellano por material creativo, saliendo a la calle, broche de oro, con sello editorial guatemalteco. No estoy haciendo énfasis en pormenores lingüísticos porque me resultaran inauditos, pues harto sé que no lo son y que casos similares se dan en otras literaturas; lo hago por la trascendencia que en *Memorias del olvido* tiene la glosolalia, así en la fábula como en la trama. En la trama, pongamos por caso el Epílogo que consta de una simple cita en francés³; o la parrafada en inglés, (« I'm listening. The neighbors probable Gonder if I'm some kind of spiritual healer, the cat's confused. De dónde vienen los sonidos. You too Hill soon see. Airto »⁴), oportunidad de despotricar la narradora contra ese idioma que dizque no entiende:

Ya no soporto esas palabras impresas en inglés en mi grabadora cuando está ensamblada en China. ¿Qué es eso? ¿Rewind? Ni siquiera puedo pronunciar la palabra. Menos con *forward* o *play*. Y estos desgraciados piensan que por saber empujar el botón podemos pronunciar ese idioma sin lógica.⁵

En la fábula, la glosolia toma especial relevancia por el hábito de grabar la protagonista conversaciones de seres ahora inexistentes, perdidas irremisiblemente en un pasado remoto, ajeno, mantenidas quién sabe cuándo en idiomas que tampoco ella entiende, pero que le resulta una forma de comunicación secreta y codificada. « No entiendo los idiomas que hablabas (...) cuando te conocí, me percaté de que nuestra cercanía iba más allá de un idioma ».⁶ Le queda por ver al lector la catarata de posibilidades que se abren para aclarar a quién se dirige y en qué momento y de qué forma se trabó su relación. Los contornos irreales de esas voces que llegan de una remota lejanía, se aumentan, aunque *a contrario* también se precisan, con la presencia recurrente de personajes afásicos y amnésicos, quid que abre implícito paso al espacio freudiano de la melancolía⁷, a la par que paradójica y disyuntivamente parece poner el psicoanálisis en tela de juicio, o quizás sólo a los psicólogos —puntualiza que el suyo « primero me saca dinero para ayudarme, luego se acuesta conmigo

¹ Eso reza el viejo Heraclides (*Fragments*, trad. et notes [J. F. Pradeau](#), Paris, Flammarion, coll. « Poche / essai », 2002).

² Sonia Feigenbaum Karsenti, *Memorias del olvido*, Guatemala, F&G Editores, 2005.

³ *Id.* p. 129.

⁴ *Memorias...*, *loc. cit.* p. 39.

⁵ *Id.* p. 101.

⁶ *Id.* p. 41-42.

⁷ Sigmund Freud, *Métapsychologie*, trad. al frs, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1968.

para asegurarse de que lo necesitaré más »¹. En realidad, y como quien no quiere, asienta el psicoanálisis como el equivalente laico del secreto inquebrantable de la confesión. Al igual que el cura, el psicólogo no te delatará, por abominable crimen que reconozcas.

¿Cuál es la primera cosa que se ve en la oficina del psicólogo? No hay por qué pensarlo mucho. Son los kleenex. Pero ¡qué cara! Apenas entras y ves el sofá con los kleenex, lo cual indica que es indudable que el paciente tendrá una crisis justamente enfrente del desconocido al cual se le pagarán sumas exorbitantes de dinero. ¿Por qué? Pues porque por ser unos cobardes preferimos llorar con un desconocido y darle dinero para asegurarnos de que todo quedará en completa confidencia. Te doy lágrimas y dinero y me das la garantía de ser imparcial, atento y silencioso como una tumba.²

Aun antes de abrir el libro, tal vez conjeturara el lector, por los apellidos de obvio origen judío de la escritora, que lo esperaran unas pintorescas figuras como aquellas que habitan, pongamos por caso, la literatura asquenazí, y muy generalmente la gran tradición literaria judía en las Américas. A no ser que, en conjunción con el oxímoron del título, esos apellidos le resultaran promisorios de novelados testimonios sobre los desgarramientos entre la ineludible despedida memoriosa a los muertos de la *shoah* y el inexcusable deber de memoria. Nada de eso. No es el racconto de corte histórico, no convoca espacios ni sucesos averiguados, no recoge apellidos de típica consonancia hebraica —a decir verdad, ningún personaje lleva apellido. Sin embargo, contemplada con el lente de la dedicatoria que reza « a los seres que me dejaron antes de que pudiera conocerles », sí convoca la fábula, con lazos invisibles, historias de judíos, historias familiares, cuentos inquietantes ora de remotas vidas diaspORIZADAS, rescatadas en crípticas grabaciones —» hay que abandonar otra vez la casa. La situación política se está haciendo más y más desagradable »³, judíos expulsados de España en tiempos de Torquemada, exilios a países desconocidos, nuevos idiomas que aprender, cansancio del perpetuo « tenemos que pensar ya en una salida »⁴—; ora memoria imaginada de una tradición en la que a la mujer « le abortaron la mente al nacer, o más bien pensaron que lo habían hecho con eficacia »⁵, que se casó porque los padres « le ponían el cartel “cómprame” y rezaban hasta que alguien se llevara a esa perla de oro »⁶. Con el esposo el diálogo se limitaba a « ¿qué hiciste de comer? (...) — Estoy embarazada. — Me alegra mucho. ¿A qué hora comemos? »⁷, y nueve hijos después, una variante: « estoy harta de hacer todo para ustedes, harta de sólo dar. — Por favor, ya deja de quejarte. Haz la comida y basta ».⁸ Sin contar con la declarada enemistad de la suegra cuyas hijas « se deleitan en herirte, en rebajarte, en mostrarte que no eres culta, que vienes del pueblo ».⁹ Desde luego admite que esa historia nunca la vivió, que se la contaba su madre, pero que « oírla era como vivirla ».¹⁰ Tal vez sea esa aseveración la clave de las « fantasmagóricas », « una huella digital que queda grabada aunque los demás sigan ignorando lo sucedido »¹¹, en cintas que luego no se atreve a escuchar, por ser sólo silencio, imposibles grabaciones que cincuenta años más

¹ *Memorias...*, loc. cit. p. 18.

² *Id.* p. 86.

³ *Id.* p. 72.

⁴ *Id.* p. 73.

⁵ *Id.* p. 36

⁶ *Id.* p. 49.

⁷ *Id.* p. 50.

⁸ *Id.* p. 103.

⁹ *Id.* p. 71.

¹⁰ *Id.* p. 22.

¹¹ *Id.* p. 101.

tarde —recurrente el detalle de los cincuenta años más tarde— escucha obsesivamente hasta que se le acaban las pilas.

Al fin y al cabo me doy cuenta de que las pilas no son tan importantes. Ya me puedo imaginar lo que sigue. Imaginar. Qué palabra tan irónica en este contexto. Lo que imaginaré será cierto y preciso, no me cabe la menor duda. Así que sentada cincuenta años más tarde, con los ojos en el vacío, una vela prendida, una tormenta de nieve que veo de reojo, me dejo transportar a ese país lejano que habitabas. De repente me asusto. Ya te veo, siento tu presencia.¹

Treinta y siete apartados y un Epílogo fragmentan esta novela desconcertante, intrigante, difícil de condensar en pocas palabras pese a su brevedad, treinta y siete apartados de los cuales los más largos no pasan de tres páginas, de media carilla muchos, constando el último de una línea tan sólo, deshilachándose la materia textual como si a la narradora, también ella vuelta afásica, no le saliera más la voz. O para incluirse en la perspectiva del olvido que pronostica el título, se tornara freudiana y definitivamente desmemoriada como concluye el penúltimo apartado: « ya no me acuerdo. No puedo acordarme ».² De hecho, es ésa la última manifestación de la voz protagonista, pues el apartado final más bien semeja un impersonal aserto que conforta la oportuna disolvencia en el olvido de « algo » que no llegando a confesarse, sin la materialidad de las palabras no cobra realidad: « El pasado no existe hasta que alguien lo construye ».³

Por si fuera poco, constantes prolepsis y analepsis quiebran la concordancia entre el orden de la historia y el del relato, de modo que la anacronía diluye narrativamente espacios y tiempos. Dos tipos de personajes se alternan de un apartado a otro: unos, de diseño intrascendente —oficinistas, amantes, sicólogos—, inscritos en un presente que a la narradora, protagonista sin nombre, sin nacionalidad declarada ni localización geográfica, se le hace « pasado imperfecto », mientras que en un « pasado perfecto » se mueven desdibujadas, intemporales, crípticas figuras —un anciano, una anciana, un cantante de ópera amputado de las piernas, un niño sin brazos.

Puesto que no existe el presente, puesto que el futuro depende del presente que ahora es pasado, he elegido vivir en el pasado perfecto. Subrayo perfecto porque lo imperfecto no me sirve; lo aborrezco; lo niego por medio del olvido. El problema queda en escoger los elementos que caben en el pasado perfecto o en el pasado defectivo.⁴

La teoría narrativa contempla dos categorías de agentes: los personajes y el narrador. En el mundo de ficción, los personajes son personas que como tal viven en presente, hablan en presente, aun cuando, al igual que las personas, se puedan mentalmente proyectar en el pasado o en el futuro, según estén recordando algún suceso o experimentando expectación, luego evocando en pretérito las vivencias pasadas, y en futuro las que aún están por venir. Esa experiencia del tiempo es ficticia, como ficticio es el mundo en que sucede. Al narrador corresponde hacer visible ese mundo invisible mediante un relato en el que el presente ficticio es referido convencionalmente en imperfecto, por eso llamado imperfecto narrativo. Relevante, resulta pues que en *Memorias del olvido* las cualidades de perfecto vs defectivo, o dicho de otra forma lo inmejorable contra lo pésimo, las concede la protagonista a vivencias,

¹ *Id.* p. 72.

² *Id.* p. 126.

³ *Id.* p. 127.

⁴ *Id.* p. 35.

propias y ajenas —como decimos con el poeta que cualquier tiempo pasado fue mejor—, sin tomarse en cuenta las expresiones temporales de la narración. Pues bien, esas cualidades propias de experiencias ficticias corresponden *stricto sensu* al sentido que concede la gramática a la expresión del tiempo real: en el imperfecto sólo interesa la duración de la acción, no su comienzo o su fin, mientras que perfecto es, en rigurosa etimología, el tiempo completo o acabado. En cuanto al presente, lo considera la gramática como un tiempo imperfecto, que mira la acción en su transcurso. « En la realidad psicológica, es como un punto en movimiento, que viene del pasado y marcha hacia el provenir; por ello raras veces la acción expresada por el presente coincide estrictamente con el acto de enunciarla, sino que ha comenzado antes y continúa después ». ¹ El aspecto de acción verbal de « perfección » e « imperfección », *Memorias...* con acierto narrativo lo asciende a categoría ontológica, repartiendo los personajes entre perfectivos e imperfectivos. Aborrecidos son los del presente, los compañeros de oficina, el jefe, el psicólogo, vale decir imperfectos; lo apetecible, el pasado perfecto, está grabado en cintas cuidadosamente guardadas en la caja fuerte del banco pero que la narradora confiesa no escuchar, no porque las voces grabadas hablan idiomas incomprensibles, sino ¿a qué haberlas grabado? porque lo más emocionante son los blancos en la cinta, o porque la cinta en blanco es imagen del para ella deseado olvido, de modo que al asignar un arbitrario y exclusivo interés al pasado, la voz narrativa suscribe el olvido prometido —o temido— por el título.

Además de subvertir la nomenclatura sintáctica en provecho de lo novelesco, Feigenbaum echa mano a los códigos narrativos burla burlando, por ejemplo cuando de repente irrumpe la voz del autor a suplantar la narradora, o por de pronto parecen iguales, indiferenciadas, incluyendo al lector en una perspectiva que no sabe si sigue con la ficción o con tomadura de pelo lo están metiendo en teoría narrativa.

Creo que es tiempo de reconocer el juego silencioso que hemos iniciado. La ironía existe en el contexto en el cual se concibe. Mientras yo construyo vuestras múltiples existencias, ustedes, como lectores, construyen mi esencia y desde aquí la ironía nace. No son ustedes los que me estudian, sino yo quien les crea. ¿Ya cuántos de ustedes habrán llegado a esa conclusión errónea, pensando que mis palabras significan más que su significado? (...) Quién sabe cuántos días hace que escuchan tan pacientemente mis quejas, allí confundidas con la tinta negra, quién sabe por qué todavía no me entienden? Queridos lectores, no saben dónde vivo, no saben para dónde voy, ni saben por dónde vine. ¿No sería la incertidumbre la que nos lleva a la frustración? ¿Y la frustración lo que nos lleva al disgusto? Los que ya se frustraron dejaron de leerme; los demás son cómplices de mi paciencia. Fueron fieles, pero sólo tengo dos opciones: decepcionarles o regalarles lo que han esperado, regalarles las respuestas para que no se sientan abusados. ²

En los relatos en primera persona, como es el caso de *Memorias...*, el personaje principal y el narrador son el mismo. En cambio, sólo el género autobiográfico identifica a ambos con el autor. Entonces, puesto que estamos leyendo un texto que a todas luces avala el género ficticio del *yo* narrador, ¿con qué estrategia narrativa se relacionará la inesperada interpelación a los lectores? ¿Lectores reales implicados en el texto de Feigenbaum o lectores ficticios implicados en el discurso de la narradora? ¿Trampa para insinuar el carácter en parte autobiográfico de la ficción? ¿Disimulada aprensión de una eventual mala acogida de esta primera novela, o abierto desafío? Sea lo que fuere, no se repetirá la interpelación,

¹ Samuel Gili y Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, novena edición, Barcelona, 1964, parte II, cap. XI.

² *Memorias...*, *loc. cit.* p. 95-96.

quedándole al lector real la duda respecto de la ironía contextual que ha de ponerlo sobre aviso a la hora de ponerse a sacar significaciones. A continuación, en la misma parrafada, de la momentánea tríada narradora-protagonista-autora ni siquiera sobrenada el binomio narradora-protagonista, pues la voz de la primera se diluye en la segunda quien acapara el punto de vista y lo presenta al lector. Si alguna vez está claro que los receptores son los lectores de la protagonista que trabaja de periodista y considera « el periodismo como proceso creativo »¹, creativo de mentiras, puntualiza dirigiéndose a ellos (« Mi única meta es convencer. Convencerlos con lo que escribo. Por eso me he preguntado muchas veces si al fin y al cabo empiezo a creer en mis propias palabras »², otras veces, los narratarios son unos personajes que no ocupan espacio diegético sino en los enunciados de la protagonista, cuando los increpa por sus mentiras y trampas para con el anciano. Entes intangibles reducidos a pronombres (« Ustedes piensan que lo hice, me dijeron que tenía razón. Y ahora ninguno de ustedes lo quiere discutir »³, sin más existencia que la que les concede la mente de la mujer dominada por un sentimiento de culpabilidad cuya causa no dice ni dirá jamás, terco silencio que impide el desahogo de la confesión. Prefiere buscar un chivo expiatorio en esos « ustedes » que no son sino sus más callados pensamientos, testigos falsos que primero aplaudieron « lo » que hizo y que ahora se niegan a adelantar buenas razones para justificarlo.

Siguen silenciosos. He intentado varias veces desahogar el pasado para que sigamos todos sin culpabilidad, pero hay algunos que se niegan. El silencio lo destruyó. Ni se dio cuenta de su más grave equivocación. ¿Cómo repetirán ustedes los mismo errores? A lo mejor tienen razón. No se debe dar entrada a la culpabilidad. Y ¿el silencio? Van a seguir ustedes con ese silencio?⁴.

Como en boca cerrada no entran moscas, ni con el psicoanalista consentirá a desahogarse. Se le hace que para no dar entrada a la culpabilidad, la única vía es el olvido de la culpa y que, para conseguirlo, sobre todo conviene evitar concretarla en palabras, porque si bien se consigue borrar del pensamiento un inoportuno recuerdo, imposible resultaría olvidar haberlo enunciado. En suma, adopta la táctica propia de un presunto culpable cuando no tiene la policía más pruebas que su confesión: negarse empecinadamente a confesar.

Ella, a la que por muchos detalles se puede conjeturar que esté en edad de merecer, una mujer de indiscutible atractivo, parece vivir pendiente de su capacidad para procrear —« ando cachonda cada minuto del día. No tengo otras preocupaciones »⁵, « Estoy ovulando. ¿Acaso la Virgen tendrá un(a) hijo (a)? »⁶. La disyuntiva en cuanto al sexo del posible infante corta con toda equivocada aproximación a la religión católica ya que la Virgen tuvo un hijo, y punto. Pero la alusión a la procreación por obra del Espíritu Santo abre paso a la confidencia hecha con sorprendente indiferencia, y hasta se diría que con desparpajo, su anafrodisia — anafrodisia mejor que frigidez—, la escasez de actividad sexual con su compañero sentimental Quemasco, con el que pasa un trato que no deja de ser perverso: de los siete días de la semana, preceptúa dos de guardar, jueves y domingos, no desde luego para oír misa, sino para hacer el amor. Los demás, ha de quedarse Quemacho con sus ansias varoniles frustradas. « No se iba a quejar ya que un par de días era mejor que nada »⁷. Trato hecho, aunque luego ella se las ingenia para aplazar el compromiso de jueves a domingo, de domingo

¹ *Id.* p. 27.

² *Id.* p. 23.

³ *Id.* p. 15.

⁴ *Id.* p. 53.

⁵ *Id.* p. 83.

⁶ *Id.* p. 88.

⁷ *Id.* p. 44.

a jueves. Cuando por pura casualidad descubre que mientras ella acude al trabajo Quemasco se cita en un parque con otra mujer, no siente celos, sólo curiosidad por conocer qué exuberante fuerza sexual impulsa a aquél que nunca manifestara fiera acometividad para poseerla a ella. « Ahora tengo más respeto por Quemasco. Más admiración. Ya no lo percibo como un simple mueble. Su complejidad me atrae. No me ha mentido, sólo me ha escondido su realidad »¹. Lo del mueble no es una comparación manida entre una persona insignificante y cualquier objeto de uso corriente, desprovisto de interés. Dicho mueble es « la cama ». La cama en la que equivocadamente ella creía que Quemasco se pasaba el santo día: « Lo hacía todo en la cama, comía, miraba la televisión, leía, al fin y al cabo, lo consideraba un mueble »². « Para mí siempre fue obvio. No salía de la cama. Pero veo que me equivoqué »³. La cama que a regañadientes comparte con Quemasco. La cama de un anciano en el hospital. La cama en la habitación donde está una anciana « con los ojos mirando hacia el vacío » mientras en el cuarto del lado una sirvienta le hace una felación al anciano⁴. La cama del asilo donde fallece la anciana. Camas entre cuyas sábanas esconde la grabadora encendida para enterarse de lo que pasa cuando no está.

Disolvencias narrativas

El monólogo repasa el tedioso trabajo periodístico en la oficina, convoca a la prima de Quemasco que murió amnésica y afásica, a la enfermera que la atendía, al jefe Antonio, a Clara la secretaria, al pseudo travestí Joaquín, con « una camiseta tan corta y ajustada que le veías el ombligo » y « unos shorts de poliéster, también tan cortos que le veías la mercancía »⁵, a Berta quien « casualmente vive con Joaquín » pero a la que apenas conoce de vista aunque ambas trabajan en el mismo edificio. Todos ellos forman parte del aborrecible presente que ella quiere olvidar y al que considera pasado imperfecto. Adoptando la terminología de Gérard Genette, llamaré relato primero⁶ esos elementos deliberadamente insustanciales de la composición narrativa, con los que entroncan dos tipos de relatos segundos.

En primer plano de esos relatos segundos vienen las grabaciones que dan paso al pasado perfecto. Aunque la protagonista lamenta la rutina que reduce su vida a la insignificancia, así en la oficina como en casa⁷, nada banal es el hábito suyo de llevar siempre en la mochila una grabadora con la que capta, en cintas luego clasificadas y guardadas en la caja fuerte del banco, « palabras fantasmagóricas », en un idioma desconocido (« la gente afuera habla un idioma que no entiendo »⁸, « al dar vuelta a la cinta sigo escuchando ese idioma gutural que no entiendo »⁹, conversaciones deshilvanadas o borrosas con los hijos, las hijas, el esposo de una anciana cuyo vínculo con la protagonista no aflora textualmente, pues ésta siempre dice « la anciana » o « ella », en ningún caso « abuela », aunque la ternura con que la evoca y una suposición respecto de su propia inapetencia memoriosa que podría venirle de familia asientan la filiación:

Quizá esa falta de memoria o presencia abundante del olvido proviene de la genética de la anciana o simplemente de mi aburrimiento con la vida. (...) Admito

¹ *Id.* p. 110.

² *Id.* p. 27.

³ *Id.* p. 110.

⁴ *Id.* p. 103-104.

⁵ *Id.* p. 97.

⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 90.

⁷ *Memorias...*, *loc. cit.* p. 23.

⁸ *Id.* p. 70.

⁹ *Ibid.*

que no conocía muy bien a la anciana. Su relación con otros, los elementos personales de su vida nunca fueron grabados y de hecho me intrigan aún más. Lo que sí tengo grabado (...) muestra la presencia del silencio en la banda magnética.¹

Los sonidos guturales no se escuchan en esa parte de la cinta magnética. Sólo figura el silencio. Frente a tu foto, hoy te oigo como si estuvieses aquí a mi lado, como si te entendiera, como si yo fuese esa niña a la cual hablabas con tanta ternura.²

Nótese, amén de los recovecos y ambigüedades, los abruptos pasajes de la narración a la interlocución. Curiosas también son las visitas que suele hacer los domingos a un hospital donde un anciano —¿su abuelo? ¿el esposo de la anciana? siempre dice « el anciano » o « él »— amputado de ambas piernas, lleva años conectado a una máquina que le permite respirar. En la habitación contigua, la narradora alcanza a ver a un niño, amputado de un brazo. Reconoce que no mira al niño sino al brazo ausente: « Qué suerte tenía ese niño, nunca tendría que hacer un trabajo manual; sus responsabilidades reducidas, tenía buen pretexto »³. Extraño comentario que justifica quizás, en prolepsis, la responsabilidad que asumió ella haciendo el trabajo manual de desenchufar el aparato, sin llegar a confesarlo nunca abiertamente, sino para afirmarse en la ausencia de remordimiento: « Hoy me canso de estar callada, de pretender que sufro por lo que sucedió, que no siento alivio por haber tomado la decisión de acabar con él »⁴. «Hoy» corresponde en la diégesis al grado narrativo cero, según Genette, « una suerte de total coincidencia temporal entre relato e historia »⁵, vale decir las banalidades en casa y en la oficina. De hecho, el primer apartado termina con una solicitud de escucha a Quemasco, metido como de costumbre en la cama (« si mi memoria no lo reproduce con exactitud, nunca sabrán lo que ocurrió con el anciano. ¿Me entiendes, Quemasco? »⁶. Quemasco ni escucha, así que en el penúltimo apartado concluye la protagonista: « Pero hoy por fin me confié e intenté desahogar el pasado a pesar de saber que nunca entiende nada. Hoy la urgencia hizo que no me importara su entendimiento. Le conté. »⁷.

No obstante, lo que ella cuenta a Quemasco, el texto no lo revela al lector. Para fallar éste a favor o en contra de la culpa, le queda la solución de responsabilizarse a su vez, valorando como guste los indicios que giran en torno a un enchufe y a cierto domingo: « ese día en el que terminé con él »⁸, « Tampoco me puedo acordar con exactitud de lo que ocurrió ese día de diciembre »⁹, « no quiero justificarme. El enchufe »¹⁰, « pienso en Quemasco a quien dejé esta mañana en la cama, en el anciano, en el enchufe »¹¹. ¿Desconectó o no desconectó el enchufe « aquel domingo », « aquel día de diciembre »? ¿Fue un acto real o fantaseado? Se mantienen las dudas hasta el final: « Todavía veo el enchufe, el respirador, veo al hombre que admiré de niña; veo el enchufe, el enchufe, el enchufe desconectado y ya no me acuerdo. No puedo acordarme. »¹². No evoca la acción sino su resultado, « el enchufe

¹ *Id.* p. 37.

² *Id.* p. 101.

³ *Id.* p. 21.

⁴ *Ib.* p. 102.

⁵ *Idem*, p. 79.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Id.* p. 125.

⁸ *Id.* p. 14.

⁹ *Id.* p. 15.

¹⁰ *Id.* p. 19.

¹¹ *Id.* p. 24.

¹² *Id.* p. 126.

desconectado », haciendo hincapié en el enigma: « Faltan las pruebas de lo que sucedió. Aquel día de diciembre, cuando le fui a visitar, no llevé mi grabadora »¹, la grabadora que atestigua existencias y hechos intemporales.

La diégesis facilita tan sólo un dato, acorde con la lógica interna del texto cuya narradora es periodista: « Hoy, por ejemplo, tengo que escribir la historia de Paul Touvier. ¿Qué les puedo decir a los lectores? Ha asesinado a siete judíos. Ahora, más de cincuenta años después, se ve tan viejo que al fin al cabo me da pena ».² Touvier fue un execrable personaje de la Francia colaboracionista con la Alemania nazi. Habiéndose dado a la fuga no bien tuvo lugar la Liberación, fue sentenciado a muerte en rebeldía en septiembre de 1945 por crímenes en contra de la humanidad. Entre numerosas fechorías, el 29 de junio de 1944, en Rillieux-la-Pape, cerca de Lyon, por pura mala leche y antisemitismo, Touvier había ordenado la ejecución de siete rehenes judíos como represalias por el asesinato de Philippe Henriot, jefe de la Milicia y Secretario de Estado en el Ministerio de Información y Propaganda del gobierno de Vichy. Pese a la protección que le concediera la Iglesia católica durante más de cuarenta años, y al indulto del Presidente Georges Pompidou en 1971, Touvier fue definitivamente arrestado en 1989. Su proceso se celebró en Versailles en 1994, pero esa vez el tribunal no lo sentenció a muerte sino a cadena perpetua, pues si son imprescriptibles los crímenes en contra de la humanidad, desde 1981 Francia había abolido la pena capital.

Vuelvo y repito: el discurso narrativo no pone en antecedentes históricos, sólo facilita el dato auténtico de los siete judíos asesinados, adobado con la opinión subjetiva respecto de lo viejo que se veía Touvier al cabo de cincuenta años. Corre por cuenta del lector poner fechas y detalles, si gusta, a los eventos históricos que se acaban de repasar, pero ignorarlos no estorba la lectura. Si la historia del asesino de judíos Paul Touvier no da para más en el texto, ¿no será ésa una forma, narrativamente poco lograda, de marcar el tiempo de la diégesis? El proceso se verificó exactamente cincuenta años después del episodio criminal de Rillieux-la-Pape. Pero fíjense bien que la narradora no dice que su trabajo es reseñar el evento —lo que arrojaría a ciencia cierta el año de 1994—, sino escribir la historia de Paul Touvier, obviamente mientras estaba en cartelera el asunto. Ella habla de « *más de cincuenta años después* » (el subrayado es mío), o sea un lapso de tiempo de unos diez años entre 1994, año del proceso, y 2005 cuando salió a la calle la novela. Si « se ve tan viejo » será presumiblemente en las fotos de los periódicos que está consultando para elaborar la biografía. Tuvo lo de Versailles una enorme resonancia, retransmitido el evento con pelos y detalles por las televisiones, las radios, la prensa del mundo entero, de forma que no falta material para escribir la historia de Touvier. Entonces ¿a qué, o a quién apunta la frase sobre la dificultad de su tarea: « tratando en vano de componer una historia verosímil sobre un hombre que nunca conocí, que nunca entendí, que nunca vi »?³ La verdad es que si el asesino de judíos ocupa poco espacio visible en la trama, en cambio se proyecta con hilos invisibles en los entresijos de la fábula.

Siete judíos murieron, Touvier sabía lo que hacía; quizá quince musulmanes murieron ayer y ¿qué hacemos? Tal vez, esperaremos cincuenta años para castigar a los asesinos. Los llamaremos criminales en contra de la humanidad. De todas formas, qué importa, a nosotros, judíos expulsados, nos dieron su nacionalidad haciéndonos creer que éramos como ellos. Mi única meta es convencer. Convencerlos con lo que escribo.⁴

¹ *Ibid.*

² *Id.* p. 23.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

La alusión a las tensas relaciones entre palestinos e israelíes llevaría a conjeturar que el texto encierra, por encima del referente ostensivo del mundo de la protagonista, un referente latente tocante a un judaísmo laico y progresista. Pero la última frase citada, por aparentarse más a una inesperada intromisión de la autora que a una declaración de intenciones por parte de la narradora, consigue que recapacite *a contrario* el lector que está metido en una novela, el fruto de la imaginación, libre luego de sometimientos a la fenomenología de la memoria personal o las exigencias de un referente tomado de la realidad. Así, deberá preguntarse sobre el porqué de la inaceptable insinuación de que los judíos asesinan a los musulmanes. Suponiendo que la protagonista hubiera asesinado a un judío, ¿qué importa que la culpen cincuenta años después? De hecho, la frase anteriormente citada prepara en prolepsis el apartado XXVIII donde se diluye la frontera entre la autora y la narradora, retando ésta ¿o aquélla? abiertamente al lector:

Creo que es tiempo de reconocer el juego silencioso que hemos iniciado. La ironía existe en el contexto en el cual se ha iniciado. Mientras yo construyo vuestras múltiples existencias, ustedes, como lectores, construyen mi esencia y desde aquí la ironía nace. No son ustedes los que me estudian, sino yo quien les crea. ¿Ya cuántos de ustedes habrán llegado a esa conclusión errónea, pensando que mis palabras significan más que su significado? (...) Queridos lectores, no saben dónde vivo, no saben para dónde voy, ni saben por dónde vine. (...) Los que ya se frustraron dejaron de leerme; los demás son cómplices de mi paciencia. Fueron fieles, pero sólo tengo dos opciones: decepcionarles o regalarles lo que han esperado, regalarles las respuestas para que no se sientan abusados.¹

Así puntualiza que todo forma parte de un juego imaginativo del que participan las supuestas grabaciones: « Me dejo transportar al pasado perfecto. Una huella digital que queda grabada aunque los demás sigan ignorando lo sucedido »². Un pasado perfecto habitado por seres que vivieron en tiempos remotos y lugares lejanos, que contrasta con el « pasado imperfecto » de su existencia banal y frustrante, regida por horarios laborales, odiosos jefes de oficina, compañeras de trabajo que abruman con sus pesadas confidencias, amantes y psicólogos adictos al sexo. Quiere decir que la historia de Touvier haya que tomarla como la metáfora de otra historia en la que presumiblemente muere un judío, « él », el anciano —¿importan más siete o quince personas que una sola?—, muere de mano de su nieta, que le acorta la vida desenchufando el aparato de respirar —¿desenchufar vale por asesinar? La intriga se arma con dos voces sinónimas, viejo y anciano. Nacido en 1915, « cincuenta años después » Touvier frisaba en los ochenta. ¿Se veía más viejo de lo que era, o así se le hace a la narradora cuya historia gira en torno a un anciano « que tenía más de ochenta años » y « vivió hasta los noventa y pico »³, o sea la edad que, de no haber fallecido en 1996, tendría Touvier cuando escribía su historia la narradora.

Cincuenta años después de los hechos, Touvier negaba o pretendía que había olvidado los crímenes que se le imputaba, y quería convencer al jurado —por poco lo consigue—, de que no tenía responsabilidad alguna en ellos. « Es como comer una manzana. (...) Todos hemos comido más de una manzana, eso no se puede negar. Pero sí que es fácil negar el pasado. Negar lo vivido. En vez de negar, olvidamos. Nos convencemos ».⁴ La imagen de la manzana viene a concretar una alusión anterior al pecado original (« Creados desnudos.

¹ *Id.* p. 95-96.

² *Id.* p. 101.

³ *Id.* p. 90.

⁴ *Id.* p. 19.

Ahora avergonzados »¹, yuxtapuesta a una reflexión sobre el rezo, que es una forma de hablar con Dios, las más veces para confesar una culpa. Las ocurrencias de « mancha », « culpabilidad », « olvido » remarcen las reticencias de la narradora en aclarar un suceso cuyo recuerdo quiere negar u olvidar. Pongo por caso, en el incipit de la novela, su obsesión por la limpieza que la mantiene parada frente a la bañera donde aparece una mancha negra: « Pienso que mi reacción a la mancha es instintiva, como ese día en que terminé con él ».² O más freudianamente, cuando en camino hacia su trabajo pasa delante de una iglesia, que no indica práctica de la religión católica puesto que habla de sólo imaginarse rezando, sino que una vez más revela los recovecos de su mente en cuanto a un secreto, inconfesable pecado:

A veces me imagino rezando allí. En una iglesia tan fea. De seguro Dios nunca la visita. Quizás antes era una mezquita. No, seguro que no. Antes no era lugar sagrado, ahora lo es. Pues mi bañera es sagrada, creo que rezaré allí; desnuda, por supuesto. Veremos si eso le enfada. Creados desnudos, ahora avergonzados. “Me pregunto si es mejor hablarle a viva voz o con pensamientos.”³

He adelantado el adverbio « freudianamente » porque « hablar » con Dios enlaza, en discreta pero sorprendente prolepsis, con el consejo de « hablar para aceptar y para vivir sin culpabilidad »⁴ que le da el psicoanalista. Ella, lo mismo que Touvier, se mantiene en la afirmación de que no tiene nada que confesar (« No soy culpable ») y al efecto prefiere desconfiar del terapeuta. De repente añade: « Bueno, ya no puedo pensar más en él. Me fastidia preocuparme con el pasado. No soy culpable ». A estas alturas es dable preguntarse ¿a qué pasado se refiere, el pasado bíblico de la humanidad pecadora, el pasado histórico del asesino Touvier o algún suceso de su pasado personal? Siguiendo la lógica gramatical ¿remitirá el pronombre « él » al psicólogo? ¿O apuntará a ese « él » que encabeza la parrafada, pero que difícilmente puede figurar al psicólogo del que todavía no ha hablado?: « Tengo que apreciar el aire (...) Qué suerte que él no tenga que respirar más ».⁵ ¿No se tratará más bien de aquel « él » que arroja en prolepsis el primer apartado cuando la protagonista evoca « ese día en que terminé con él ».⁶

Alrevesado domingo decembrino

Segundo ejemplo de relato entroncado: botes y rebotes. En concordancia con la citada terminología de Genette respecto de la anacronía, calificaré de analepsis interna el relato de los sueños de Clara y las citas de Quemasco en el parque; prolepsis interna llamaré la historia de la prima de Quemasco, cuya afasia se anticipa a la definitiva negativa de la anciana a hablar. Esas anacronías suplen de manera metafórica las lagunas o las ambigüedades del relato primero. Los sueños incestuosos de la secretaria, sus confidencias libidinosas en cuanto a sus veintidós amantes a la vez, llaman la atención sobre las consideraciones freudianas de la protagonista, unas abiertamente irónicas en cuanto al psicoanalista — « aquel que me desvistió y recorrió mi cuerpo con su lengua como si fuera la pampa »⁷, otras veladas pero reveladoras por repetidas: « Todos incestuosos. Todos amputados. Todos ciegos ».⁸, como

¹ *Id.* p. 18.

² *Id.* p. 14.

³ *Id.* p. 17-18.

⁴ *Id.* p. 18.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Id.* p. 14.

⁷ *Id.* p. 85.

⁸ *Id.* p. 17.

ciego y automutilado quedó Edipo al enterarse de su incesto. Se entiende que tiene ese ejemplo en mente la protagonista cuando pasa a autoanalizarse: « De repente, me preguntaba por qué tenía ese hábito de esconder mis deseos sexuales. Seguramente, venía de alguna relación freudiana que tenía con algún miembro de la familia. Al retrasar el pasado, no podía encontrar ese maldito miembro ».¹ Miembros amputados no faltan, en el anciano, en el niño. Sin contar el « algo » que declara elípticamente la animadversión de la protagonista por su jefe Antonio: « Sería bueno cortarle algo a él. Lo detesto. Me recuerda demasiado al anciano. Por lo menos el otro encontró su fin. Y qué fin más lento. Si pudiera le haría lo mismo al viejo Antonio ».² Al anciano no le cortó físicamente « algo », pero sí le cortó el hilo de la vida.

La secreta relación de Quemasco con la mujer del parque rebota de manera múltiple: en esa ilación freudiana con un miembro de la familia, un miembro obviamente masculino como lo testifica el mismo género de la palabra miembro —decir « una persona de la familia » no daba para tanto—, un miembro que de tan obsesionante le salta a la vista en una foto que le enseña Clara: « Me encanta escuchar sus depravaciones. Basta con decir que está comprometida y que me trajo una foto de su futuro esposo. El retrato era alucinante, no vi su cara. Sólo su pene ».³ Sobre todo, y a partir de las reiteradas aseveraciones de que no siente nada por Quemasco, que no siente celos, sólo intriga, que no tiene por qué alterarse, que Quemasco ha sido honesto, que ella detesta la hipocresía, etc., rebota en un recuerdo traumático de los dieciséis años que anula sus asertos de indiferencia, y da la clave de su presunta decisión letal con respecto al anciano. « Cuando supe de la cita, pensé inmediatamente en la anciana. Otra vez tendríamos algo en común. Era obvio que el anciano también tenía unas citas escondidas ».⁴ Esa « otra vez » supone que hubiera existido una vez anterior. Pues sí que había existido.

Ese domingo, como los demás días de mi juventud, llevaba la grabadora en la mochila negra que me había regalado mi padre. Ya el anciano tenía más de ochenta años. Su presencia era grandiosa. Un hombre culto e interesante; de niña lo miraba como si fuese el patriarca de nuestra numerosa familia. Era un hecho que le gustaban las mujeres. Era un hecho que mientras la anciana criaba a los niños él se pasaba unas horas con fulana de tal. (...) Así era y así lo recordaríamos. Así lo aceptábamos. O más bien debiera decir así lo aceptaban ustedes. (...)

Ese domingo vi tus pantalones con la bragueta abierta. Bueno, pues, estoy exagerando un poco. Antes de ver la bragueta vi a una mujer canosa, vestida de azul, unos lentes, una piel blanca, unos labios finos. No era la primera vez que la veía. Su nombre ahora no importa, pero sí venía a la casa para preparar la comida y cuidar a tu esposa. Ya que la anciana no lo hacía, era imprescindible seguir con el mismo estilo de vida. (...) Ese domingo estaba en el cuarto con la bragueta abierta, las manos arrugadas de la mujer canosa dando vuelta en su entrepierna lentamente mientras yo señalaba mi entrada en la casa.⁵

Así se ensamblan las piezas del rompecabezas que a modo de filigrana conforma la semblanza de la protagonista mediante la historia del vínculo con su abuela. « Yo era muy joven cuando dejó de hablar y quizá por eso vivo cada día de mi existencia pensando en ella,

¹ *Id.* p. 30.

² *Id.* p. 21.

³ *Id.* p. 56.

⁴ *Id.* p. 106.

⁵ *Id.* p. 103-104.

acordándome de su mirada melancólica ».¹ No peca Feigelbaum de obsoleto psicologismo novelesco ni de sonsos sentimentalismos infantiles; muy por lo contrario, inscribe su personaje en una deliberada modernidad de mujer que reivindica, consigue y asume su emancipación económica y la plena libertad de su cuerpo, sin bandera de nueva pasionaria, con un pragmatismo que raya en cinismo, reconociendo que si el trabajo fuera del hogar tiene sus ventajas, no quita que por anomalía eviterna de la sociedad el machismo sigue gobernando el mundo laboral, así que lo mejor es dar la mujer la impresión de seguirle en todo la corriente al jefe. Total, ¿qué trabajo le cuesta comparado con lo que aporta?

“Buenos días, señor”, “Sí, señor”, “Lo que quiera, señor”, “Por supuesto, señor”, “Sí, señor”. Ese diálogo nunca terminará. A este jefe le digo lo que quiere oír; a aquel anciano ella le decía lo que quería oír. Sí, pero por lo menos soy libre. Ella no lo era. Libre de lustrarle los zapatos al jefe a fin de comprarme ropa o maquillaje, cosas que ella y mi madre nunca tuvieron.²

La de « ella » fue otra historia, una historia de increpaciones altisonantes, de platos volando, de comida tirada por el suelo si faltaba una pizca de sal, y luego, sin volver la conversación a quicio más ameno, él « con su camisa afuera, se iba con la otra mujer ».³ En cambio, la narradora contrasta con sereno cinismo su propia emancipación:

No me da vergüenza admitir que uso al hombre. A ver, no vayan a pensar que lo uso porque es hombre. Por lo menos no lo abuso. No, no, no, no es eso. Sucede que mi dueño es hombre, que mi jefe es hombre, que mi mecánico es hombre, que mi basurero es hombre, que mi cocinero es hombre, que el escritor o el pintor que aprecio es hombre. Todos tienen un punto en común. Se mueren de ganas por tocar la piel suave de mis muslos, o de los muslos de otra mujer u hombre. En fin, qué importa si son mis muslos o los de otra persona. Todos aprecian las distintas formas, caderas, manos, pantorrillas, los distintos labios, sexos. ¿Qué hay de malo en admitirlo? (...) Cada vez que quiero un aumento de sueldo hay que hablar con el jefe; cada vez que el coche se descompone, hay que llevarlo al mecánico. Pero nunca se debe rechazar el posible interludio sexual.⁴

Entonces ¿qué impulso la llevó a terminar con el aciano? Compasión, por supuesto que no — « hoy me canso de estar callada, de pretender que sufro por lo que sucedió »⁵ ¿El remoto recuerdo del « interludio sexual » con la sirvienta que había presenciado en su adolescencia, mientras la anciana seguía sola en su miseria en la habitación de al lado? ¿Su reactualización con motivo del proceso del asesino Touvier quien ni siquiera llegó a cumplir la condena porque falleció dos años después de ser enjuiciado? Inclina a pensarlo un vínculo sutil enlaza a los dos personajes. El anciano había sido cantante de ópera hasta que le amputaran las dos piernas, no por heridas de bala sino por haberse congelado en la nieve — ¿en aquel país lejano, con tormentas de nieve, donde habitaba la abuela? Se frustró definitivamente su carrera artística, pero sigue escuchando ópera. Mientras está escribiendo, la protagonista acostumbra escuchar música —nótese de paso el biografismo del detalle, pues Feigenbaum tiene título de licenciatura en música .

¹ *Id.* p. 126.

² *Id.* p. 22.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.* p. 55.

⁵ *Id.* p. 102.

Al tener que escribir sobre Touvier, decidí limitarme a la música de J. S. Bach. Hace horas que escucho obsesivamente en Concierto para piano y orquesta N°1 en D menor. La respiración de Glenn Gould ligada a las melancolías del segundo movimiento me hace olvidar.¹

El vínculo no es de Touvier a Bach, sino que en esa auténtica versión de Glenn Gould es tan fina la toma de sonido que se oye efectivamente la respiración del pianista. Pero ese detalle de índole técnica aquí viene al caso como vínculo narrativo introducido por el adverbio «obsesivamente» que no remite a la repetitiva escucha sino a la respiración definitivamente ausente del anciano al que le recordara Touvier. Efectivamente, en otra ocasión, caminando por la calle, de buenas a primeras aducirá: «Tengo que apreciar el aire. Aire cargado de memorias, de fantasmas, de opresión, de sarcasmo. Qué suerte que él no tenga que respirar más».² Relato nunca transparente, en parte por lo que calla el texto, en parte porque una misma palabra tiene referentes distintos, o porque el referente no es manifiesto sino latente. Pongamos por caso el hospital. En el apartado III donde por primera vez se evocan las visitas, no viene la palabra «hospital» sino «edificio» («cada domingo, al entrar en el edificio —paredes blancas, olores de desinfectante, luz artificial, viejos mirando por la ventana».³ No obstante, en ese mismo apartado III, otra ocurrencia de «edificio» parece designar el lugar donde trabaja. Puesto que en el apartado II comenta: «Al salir del baño me arreglo rápidamente. Sólo tengo unos diez o quince minutos para llegar al trabajo»⁴, y de entrada corrobora en III que se reanuda la semana laboral: «Es lunes»⁵, fundado es deducir que si añade «Este camino hacia el edificio nunca termina», se esté disparando a la oficina. Sin embargo, ese sentido lo contrarresta con un adjetivo insólito el incipit del apartado en el cuarto de baño: «Qué cuarto más estéril. El frío penetra mi cuerpo»⁶, como si aquel inmisericorde lugar exento de gérmenes patógenos designara en prolepsis el cuarto de paredes blancas y olor a desinfectante que viene en III. La palabra hospital sale por primera vez en capítulo XVI, cuando ha transcurrido ya más de media novela:

Hace un año que estuve en el famoso hospital. (...) Teníamos que entrar en horas especiales, ponerse una camisa blanca, e intentar reconstruir nuestra cercanía con la paciente en ese ambiente falso. De repente venía la enfermera diciéndonos que había que salir porque iba a limpiarle. (...) Llegaba con la grabadora, la escondía debajo de las sábanas y salía hasta que la limpieza hubiera terminado.⁷

Pero ahora la visita no es al anciano. Hay que fijarse en el ínfimo marcador del cambio de persona, el artículo femenino «la» antepuesto a «paciente» para individualizar el género de ese sustantivo que tiene la misma forma en masculino y femenino. Los vocablos unisexo se prestan a juegos narrativos deliberadamente dubitativos, como a propósito del miembro de la familia. Facilita otro ejemplo este capítulo XVI, calificando de «famoso» al hospital. A nivel manifiesto, nada tiene de «famoso» un hospital al que hasta ahora no se ha mencionado en cuanto que «hospital» sino una vez, respecto al niño amputado de un brazo. En cambio «famoso» sí lo es a nivel latente, por lo que hizo la narradora con el enchufe del aparato que mantenía vivo al anciano.

¹ *Id.* p. 23.

² *Id.* p. 18.

³ *Id.* p. 18-19.

⁴ *Id.* p. 15.

⁵ *Id.* p. 17.

⁶ *Id.* p. 15.

⁷ *Id.* p. 61.

Me acuerdo del anciano con sus ojos brillantes y pienso en ella al mismo tiempo. Todavía veo el enchufe, el respirador, veo al hombre que admiré de niña; veo el enchufe, el enchufe, el enchufe desconectado y ya no me acuerdo. No puedo acordarme.¹

Hacer memoria, imaginar, escribir

El Epílogo es una cita en francés, seguida de la traducción al español entre paréntesis, con su precisión bibliográfica: « El sufrimiento da miedo, pero la muerte no es sinónimo de sufrimiento: existen sufrimientos no seguidos de muerte y muertes sin sufrimiento. », Albert Memmi, *Bonheurs*.² ¿Remitirá a la vida de sufrimiento de la anciana, a la muerte finalmente sin sufrimiento del anciano? El gran escritor tunecino (1920-2006) afirmaba: « Je suis un juif de condition, pas de conviction. (...) Je ne récusé pas mon appartenance mais je crois qu'il faut s'en tenir à distance, qu'il faut considérer ses racines avec une certaine dose d'ironie ». ³ En *Memorias del olvido*, los fragmentos internos a otros fragmentos establecen, de fragmento en fragmento, la historia latente de la distancia tomada por Feigenbaum con sus raíces, representando el olvido la imprescindible ironía para asumirla. Como bien asienta un estudio de Anne Cauquelin: « Oublier signifie bien qu'était posé un état antérieur, la connaissance de ce qui maintenant doit être oublié pour laisser place à l'infidélité, à la coupure, en un mot, au fragment ». ⁴ Posteriormente a *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*, de 1957, Memmi había publicado *Portrait du décolonisé arabo-musulman et de quelques autres*, un año antes de salir a la venta *Memorias del olvido*. Quizás sea lícito leer como un eco de Memmi el comentario de la protagonista: « Judíos expulsados de España, judíos transplantados a un país desconocido, un país donde no importa tu ciudadanía, no la tienes hasta que los colonizadores te la den para que seas cómplice de la maldita colonización ». ⁵ Incluso en la relación del idioma materno con el idioma de creación es Memmi una posible referencia. Nacido en la lengua árabe, Memmi declaró en una entrevista que se había vuelto al cruzar el estrecho de Gibraltar « feliz y agradecido un escritor francófono ». ⁶ También los antepasados de la narradora, posiblemente los de la misma Feigenbaum, cruzaron el estrecho de Gibraltar, si bien en sentido inverso. Las sucesivas integraciones favorecieron una glosolalia en definitiva más disolvente que enriquecedora: « Se hablaba varios idiomas en casa porque la familia había vivido en tantos lugares distintos y exóticos aunque, poco a poco, se fue perdiendo el español ». ⁷ Tal vez esta primera novela le haya servido a Sonia Feigenbaum de conjuro contra el olvido del idioma ancestral, no el hebreo sino el español anterior a Torquemada, para hacerse, « feliz y agradecida », una escritora hispanófona.

¹ *Id.* p. 126.

² *Id.* p. 129.

³ *L'Express*, 14-06-2004.

⁴ Anne Cauquelin, *Court traité du fragment*, Paris, Aubier-Montaigne, 1986, p. 55.

⁵ *Memorias...*, *loc. cit.* p. 72.

⁶ *L'Express*, n° cité.

⁷ *Memorias...*, *loc. cit.* p. 42.