



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



**XIX. MÉXICO EN EL MUNDO – EL MUNDO EN MÉXICO:  
DINÁMICAS DE ENCUENTROS Y ENFOQUES ESTÉTICOS**

2021/1, año 10, n° 19, 229 pp.

Editora: **Yasmin Temelli**

DOI: 10.23692/iMex.19

---

**De ida y vuelta: Myriam Moscona entre el pasado búlgaro-sefaradí y el presente mexicano**

(pp. 155-165; DOI: 10.23692/iMex.19.11)

**Jacobo Sefamí**

(University of California, Irvine)

**Abstract:**

This article studies the Sephardic sphere in the work of Myriam Moscona (Mexico City, 1955). It begins with an overview of this writer's works, and then concentrates on two of her fundamental books on the subject: *Tela de sevoya* (2012) and *Ansina* (2015). The idea of displacement or wandering is explored not only as a family motive but also as the engine that nurtures the various explorations that Moscona has carried out throughout her oeuvre. *Tela de sevoya* is analyzed as a multivalent novel in which dispossession, loss, death, distress, and diaspora are explored, both as autobiographical reflections and in the broader scope of Judeo-Spanish. *Ansina's* poems demystify the Sephardic nostalgic cliché to place themselves into the contemporaneity of Mexican poetry, through irony, humor and criticism of writing itself.

**Key words:** Myriam Moscona, Sephardic Literature, Judeo Spanish, *Tela de sovoya*, *Ansina*



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

[Website:](http://www.imex-revista.com)

www.imex-revista.com

[Editores iMex:](#)

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

[Redacción iMex:](#)

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

## **De ida y vuelta: Myriam Moscona entre el pasado búlgaro-sefaradí y el presente mexicano**

**Jacobo Sefamí**

(University of California, Irvine)

Myriam Moscona (Ciudad de México, 1955) es una escritora muy versátil, que incursiona con soltura en varios géneros, como el periodismo, la traducción, la novela y, sobre todo, la poesía. Sus obras le han hecho merecer una lista bastante larga de distinciones; menciono aquí solo algunas: el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, en 1988, por *Las visitantes*; el Premio Nacional de Traducción, por su co-traducción de *La música del desierto*, de William Carlos Williams; la beca de la Fundación Guggenheim, en el 2006; el Premio Xavier Villaurrutia, por *Tela de sevoya*, en el 2012; además de que su libro *Negro marfil*, recibió dos premios a la mejor traducción al inglés de Jen Hofer por el Pen American Center y el Harold Landon Morton de la Academy of American Poets.

Este texto se interesa por estudiar el ámbito sefaradí en la obra de Myriam Moscona. Para ello, haré un recorrido general de su trayectoria como escritora, para luego concentrarme en dos de sus libros fundamentales al respecto: *Tela de sevoya* (2012) y *Ansina* (2015).

Es imposible demarcar una unidad de estilo o de temperamento en la persona que emerge de su poesía. Cada libro publicado ha sido una nueva búsqueda, un reandar el camino para volverlo a inventar; no hay complacencia, sino un reto de plantarse frente a la escritura con el ojo en blanco. En ese proceso, demuestra una y otra vez su capacidad creativa, su versatilidad para imaginar nuevos modos de articulación, ya sea en el poema mismo o en el volumen como visión de conjunto.

Pero si uno se adentra en ese mar de tinta, emergen ciertas constancias, no tanto de estilo, sino de preocupaciones y actitud ante la vida. Hija de padres búlgaros sefaradíes, Myriam Moscona lleva consigo, como una herencia revelada, la sensación del desplazamiento, el dejar latitudes, el mirar anhelante hacia el futuro y a la vez el volver atrás y recordar el pasado. Esas dos puntas se interconectan, desde su posición como mexicana, pero también ubicándose en muchos sitios, como si encarnara el barco heterotópico que ensalza Foucault; una escritora camaleónica que está aquí y allá, que vibra en los recodos de la otredad anti hegemónica, en la literatura menor (según la señalan Deleuze y Guattari para Kafka) que subvierte el discurso del poder, en la diferencia de la identidad que transmite un México plural y polivalente.

Como dice Jorge Esquinca, en una nota del 2015, esa noción del desplazamiento está signada por unos versos de *Último jardín* (1983), su primer libro: "¿Quién sopló a mi oído? Alguien se empecinó en tirarme a la marea, que a la velocidad de la resaca me regresó al mundo a completar mi ciclo" (en Esquinca 2015: 31). Es también el orbe del pasado al que vuelve constantemente, ya sea en la 'Elegía' que escribe a la muerte de su madre, o en 'Carta de naturalización', poema escrito con esa voz de la que sabe apátrida, en busca de "que las raíces se pierdan en la historia" (Moscona 1989: 70). Son los rituales y las liturgias, los fantasmas que reemergen en *Las visitantes* (1989) y que luego se plantean en el erotismo y lo sagrado de *El árbol de los nombres* (1992) y *Visperas* (1996), aunque siempre con un tono escéptico, burlón, que emerge desde una voz femenina crítica y poderosa.

Destaco asimismo *Negro marfil* (2000), que hace una transición hacia una ambigüedad barroca, que juega con los espacios, como en el cubismo. Se trata de un poema largo, hecho a base de frases (o palabras) dispuestas en la página de muy diversas maneras: versos a dos columnas, en diálogo; segmentos colocados en el centro; párrafos escritos en prosa; palabras cortadas; también se incluyen reproducciones de frases escritas a modo de grafiti sobre paredes con pintura carcomida, pero esa escritura sobre la pared es casi indescifrable porque, además de que en ocasiones es borrosa, se reproducen las imágenes en su reverso, como si se vieran a través de un espejo. *Negro marfil* continúa el trabajo con la letra como una muestra de contracorriente, la escritura al revés que desdice lo que se ha dicho, la fractura y las heridas que quemán, forjan un palimpsesto, revelan cicatrices, desgastan el carbón con que se ha intentado grabar el lenguaje. *Negro marfil* acude al fragmento con la conciencia de que el "blanco" del discurso inteligible es una frustración y sólo se puede aspirar a lo jaspeado del carbón de la tinta que se corre y oculta un sentido unívoco. En la última página, Moscona agrega una especie de coda que va acompañada por otra imagen. Los versos finales concluyen "Estaba el blanco abrazado al labio del querer hablar/ Dios/ Un ojo rasgando la niebla" (Moscona 2000: 88). Lo que antes era ritual, acá se transforma en una conciencia vigesémica que emana desde el Holocausto, con una escritura entrecortada que expone, a la Edmond Jabès, un Dios como una herida, una grieta, una mancha o un vacío, según nos enseñan también los cabalistas al representarlo con las letras alef nun yud, que devienen *aní* (un yo) o alef yud nun, con un orden alterado de esas mismas consonantes, como *ein* (no hay). Es también el nombre (*hashem*, con las letras shin y mem) vertido al revés, ingeniosamente oculto en la palabra "resistir".<sup>1</sup> Ese mismo vocablo volverá en *De par en par* (2009), su libro de poemas visuales, en apunte tan

---

<sup>1</sup> Véase Moscona (2000: 51).

solo a la forma, despojando o interviniendo las palabras, vaciándolo todo. El salto a *El que nada* (2006) no podía ser más drástico, porque ahora se trata de un estilo muy sobrio, directo y con escasísimo lenguaje figurado. Simplemente, ahonda en la respiración del que se sumerge en el agua para recorrerla. Ya no es el barco del exiliado, sino ahora se trata del cuerpo que se traslada a brazadas; es la reflexión que deriva en la nada, en la nulidad del movimiento que solo se sostiene por su automatismo:

avanzo remonto  
manchas de aire  
el pensamiento blanco  
*el cielo va cambiando de lugar*

"la respiración sacar la cabeza en cuatro tiempos" (Moscona 2006: 24s.).

Dentro de esa búsqueda de espacios de expresión, en el viaje que significaba explorar los territorios ignotos, Moscona tuvo la necesidad de mirar atrás, al lenguaje de sus abuelas, el judeo-español que se espejea con el español moderno, como si fuera la personificación de un pasado remoto que vuelve desde sus cenizas, la muerte que nos refrenda nuestra agonía, pero que a la vez nos sopla un "sentimiento de promesa y expulsión que quedó como un aliento echado en el vidrio" (Moscona 1992: 32), un hálito de vida. El resultado de ello, *Tela de sevoya* (2012), lo es todo: un libro-suma que con gran complejidad logra representar la voz individual, familiar y colectiva de la diáspora sefardí: una novela autobiográfica que cuenta las peripecias de una niña que perdió a su padre a los ocho años de edad ('Distancia de foco'); un diario de viaje de una mujer adulta que vuelve a sus raíces en Bulgaria y otros países del orbe sefardí ('Del diario de viaje'); un manual informativo sobre el exilio de los judíos expulsados de España y su dispersión por el mundo ('Pisapapeles'); una serie testimonial que recoge diversas voces de la diáspora ('La cuarta pared'); una *plaque* de poemas sobre la evanescencia ('Kantikas', que después se integrarán en *Ansina*); un relato fantasmagórico de los sueños y obsesiones interiores de una niña/mujer que habla con los muertos ('Molino de viento').

*Tela de sevoya* es un solo libro, una novela que recoge los múltiples registros y variantes de las mismas obsesiones. Aunque abre y cierra con la muerte, no sigue un orden cronológico ni espacial, por lo que también se podría concebir como un objeto para armar, un rompecabezas que deriva del viaje exploratorio que va para afuera, pero más a menudo para dentro de los ensueños de la protagonista del volumen. *Tela de sevoya* es un libro con un eje que reverbera en todas sus partes; se trata de la exploración del despojo, la pérdida, la muerte, la desazón, la diáspora, como condición que se exagera a través de la identidad, pero que a la vez y por lo mismo remite a la fragilidad humana, como apunta el refrán que le da título al volumen, "el

meoyo del ombre es tela de sevoya" (Moscona, 2012: 9). Es con la boca, con la lengua de los muertos, que se establecen diálogos o más bien monólogos imposibles e imperantes. *Tela de sevoya* es también una transgresión de la nostalgia de un mundo perdido a través de retratos crudos y burdos de familia, muchas veces permeados de un humor (judío) autoirónico, mordaz; pero bien visto, es sobre todo un poema de amor, un aferrarse a la vida, un canto a las eufonías de una lengua que no respeta autoridad alguna, salvo su fidelidad a los ancestros, a la *chikez* (niñez) de los orígenes. ¿No es eso lo que hacen la mayoría de los escritores: revertir el naufragio, la miseria, con voces dulces que alientan ánimo de vida?

La novela gira alrededor de dos circunstancias fundamentales: 1) una niña pierde a su padre a los ocho años; 2) esa protagonista pasa su infancia y pubertad (de los ocho a los catorce) compartiendo el cuarto con su abuela. La pérdida se extiende al resto de familiares (las abuelas y la madre) y a la lengua misma. La protagonista-mujer viaja a Sofía y a Plovdiv, en Bulgaria (y a otros sitios de la diáspora sefaradí, como Salónica, en Grecia; Estambul y Esmirna, en Turquía; además de Jerusalén y Madrid) en busca de las huellas de su pasado y de su herencia. En una frase reminiscente del inicio de *Pedro Páramo*, dice al llegar a Sofía: "por eso vine, porque me dijeron que aquí podría descubrir la forma de atar los cabos sueltos" (Moscona 2012: 18). En varios de los fragmentos de 'Del diario de viaje' ronda la muerte o la conciencia de un mundo que se diluye; la protagonista se sabe testigo de la inminente disolución; el judeo-español aparece con insistencia (al igual que en 'Pisapapeles'), como si fuera una imagen del despojo de la desaparición de los ancestros. Pero, a la vez, funciona como una máquina del tiempo, una vuelta al pasado remoto, al de la expulsión de Sefarad: "Konservamos kozas espanyolas ke vozotros ya tenesh olvidadas i pedridas. Podemos darvosh pedasikos del pasado en el presente" (Moscona 2012: 133). Juan Gelman afirmaba en sus palabras introductorias a *dibaxu*: "Acompaño los textos en castellano actual no por desconfianza en la inteligencia del lector. A quien ruego que los lea en voz alta en un castellano y en el otro para escuchar, tal vez, entre los dos sonidos, algo del tiempo que tiembla y que nos da pasado desde el Cid" (Gelman 1992: 7). En Moscona el judeo-español se plantea entre lo estático y lo móvil; "puedo seguir la huella de una lengua llena de ecos que me lleva a una zona del oído a un lugar primitivo donde se dice que el tiempo puede escucharse" (Moscona 2012: 50). Justo en la zona de oscuridad, donde se establece el grito, rondan los ecos de los padres. La protagonista busca afanosamente respuestas que sabe quedarán en la penumbra. Es sólo cuando se accede al mundo de los muertos que se espera una revelación que otorgue finalmente reposo ante la angustia.

La relación conflictiva entre la narradora-niña y su abuela es la parte más estremecedora, la más espeluznante, la más perturbadora del libro. En lugar de una abuela convencional, Moscona

rompe con el cliché nostálgico y delinea una mujer fea, desagradable, maliciosa, malhumorada, representante de los valores férreos y tradicionales:

Dormimos en la misma habitación. Cuando se desnuda, me impresionan esos calzones largos y bombachos que le cubren medio cuerpo. Luego se afloja lo de arriba y al soltarse la armadura del sostén, se desploman sus pechos gigantes que le llegan casi a la cintura. Se me figuran unas sandías cubiertas de pellejo sin carne [...] mi abuela fofa y malencarada, conozco sus malos olores, sus calzones manchados que se quita frente a mí sin el menor recato[...]

Es una mujer corpulenta. Tiene un ojo operado y el parche está mal puesto, se le nota el hueco. Tengo miedo de sus amenazas; siempre me dice que sus males me van a pasar a mí. Qué hondo parece el hoyo que ocupa el lugar del ojo (Moscona 2012: 103; 156).

El conflicto entre ambas se recrudece a tal grado que en un pasaje se infiere que la abuela intenta matar a la niña.<sup>2</sup> Por otro lado, la niña es rebelde y reta constantemente las instrucciones del estricto comportamiento heredado del siglo XIX. Se plantea así una disputa entre el pasado y el presente, el ladino y el español, enfatizando las diferencias respecto a los cambios del rol de la mujer en la sociedad. Las mujeres terminan por maldecirse mutuamente. Es curioso, por ejemplo, que la niña corrija o le pida a la abuela que no use el lenguaje 'raro' del judeo-español. En una escena clave, la "vieja acostada en su cama voltea la cara a la izquierda, suelta un sonoro gas estomacal, le dice a su nieta que no la perdona (*para una preta kriatura komo sos, no ai pedron*) y se muere" (Moscona 2012: 28). La protagonista llevará esa carga, esa responsabilidad de ser una "ultima kriatura" del eslabón sefardí y el volumen constituirá una restitución, un modo de compensar la pérdida de sus ancestros, de su idioma, de su cultura. Dado que la abuela Victoria es la principal interlocutora del relato, es a través de ella que se recupera el pasado, la infancia y la lengua; son los *byervos i las dichas* que afloran en el oído de la hablante y, de algún modo, compensan la pérdida con su simple evocación.

No deja de ser paradójico que la niña utilice una de las lenguas más vivas y en expansión, la tercera más hablada del mundo, mientras que el judeo-español sea reminiscencia de un pasado que está a punto de desaparecer; una tensión que va del orbe de esa lengua en agonía al español de un México vivaz y pletórico.

El diálogo entre una lengua y la otra, entre el mundo antiguo y el presente, a veces se torna divertido y, simultáneamente, espeluznante. Véase, por ejemplo, este diálogo entre la niña y su abuela:

–¿Qué hora es, abuela?

–*Ocho kere vente.*

–No hables así. ¿Qué hora es, abuela?

<sup>2</sup> Véase Moscona (2012: 192).

- Ocho kere quinze.*  
 –No sabes ver la hora. ¿Qué hora es, abuela?  
 –*Nunka ni mo, janum. Las ocho son. La ora de dormir.*  
 –No tengo sueño.  
 –*A echar, janum. A pishar i a echar.*  
 –No, quiero ver la tele.  
 –*Deja estos maymunas.*  
 –No, ¿por qué? Para que sepas: mi otra abuela sí me dejaba ver caricaturas.  
 –*Le dire a tu madre.*  
 –Pues dile.  
 –*Le dire a tu padre.*  
 –Mi papá ya se murió.  
 –*Yo avlo kon el kada noche. Kada noche me dize ke esta arraviado kon ti.*  
 –Mentirosa, él no está enojado conmigo.  
 –*No se dize menteroza.*  
 –¡Estás loca!  
 –*Me vas i a mi matar. A todos matatesh tu.*  
 –Yo no maté a nadie.  
 –*Lo matatesh a tu padre por mucho azerlo araviar* (Moscona 2012: 22).

También se puede concebir esta novela como un diálogo en una cripta (el cuarto que es el encierro en la infancia) con una abuela fallecida (como Juan Preciado y Dorotea en *Pedro Páramo*), en referencia a un padre muerto por la premonición de una niña. El paraíso del pasado aparece en una escena en la playa y el mar con el padre, unas semanas antes de su defunción. Todo el libro sirve para pedir perdón por un deseo involuntario, por un pensamiento que se torna realidad, "ojalá se muera" (Moscona 2012: 66).

Todo el libro es la abuela que persigue a una niña recriminándole la muerte, obligándola a volver al ladino. Como superviviente, el motivo del volumen se traza también con una cita de David Grossman: "Sólo me quedaron las palabras huecas, despedazadas; y en sus cáscaras vacías hice mi nido como el último pájaro" (Moscona 2012: 266).

Es justo el diálogo imposible el que torna *Tela de sevoya* en una novela entrañable, conmovedora. Por eso, los últimos siete fragmentos del libro son todos "Molino de viento". En esos sueños fantasmagóricos, en ese otro tiempo, en ese otro espacio de los muertos, puede ocurrir algún roce de piel, alguna caricia, alguna melodía, que mitigue la desazón. La protagonista también cruza el Leteo, el río que separa sus dos realidades; se sabe muerta también. En la escena final, es una niña que pedalea en su bicicleta para irse con sus padres, junto con la *lingua i los biervos*, al país desconocido. Las voces son huellas, rastros, espejos metonímicos de la evanescencia: "*'despierta/ so tu padre/ 'despierta/ so tu madre/ a fazerme avlar/ voces/ vinieron/ i empues/ tomaron ayre// les prepari kafe turkí/ ama no bevieron/ no*

*tokaron/ mis kaveyos embuklados/ vapores blankos/ i bafos de nieblina/ dejaron komo prueba/ i se fizieron sielo"* (Moscona 2012: 222s.).

De allí surgió más tarde la selección *Por mi boka*, co-editada conmigo, que permite acudir a una literatura de calidad en ladino; *Ansina* (2015), un libro de poemas que experimenta e insta una nueva manera de escribir en judeo-español; y *Las meldadoras* (título tentativo), su proyecto actual (inédito) en prosa que recrea el orbe sefardí circundado por la guerra.

Frente a la declaración de la UNESCO en el 2002, del ladino como una lengua en peligro de extinción, han surgido en las últimas décadas esfuerzos gigantescos por rescatarlo o *arrebivirlo*, incluyendo la decisión de crear la Academia Nacional del Judeoespañol (2018) por parte de la Real Academia Española. No tengo el espacio para referirme pormenorizadamente a este debate; tan solo quisiera señalar que, en ese intento de negar su muerte, se ha pregonado el renacimiento de la poesía original en esa lengua, con múltiples poemarios y autores. En la investigación que Myriam y yo realizamos para *Por mi boka* (2013), sí era evidente que han aparecido muchos libros de poemas. Pero, lamentablemente, en su mayor parte se trata de literatura llena de clichés sobre la nostalgia y el lamento que significó la expulsión de España y el exilio. La literatura de calidad en ladino solo puede provenir de los escritores formados en sus propias lenguas. En este sentido, con *Ansina*, Myriam Moscona logra darle lozanía (aunque resulte paradójico) a la lengua; tiene una actitud crítica que desmitifica la tragedia (así como lo había hecho transgrediendo el lugar común aplicado a la abuela en *Tela de sevoya*) de la travesía diaspórica, además de cobrar conciencia en una actitud crítica que cuestiona el género mismo de la poesía. Es, así, la primera antipoeta del ladino, la primera que incorpora el juego con el lenguaje al modo vanguardista, la primera en referirse a temas ajenos a la experiencia del exilio, la primera en usar el humor. En ese diálogo entre México y el mundo sefardí, lo mexicano no es el folklore del mariachi y el tequila, sino el poema autocrítico que, sobre todo, pone atención a los sonidos de las palabras, a la buena dicción heredada de Sor Juana, los Contemporáneos, Octavio Paz y tantos otros. Moscona hace suya también, como latinoamericana, la poética de *Altazor*, de Vicente Huidobro:

Todas las lenguas están muertas  
Muertas en manos del vecino trágico  
Hay que resucitar las lenguas  
Con sonoras risas  
Con vagones de carcajadas  
Con cortacircuitos en las frases  
Y cataclismo en la gramática ('canto III'; Huidobro 1989: 97).



También incorpora otros repertorios lingüísticos, ajenos a lo 'lírico', como lo habían hecho Leopoldo Lugones, César Vallejo o Rodolfo Hinostroza, en referencia a la anatomía, las matemáticas o la ciencia, a la vez que en ocasiones (también respondiendo a la tradición de la oralidad en la poesía contemporánea) usa un discurso que remite a asuntos cotidianos. También, de manera sutil, se nutre de citas o alusiones a pensadores, filósofos o poetas, como Marcel Proust, Danilo Kis, Marcel Cohen, el *Meam Loez*, Paul Celan, Edmond Jabès, Rabí Abravanel, *El Zohar* o *El libro del esplendor*, Albert Einstein, George Steiner y Juan Gelman. Con ello, enriquece el ladino al hacerlo dialogar con una rica tradición universal.

*Ansina* contiene un total de treinta poemas, divididos en cinco secciones de extensión irregular. Aunque se supone que se trata de un libro enteramente escrito en judeo-español, el español no desaparece por completo; está presente en el 'Exordio', en las 'Aclaraciones ortográficas', en todos los epígrafes (salvo uno), y como contrapunto –a manera de diálogo, con frases marginales– en trece de los treinta poemas. Es decir, huye de la 'pureza' que significaría una sola lengua y prefiere el dialogismo y la hibridez. Como mexicana y como sefardí, Moscona ha aprendido a combinar sus mundos, a mezclar los idiomas, incluso a reinventar el mismo lenguaje en que se escribe (palabras como 'empolvaduras', 'morideros' o 'eskrivideros' no son de uso común en ladino y se podría decir que son invenciones lingüísticas de la autora).

'Eskrivir de amor o sensya' podría fungir como la poética del libro. Más que limitarlo a una tradición oral que recoge romanzas, refranes o canciones como vehículo para encontrar lazos familiares, el ladino también debería usarse para cosas mundanas, científicas y de cualquier otro asunto:

la lingua sirve  
para el rakonto  
de estreyas  
para studiar  
insektos  
para apanyar  
ladrones  
i kriyar  
ijos  
i pajaros  
[...]

(para limpiarse  
los dientes  
la lengua  
se guadra mui  
detrás) (Moscona 2015: 54s.).

Es por ello que el libro recurre por igual a la memoria familiar ('De Empolvaduras'), a los muertos que andan penando ('De Morideros', que hace evocar el *Salón de belleza*, de Mario Bellatin), a la ciencia ('De Sensya'), a la creación (cabalística) del universo ('De Kreaiones i Undimientos') y a la escritura misma ('De Eskrivideros').

'De Empolvaduras', la primera sección, evoca cierta memoria familiar, pero de nuevo, no se trata de lamentos en referencia al pasado, sino de textos juguetones. Una estrategia discursiva que se utiliza en un par de ellos es la concatenación: la última palabra de un verso se vuelve a usar con otro sentido en el verso que sigue, conformando una cadena derivativa: "trokar al kojo manko/ trokar al manko surdo/ trokar al surdo siego/ trokar al siego tuerto [...]" (Moscona 2015: 20). En este y otros ejemplos, se insiste en la noción de que nada es fijo ni inamovible, todo es una metamorfosis constante, como el viaje de los seres y el lenguaje que se transforma en la peregrinación permanente que ha sido la señal del exilio sefardí. En 'Loka por el desknozido', se juega con la posibilidad del parentesco, de los seres extraños que podrían ser familiares; la idea de que el ser que bebe café en la mesa de al lado podría resultar "mi padre?/ mi partero/ mi entierrador" (Moscona 2015: 27). En 'De morideros' aparecen personajes / fantasmas como el rabí Isaac Abravanel (líder de la comunidad judía en el momento de la expulsión de los judíos de España, en 1492), el poeta Paul Celan o los propios padres de la autora: ¿qué significa, en este sentido, la pérdida que conlleva el trajinar de siglos después del destierro? ¿En qué medida la preservación de la lengua y la cultura es un modo de resistir y anular la pérdida para perpetuarse en una eternidad que a la vez delata heridas de muerte? El "arte de guadar" se convierte en un artilugio de la memoria que lucha contra el morir: "los eskritos/ de abravanel/ respiraderos son.../ ojos de grandes biología.../ biónikos no son/ ama atraviesan la karne/ i pueden kedarsen/ a morar/ en las membranas/ koroladas/ kea i en ti" (Moscona 2015: 37s.). En este mismo sentido funciona, también, el poema 'La letra beth: el muro', inspirado en *El Zohar* o *El libro del esplendor*. Si bien repite la noción cabalística del origen del mundo atribuido a las letras y al comienzo del *Génesis* con la 'beth', la segunda del alfabeto hebreo (la que representa una casa con la puerta abierta, a partir de la cual se concibe el universo completo), también acude al misterio de lo vedado al conocimiento, puesto que 'el muro' o la pared que se representa en la letra con la barra de la derecha, impide saber qué había

antes o detrás de esa letra: "Savras kual es el biervo eternidad ama no konozech nada de ella porke mora atrás del muro de la prima letra" (Moscona 2015: 45). Como ya lo había señalado antes, *Ansina* se burla de sí, adopta una actitud crítica; hereda el nihilismo dadaísta, poniendo en cuestión el concepto mismo de arte o de la poesía, aunque mantiene la musicalidad, el vaivén de la prosa y el verso, y lo coloquial simple y llano (en muchas ocasiones con apuntes en español). "dibújame la cinta en este papel, ¿sí?", "constrúyeme la cinta con tus manos" (Moscona 2015: 51), en la voz que en ocasiones podría ser la de una niña que escucha los consejos, las enseñanzas, el conocimiento que viene de un pasado remoto, y a la vez todo ello con juegos de lenguaje que parecen ecos que se rebotan desde su naturaleza mutante. En 'Papel de kuatro', se cuestiona el afán de la escritura, el esfuerzo de preservación de lo antiguo, la idea de la resistencia ante la inminente muerte de la lengua. Utiliza, en cambio, un gran sentido del humor para burlarse de la solemnidad con que se suele asociar el género lírico: "Eskrivo una kantika kada diya/ *es mentira*/ la dovlo en kuatro/ i esos papeles/ kon eskritura antikua/ a la perra sirven/ para pishar en ellos:/ *es verdad*" (Moscona 2015: 64).

Es *Ansina* un libro plenamente inserto en la contemporaneidad de la poesía mexicana, en una línea que continúa la antipoesía erudita de un Gerardo Deniz; simultáneamente se las ingenia para traer la musicalidad heredada del siglo XV y hacerla dialogar con el humor, la desazón, el entrecruzamiento de lenguajes, el nihilismo de nuestro momento. Myriam Moscona desmitifica la tragedia tanto de la travesía diaspórica como del fin de la lengua; ha hecho lo que nadie con el judeo-español: lo ha rejuvenecido, le ha dado nuevo vigor, lo ha puesto al día, justo en los momentos en que su muerte inexorable se aproxima. Su literatura permite que el orbe del pasado búlgaro-sefardí reincida en su presente poético mexicano, forjando una confluencia extraordinaria e insólita.

### **Bibliografía**

ESQUINCA, Jorge (2015): 'Myriam Moscona. De frente y de perfil'. En: *Revista de la Universidad de México*, 137, 30-33.

GELMAN, Juan (1992): *dibaxu*. Buenos Aires: Seix-Barral.

HUIDOBRO, Vicente (1989): *Altazor. Temblor del cielo*. Edición de René de Costa. Madrid: Ediciones Cátedra.

MOSCONA, Myriam / Jacobo Sefamí (eds.) (2013): *Por mi boka. Textos de la diáspora sefardí en ladino*. México: Editorial Lumen.

MOSCONA, Myriam (2015): *Ansina*. México: Vaso Roto Poesía.

MOSCONA, Myriam (2012): *Tela de sevoya*. México: Editorial Lumen.

MOSCONA, Myriam (2006): *El que nada*. México: Ediciones Era.

MOSCONA, Myriam (2000): *Negro marfil*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

MOSCONA, Myriam (1996): *Vísperas*. México: Fondo de Cultura Económica.

MOSCONA, Myriam (1992): 'La paradoja de promesas y exilios'. En: *Noaj. Revista literaria* (Jerusalem), 7-8 de diciembre, 31-33.

MOSCONA, Myriam (1989): *Las visitantes*. México: Editorial Joaquín Mortiz.