

2021

Transgrediendo fronteras: *El mercader de Tudela* (1998)

Alicia Rico

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Rico, Alicia (April 2021) "Transgrediendo fronteras: *El mercader de Tudela* (1998)," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 93, Article 6.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss93/6>

This Angelina Muñiz-Huberman: Una Voz Inconformista is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

TRANSGREDIENDO FRONTERAS: *EL MERCADER DE TUDELA* (1998)

Alicia Rico

University of Nevada, Las Vegas, USA

Angelina Muñiz-Huberman, (Hyères, Francia, 1936), poeta, narradora y ensayista publicó su primera obra, *Morada interior*, en 1972 a la que se le otorgó el premio Magda Donato ese mismo año¹. Desde entonces ha continuado con una actividad creativa que «ha puesto en guardia a críticos y lectores que han encontrado en su obra una hibridación de géneros y recursos»². Esta es, sin lugar a duda, una característica inherente a la narrativa de Muñiz-Huberman, quien es plenamente consciente de su transgresión de las convenciones asociadas con cada uno de los géneros literarios. En *Los géneros del discurso* (1978), Tzvetan Todorov señala que los géneros literarios como cualquier manifestación cultural evolucionan en el transcurso de la historia y según la sociedad en la que se insertan, por lo que «cada época tiene su propio sistema de géneros»³. Se puede afirmar que, desde su primera obra, Muñiz-Huberman ha contribuido a esa evolución ya que como observa en *El siglo del desencanto* (2002) a finales del siglo XX se ha producido en el mundo literario «[u]na contaminación de géneros difícil de deslindar»⁴. Dicha «contaminación» hace que sus obras narrativas posean cualidades diferenciadoras, lo cual lleva a la autora a afirmar que se trata de «seudonovelas» o «seudomemorias». La utilización del prefijo «seudo», por un lado, marca las divergencias entre sus obras y aquellas al uso; por otro, hace patente la intencionalidad de la autora quien alerta al lector sobre alguna anomalía, algo que transgrede. Con el término «seudonovela» se refiere a obras que se saltan los convencionalismos genéricos al combinar ficción, historia, autobiografía, ensayo y narrativa poética. De *Morada interior* declara que no hay una estructura o patrón determinado, los hechos van fluyendo, pero no consta de la estructura clásica de una novela, «hay capítulos reflexivos, otros que quizá sean ensayos, hay algunos que tal vez sean

un poema en prosa»⁵. Por tanto, combinan elementos pertenecientes a diferentes géneros literarios. Las «seudomemorias», por su parte, aluden a un «género que me inventé [...] donde trato de dar la visión, no de la adulta, sino de la niña que era»⁶. Según esta afirmación, no se observa, pues, el pensamiento de la adulta sino la inocencia de la mirada infantil. Sin embargo, pese a esta diferenciación conceptual realizada por la escritora entre sus obras y las del resto de los autores, curiosamente el término «seudomemorias» aparece en las portadas o contraportadas de los libros así designados por Muñiz-Huberman y en los estudios que se ocupan de las mismos, mientras que las «seudonovelas» siguen siendo catalogadas como novelas sin más. Se percibe en este hecho mayor resistencia a admitir las modificaciones en este género.

El mercader de Tudela (1998) participa de esta hibridación genérica como ya se ha planteado en diversos estudios sobre la obra. Incorpora también líneas temáticas características de la obra muñiciana, considerada la introductora de la nueva novela histórica, de la temática judía y de la mística sefardita en México⁷. Reseñas y estudios realizados hasta la fecha sobre *El mercader de Tudela* destacan su condición de novela histórica y su relación con el *Libro de Viajes* o *Sefer Masaot* que Benjamín bar Yoná escribió en el siglo XII. Si bien la obra posee múltiples niveles de significación, lo cual se refleja en la pluralidad de enfoques analíticos, la intertextualidad característica de los relatos de viaje⁸ y de las novelas históricas⁹ aparece en numerosas ocasiones. Yael Halevi-Wise indica que es un libro de libros, aludiendo a su carácter de palimpsesto, pero también lo relaciona con Borges, Cervantes y la Cábala¹⁰. Naomi Lindstrom destaca la búsqueda de identidad del protagonista, a la vez que afirma que

[m]uchos de los embelesadores giros y florituras del libro incluyen préstamos de novelas de periodos anteriores. *El mercader de Tudela* tiene un número de vínculos con la picaresca, aunque Benjamín es más un buscador que un pícaro. También hay conexiones con los libros de caballerías, producidos a través de toques mágicos como el relato de los viajes que emprenden Benjamín y su secuaz usando alas¹¹.

Relacionado con el motivo de la búsqueda, Elizabeth Espadas destaca que se trata de un *Bildungsroman* («novela de formación») en el cual el viaje iniciático emprendido por el protagonista tiene un doble cometido: la búsqueda de sus orígenes y de su autoconocimiento¹². Luz Elena Zamudio alude también a la dualidad, en este caso de un viaje que se desdobra en dos dimensiones, la externa y la interna, asociada esta última con su evolución espiritual que Zamudio relaciona con la Cábala¹³. En «Las narrativas visionarias en la producción de Angelina Muñiz-Huberman», Lindstrom señala que el personaje principal, Benjamín, en su peregrinación «constantemente busca la manera de penetrar los conocimientos secretos de los místicos más iluminados»¹⁴. Más allá de la

búsqueda individual, Luzma Becerra tras analizar diferentes intertextos concluye que la obra «constituye una reflexión sobre la vida del ser humano»¹⁵. Gerardo García Muñoz, quien también considera el relato un *Bildungsroman*, aplica los criterios de Seymour Menton para demostrar que es una nueva novela histórica según la definición elaborada por Menton¹⁶. Dolores Rangel aúna el motivo de la búsqueda de identidad con el proceso de escritura que ocupa buena parte del contenido de la obra, ya que considera que el binomio identidad y poder de la escritura es «clave dentro del contexto de la literatura judeo-latinoamericana»¹⁷. Rodrigo Cánovas destaca el proceso de lectura de los manuscritos que Benjamín lleva consigo, lo vincula con la interpretación cabalística de las escrituras sagradas, a la vez que aprecia nostalgia por el «antiguo esplendor cultural diaspórico, el cual debe ser admirado y cuidado como un tesoro»¹⁸. Independientemente del enfoque de cada análisis, se aprecia la recurrencia de ciertos elementos: búsqueda de identidad, evolución o formación del personaje central, lectura, escritura, intertextualidad y Cábala. Florian Serlet y Eugenia Houvenaghel se enfocan en la visión del tiempo y de la historia que se proyectan en la obra, centrándose en los personajes femeninos¹⁹. Por mi parte, pretendo analizar la conjunción de relatos de viajes y novela histórica, géneros aludidos en estudios anteriores, para mostrar como la tradición es renovada, originando una tipología nueva que trunca las expectativas del lector, obligándolo a una lectura cómplice y activa.

Puesto que se trata de una obra con múltiples estratos de significación, la temática de búsqueda personal y de identidad del personaje, va acompañada de distintos niveles de intertextualidad y de la cercanía del texto con otros, pertenecientes a diferentes géneros (o subgéneros) que añaden nuevas dimensiones significativas. Cabe agregar que tanto los relatos de viajes como las novelas históricas son géneros híbridos desde sus orígenes. Por un lado, el relato de viajes en sí mismo es un género fronterizo, puesto que desde sus inicios recogía informes de exploraciones, crónicas, testimonios, biografías, documentos epistolares y leyendas de los lugares visitados²⁰. Por otro, Kurt Spang establece la existencia de una serie de géneros limítrofes con la novela histórica entre los que se encuentran las memorias, el diario, la biografía y autobiografía, la crónica, la leyenda y la novela de aprendizaje. Destaca este autor, igualmente, la fluidez de los límites que promueve la hibridez de las obras²¹. Tanto relato de viajes como novela histórica han evolucionado desde su surgimiento, aunque conservan su característica híbrida o fronteriza. Luis Alburquerque diferencia entre relatos de viaje que, por definición, son de modalidad factual en los que autor y viajero coinciden y novelas de viaje, de modalidad ficcional²²; es decir, estas últimas se basan en la imaginación, no en la realidad como hacen los relatos de viajes. Atendiendo a esta distinción, *El mercader de Tudela*, pese a su apariencia, no es un relato de viajes propiamente dicho, aunque tampoco una novela

de viajes tradicional. Se trata de una obra ficticia (hipertexto) basada en un relato de viajes del siglo XII (hipotexto); por lo tanto, imaginación y realidad se entrecruzan eliminando barreras. Además de combinar géneros ya híbridos, Muñiz-Huberman incorpora su impronta particular que genera un resultado desconcertante, en principio, puesto que se adhiere a recursos narrativos pertinentes a los distintos géneros, a la vez que transgrede convenciones de los mismos, coadyuvando, de este modo, a la evolución de dichos géneros narrativos.

De forma muy resumida, *El mercader de Tudela* narra las peripecias de Benjamín bar Yoná quien decide abandonar su ciudad natal y viajar hacia Oriente, siguiendo los llamados del Ángel de la Verdad que se le ha aparecido en sueños. Con el propósito del viaje, organiza un grupo de gente que lo va a acompañar en su camino; a medida que avanzan, Benjamín va encontrando obstáculos, amistades y va aprendiendo de los distintos grupos culturales con los que se cruza y de las ciudades que visita; todo lo cual ayuda en su crecimiento personal, de aquí su caracterización como *Bildungsroman*. Son importantes los manuscritos que lleva consigo «presumiblemente cabalísticos, aunque su contenido nunca se le revela al lector»²³ y que debe entregar a los sabios de las comunidades judías visitadas; cada uno de los sabios incorpora algo (sus reflexiones, interpretaciones) a los mismos. Entre las mujeres que aparecen en la novela, cabe resaltar el papel de Alucena, morisca que lo sigue desde Tudela sin que Benjamín lo sepa inicialmente, pero que acaba uniéndose al grupo y manteniendo una relación sentimental con Benjamín de la que nace su hijo, Daniel. La narración presenta una trama fragmentada cuyos capítulos no se suceden por el principio de causa-efecto, sino que se organiza gracias al motivo del viaje que le da cohesión y unidad.

Los relatos de viajes empiezan a surgir a partir del siglo XI-XII²⁴, se popularizan en toda Europa durante la Edad Media y en España cobran mayor fuerza a partir del siglo XIV²⁵. Inicialmente surgen como literatura geográfica «originada por la necesidad de los gobernantes de controlar a sus potenciales enemigos mediante el conocimiento de sus territorios y población»²⁶. Alburquerque considera que

[e]l género de los relatos de viaje consiste en un discurso factual que se modula con motivo de un viaje (con sus correspondientes marcas de itinerario, cronología y lugares) y cuya narración queda subordinada a la intención descriptiva, que dota al género de una cierta dosis de realismo²⁷.

Igualmente, en el balance «entre lo objetivo y lo subjetivo tienden a decantarse del lado del primero, más en consonancia, en principio, con su carácter testimonial»²⁸. Todas estas características son patentes en el hipotexto, del que Rica Amran señala:

[t]iene el estilo de ciertos manuales científicos en donde el autor ha puesto especial interés en no traslucir sus emociones: busca, en teoría, la objetividad, intentando desmitificar a aquellas comunidades lejanas a la península ibérica sobre las que soñaban sus correligionarios²⁹.

No obstante, en la introducción al libro del siglo XII, José Ramón Magdalena señala que la versión que ha llegado a la actualidad no es la obra completa escrita por Benjamín bar Yoná, sino un resumen de la misma de autor incierto. Por tanto, se podría cuestionar si la falta de emociones visibles se debe al autor primigenio o a las modificaciones realizadas sobre el texto original. De cualquier modo, el hecho de que se trate de una versión resumida precipitó que Muñiz-Huberman se planteara emprender la aventura de escribir ese libro perdido, pero de una manera muy libre³⁰, puesto que «resultaba un poco aburrido, a pesar de que fue antecedente de Marco Polo», por lo que «me permití corregirlo, aumentarlo y mejorarlo»³¹. Esta mejora se debe, en opinión de Halevi-Wise, a que Muñiz-Huberman embellece el texto original y cuenta lo que no cuenta Benjamín³². Se contrapone así al interés en ocultar las emociones señalado por Amran ya que en la obra muñiziana, Benjamín «manifiesta sus tendencias sensuales, emotivas y místicas»³³. Esta incorporación de la subjetividad del personaje protagonista, constituye una de las diferencias entre hipotexto e hipertexto y añade ese nivel significativo que permite hablar de búsqueda de identidad y de desarrollo personal del personaje central.

Precisamente, puede deberse a ese afán de objetividad propio del carácter testimonial de los relatos de viajes³⁴ que no haya mucha información sobre el personaje histórico. Se sabe que vivió de 1130 a 1173, aproximadamente; era «rabino, conocedor profundo de la Torá y de la Halajá (la ley judía), polígloto (lenguas romances, hebreo, arameo, árabe, latín y griego), docto en historia clásica y medieval, además de un consumado negociante, artesano y orfebre»³⁵. Inició un viaje que le llevó años completar y que documentó en su *Séfer masaot* o *Libro de viajes*, como ya se mencionó. A lo largo de todo el libro, Benjamín

pasa revista a tres aspectos fundamentales [...]: I) los judíos y su situación (tanto socioeconómica como política y religiosa), II) las grandes líneas de la política en y entre las naciones del mundo cristiano occidental y las del ámbito islámico oriental, y III) los centros mercantiles y artesanales de ambos mundos, así como las rutas comerciales que los unen o pudiesen unir³⁶.

María José Cano considera que el objetivo de Benjamín era conocer los lugares santos relacionados con su religión³⁷. Sin embargo, según Muñiz-Huberman «[e]l interés primordial de Benjamín bar Yoná era el de hacer un recuento de la vida judía contemporánea»³⁸, lo cual lo

convierte en el primer demógrafo y sociólogo hispanohebreo.

Así como los relatos de viajes inician en la plenitud de la Edad Media, las novelas históricas son mucho más recientes, remontándose a inicios del siglo XIX en estrecha relación con el Romanticismo y con Walter Scott como iniciador. Desde entonces ha habido variaciones no solo en su factura sino también en los estudios que se ocupan de la misma. Tanto Seymour Menton como Kurt Spang distinguen entre dos tipos de novelas históricas, pero con criterios diferentes. Menton distingue entre novela histórica tradicional o clásica y la nueva novela histórica; señala seis rasgos distintivos para la última, aunque no es necesario que aparezcan en su totalidad para considerar la obra una nueva novela histórica. Dichos rasgos son: la subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la representación de algunas ideas filosóficas como la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, o el carácter cíclico e imprevisible de la historia; la distorsión consciente de la misma por omisión, exageración o anacronismos o una combinación de estos tres recursos; la ficcionalización de personajes históricos; la metaficción; la intertextualidad, con el palimpsesto como ejemplo extremo de la misma y los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia³⁹. Mientras tanto, Spang distingue entre novelas ilusionistas y antiilusionistas. Aunque advierte que no hay ninguna obra que se corresponda exactamente con todas las propiedades que presenta, establece que las primeras están más en consonancia con la novelística producida en el siglo XIX, interesada en crear la ilusión de autenticidad y veracidad, presentando los acontecimientos como totalidad significativa y representativa, de forma coherente y unitaria, con un final cerrado y definitivo⁴⁰. Las antiilusionistas, más acorde con las novelas del siglo XX, pretenden evitar que se produzca en el lector la ilusión de autenticidad por lo que se valen de diferentes recursos literarios para llamar la atención sobre el carácter de artefacto del texto⁴¹. En *El mercader de Tudela* se observan procedimientos que se corresponden con ambos tipos, predominando los relacionados con la antiilusionista.

Ambos géneros, relatos de viajes y novela histórica, aparecen unidos desde los paratextos de la publicación de Fondo de Cultura Económica. Las marcas paratextuales son un correlato de la modalidad factual propia de los libros de viajes que evidencian su pertenencia genérica⁴². En esta edición, la portada muestra una nao en medio del mar, con lo cual sitúa al lector en un momento del pasado por el tipo de embarcación, mientras que da la idea de movimiento; el mar compuesto por caracteres del alfabeto hebreo nos introduce a la cultura judía y a dos constantes en la narración: el mar en sí mismo que se convierte en una obsesión para el protagonista como símbolo de libertad, pero también de permanencia y cambio constante, y la escritura que va a ser crucial en diferentes niveles: los manuscritos que porta Benjamín y las interpretaciones que añaden los sabios; la propia escritura de Benjamín, su *Libro de viajes*, en menor

medida, el *Libro de los sueños* y todavía menos, el *Libro de los medicamentos*; la escritura de Alucena quien hacia el final afirma que va a escribir su propia crónica para contar lo que Benjamín no ha contado; clara alusión a Muñiz-Huberman en este punto en el que lo autobiográfico se mezcla con lo histórico, sobre lo que volveré más adelante. Retornando a los paratextos, estos permiten conectar el libro frente al lector con los relatos de viajes, a la vez que se efectúa una primera transgresión. Albuquerque afirma que los títulos y las ilustraciones, entre otros, «propician la asunción del lector de estar ante un viaje realmente realizado»⁴³. Definitivamente, el lector adquiere esta idea al ver la ilustración, pero el título en sí, contrario a la afirmación de Albuquerque, no proporciona la idea de viaje, por un lado, y, por otro, se correspondería con una novela histórica ilusionista, tendente a exaltar el individuo debido a la influencia del ideario romántico, y por tanto, más propia del siglo XIX que de finales del XX⁴⁴. Por consiguiente, estos paratextos iniciales cumplen una doble función ya que a la vez asocian y singularizan la obra muñiziana con aquellas pertenecientes a los dos géneros en cuestión.

La intersección entre ambas modalidades discursivas se prolonga con el refuerzo de la factualidad de los relatos de viajes y el componente histórico gracias a la información proporcionada antes de iniciar la narración. Se constatan las fuentes utilizadas para la elaboración de la obra en manos del lector y se proporcionan los mapas que permiten seguir el recorrido de los viajeros; dichos mapas fueron confeccionados por Haim Beinart y se obtuvieron de la versión en castellano de Magdalena publicada en 1982⁴⁵. Pese a que estos componentes confieren objetividad y verosimilitud a la obra, la sensación de factualidad es ilusoria porque al prestar atención a la nota informativa se observa que dice: «Las citas del *Libro de Viajes* han sido elaboradas a partir de dos fuentes»⁴⁶. Por lo tanto, no son réplicas fidedignas del hipotexto, aunque varios elementos favorecen el olvido de este detalle inicial: la incorporación de citas textuales del original, la disposición tipográfica de dichas citas dentro de la narración principal, el tono objetivo empleado y la información que se proporciona. Es un juego continuado entre documento histórico y elaboración sobre el mismo que borra las fronteras genéricas entre historia y ficción⁴⁷. Igualmente, la obra de Muñiz-Huberman afirma que

Benjamín ha desarrollado un método para dejar asentada la historia de su época y esto le ayuda a ordenar y no olvidar detalle alguno. Lo primero es anotar la distancia entre ciudad y ciudad, pueblo y pueblo; después su descripción y algo de historia antigua; luego las comunidades judías, el número de habitantes, los jefes y personas principales, los oficios, las edificaciones, las sinagogas, los sepulcros. Es sencillo en sus descripciones y es notoria su objetividad⁴⁸.

Solo anota datos objetivos, verídicos, comprobables por lo que es

fácil dejarse llevar e ignorar que han sido «elaboradas». La metodología seguida, el tipo de información que recoge y el rigor con que lo hace se corresponden con las características de los relatos de viajes en los que la narración está supeditada a la descripción⁴⁹. Más adelante, el narrador llama la atención del lector sobre el hecho de que el contenido de las citas en la actualidad pertenecería a distintos discursos de saber: historia, demografía, arqueología. Así se da un nuevo cruce de fronteras, en esta ocasión, entre disciplinas diferentes y entre líneas temporales puesto que une el tiempo del Benjamín con el del lector.

La objetividad conferida por los paratextos y patente en las «supuestas» citas del *Libro de viajes* (no olvidemos que son elaboraciones) choca con la presentación proporcionada por la editorial, puesto que afirma que la obra trata del «incierto viaje de un hombre que va al encuentro de sí mismo [...] que lo conducirá, una y otra vez, a las mismas preguntas: ¿Cuántos soy? ¿Quiénes soy yo? ¿Qué extranjeros son los que me habitan?»⁵⁰.

Estas cuestiones apuntan un matiz de clara índole existencialista y como tal, subjetiva. Así pues, la objetividad propia de relatos de viajes y novelas históricas ilusionistas y la subjetividad más propia de obras confesionales, diarios y novelas antiilusionistas crean un binomio que se va a dar de forma continuada en el texto. Si se repara en el título de la obra y de los distintos capítulos, se percibe que el primero, se centra en la persona del protagonista y enfatiza su profesión y lugar de procedencia; en el caso de los capítulos, algunos llevan por título el nombre del lugar que se visita («Narbona», «Montepellier», «Marsella»,...); otros se enfocan en sucesos («La carta que llega», «Los quehaceres», «Consecuencias»,...) o en protagonistas («Los amigos», «Asael», «Benjamín por su lado», «Alucena se desparrama»,...). La alternancia de estos títulos refuerza la idea del viaje en algunos capítulos, mientras en otros la atención se enfoca en los individuos y sus circunstancias. Asimismo, el título centrado en el protagonista resta importancia a la idea de movimiento inherente al viaje y contrasta con la imagen que aparece en la portada bajo el mismo; a la vez, es más propio de las novelas históricas ilusionistas, como ya se indicó. De entre los aspectos de la novela histórica desarrollados por Spang, son particularmente interesantes para el desarrollo de este estudio: el narrador y el efecto en el lector de ciertos recursos utilizados.

Se trata de una obra polifónica en el sentido bajtiniano ya que se encuentran diferentes narradores que se corresponden con varios niveles textuales: los personajes secundarios proporcionan información sobre pueblos y culturas, leyendas, anécdotas, historias personales y cartas enviadas al protagonista; Benjamín, Alucena y el narrador omnisciente⁵¹. En este apartado perteneciente a los narradores se operan considerables transgresiones y cuestionamientos; además, la división entre los tres últimos no es tan clara como pudiera pensarse. Si Benjamín es el narrador / autor de las citas de su *Libro de viajes*, según las convenciones de los relatos de viajes «el sujeto de la enunciación coincide con el sujeto del

enunciado, identidad que suele proyectarse a la firma del autor en la portada [...] el que escribe es el que viaja»⁵². No ocurre así en este ejemplar en el que el nombre en la portada, Muñiz-Huberman, no coincide con el del viajero, Benjamín, con lo cual se produce una ruptura del pacto autobiográfico característico de los relatos de viajes. Habría que añadir que los paratextos indican que las citas han sido «elaboradas»; por lo tanto hay una mediación entre la observación anotada por el viajero y la información contenida en la obra actual, lo cual contradice la afirmación de Alburquerque: «El “relato de viajes” [...] contiene un sujeto de doble experiencia: el viaje y la escritura. Es un sujeto de doble instancia: sujeto viajero, individual e irremplazable que, además, escribe esa experiencia [...] sin mediación»⁵³. Considerando también que las citas han sido «elaboradas» a partir de dos versiones traducidas del original en hebreo, la mediación es todavía mayor, pues habría que tener en cuenta el papel jugado por el traductor, de aquí que se produzca una nueva ruptura con las convenciones del género.

El caso de Alucena como narradora es el más complejo ya que se establece una disyuntiva entre ella y el narrador omnisciente. Alucena afirma que siempre quiso escribir la historia de *este* viaje⁵⁴; de hecho, Zamudio señala que este personaje «redacta un libro de viajes que por momentos se confunde con el que estaba escribiendo el rabino»⁵⁵, pero no se puede colegir que el narrador, presentado como omnisciente hasta ese momento, en realidad sea Alucena. Hay ocasiones en las que sus actos/pensamientos llegan relatados por una entidad narrativa supradiegética que en otras ocasiones desaparece y le cede la palabra. Este vaivén de narradores desconcierta y la ambigüedad que genera plantea diversas problemáticas en cuanto a la autoría del relato. En primer lugar, Alucena interrumpe su viaje y regresa a Tudela con Daniel, su hijo. Por lo tanto, cualquier narración referida a Benjamín posterior a este momento, no se ajustaría a los parámetros de factualidad o experiencia narrada de los relatos de viajes, sino que sería totalmente ficcional. En segundo lugar, Alucena presenta múltiples puntos de contacto con Angelina Muñiz-Huberman. Por un lado, refiriéndose a Benjamín, Alucena indica: «[q]uedarán su libro y el mío. El suyo, el correcto, el mío el deseado»⁵⁶; Rangel considera que Alucena y Muñiz realizan «la misma función: re-escriben una versión y con ello dan una nueva interpretación»⁵⁷. Igualmente, Alucena se ve a sí misma como la iniciadora de una nueva escritura histórica⁵⁸, característica que ha sido adjudicada a Muñiz-Huberman.⁵⁹ Incluso afirma que una autora de siglos venideros le hace guiños o a la inversa⁶⁰. También se encuentran guiños al lector familiarizado con la obra de la autora quien puede ver insertados títulos de otros libros de ella misma como *Las raíces y las ramas* (1993) o *Molinos sin viento* (2001). De este modo, lo biográfico se inscribe en el personaje de Alucena, por lo que Serlet y Houvenaghel establecen que Muñiz-Huberman «se esconde tras la máscara de Alucena»⁶¹, traspasando los

límites de los relatos de viajes y de la novela histórica.

Aparte de la problemática identitaria, también se establece un juego con la temporalidad. La narración contiene numerosas prolepsis, característica no ajena a las novelas históricas en las que el narrador cuenta con la ventaja de relatar los actos a posteriori; no tanto así con los relatos de viajes en los que predomina la simultaneidad. Sin embargo, en esta obra se dan prolepsis de diferentes tipos: las relativas a las historias de los personajes entrarían dentro de la tradición, pero hay saltos temporales que se convierten en anacronismos, lo cual concuerda con el rasgo señalado por Menton de distorsionar conscientemente la historia mediante juegos temporales⁶². Abundan las menciones de sucesos históricos y culturales posteriores al momento del enunciado. Sirvan como ejemplo: los viajes de Marco Polo a Oriente, la Inquisición, el movimiento político herético y la apostasía de Shabetai en Gallipoli en 1666, referencias a Lepanto, a *La vida es sueño* (1635) de Calderón, a futuras protagonistas que se vestirán de hombre como hace Alucena, aludiendo, en este caso, a otros personajes históricos (luego literarios e incluso, cinematográficos): Elena de Céspedes, protagonista de *La burladora de Toledo* (2008) quien fue perseguida por la Inquisición en el siglo XVI y Catalina de Erauso o la monja alférez que emigró a América a inicios del siglo XVII disfrazada de hombre; también se encuentra una evocación de un verso de Antonio Machado («Benjamín y su compañía hacen camino al andar»⁶³), y alusiones a *Claros del bosque* de María Zambrano⁶⁴. Siguiendo el concepto de «anacronismo creador» de George Schanzer, Serlet y Hovenaghel concluyen que «esta configuración particular del tiempo le permite a la autora reflexionar acerca de la historia al mismo tiempo que contarla»⁶⁵. De cualquier modo, estos conocimientos posteriores al tiempo de la acción, problematizan la identidad de Alucena como narradora⁶⁶.

La cuestión del narrador omnisciente presenta otra desviación de la tradición, puesto que se inscribe en el texto al exclamar «nuestro tiempo»⁶⁷. Obviamente, el adjetivo posesivo «nuestro» promueve la identificación del lector con esta entidad narrativa y explicaría los anacronismos al tratarse de un narrador de finales de siglo XX, pero rompe la separación temporal existente con la novela histórica y en este caso sigue la duda de su identidad. Por esto, Becerra propone otra alternativa distinta a la de Alucena como narrador: «en los capítulos finales la ambigüedad del punto de vista sugiere que quizá la historia esté contada por el Ángel de la Verdad»⁶⁸, personaje que indujo a Benjamín a salir de Tudela en un sueño y que lo ha estado acompañando en su recorrido. Las diferentes transgresiones llevadas a cabo opacan la identidad del narrador, lo cual desorienta y conduce a los lectores a buscar opciones⁶⁹. A la vez, este dilema actúa como juego especular al reflejar la incógnita sobre la autoría del *Libro de Viajes*, apuntada por Magdalena en la introducción al texto de Benjamín bar Yoná y confirmada por estudios recientes⁷⁰. De cualquier modo, la indefinición en la voz narrativa muñiciana mantiene la atención

del lector quien puede resolver la problemática a favor de un narrador u otro o quedarse con la incertidumbre; en este último caso se establece una aproximación al estado anímico del protagonista quien se enfrenta a dudas continuas a lo largo de toda la narración. Independientemente de la decisión que tome el lector, se verá abocado a reflexionar sobre el asunto ya que la instancia narrativa no se ajusta a parámetros habituales.

Si retomamos la diferenciación entre novelas históricas elaborada por Spang, por un lado, las ilusionistas siguen los procedimientos propios del historiógrafo documentalista y objetivista y cuentan con un narrador intradieético que se implica en los sucesos narrados, toma postura y juzga personajes y circunstancias⁷¹, lo cual coincide parcialmente con la posición y actitud de Alucena. Es un narrador intradieético que se implica y toma postura, pero no es objetiva, le reclama a Benjamín que está demasiado apegado a la realidad, por ejemplo; ni documentalista: no duda en decir que inventará lo que no sepa⁷². Igualmente, dichas novelas tienden a presentar los acontecimientos como totalidad significativa y representativa, tienen una forma coherente y unitaria y proveen un final cerrado y definitivo⁷³; sin embargo, estas características no se dan en la obra muñiciana. Aunque las últimas palabras de la narración son «[t]erminado y completado»⁷⁴, las cuales constituyen un nuevo reflejo del hipotexto, Benjamín sigue viajando; es decir, su periplo no ha finalizado, yendo de nuevo en contra de los relatos de viajes. Pero tampoco la lectura ha acabado, puesto que siguen unos epílogos en los que toman la voz diferentes personajes estableciendo un diálogo entre sí, en el que concuerdan reunirse todos en Narbona, abriendo el final más que concluyendo la narración. Farawi, quien ha acompañado a Benjamín en sus trayectos, es quien confiesa ahora su amor por el protagonista principal y pone el punto final diciendo que «LOS MANUSCRITOS NO EXISTEN»⁷⁵. Al cierre de la lectura aparece un nuevo motivo de perplejidad para el lector ya que el proceso de lectura, interpretación y comentario de tales manuscritos ha ocupado buena parte de la narración. Por otro lado, según el paradigma de las novelas antiilusionistas, el narrador puede ser un observador impasible y distanciado que se manifiesta en su aparición e identificación o se despersonaliza, no se declara como «persona» o desaparece casi totalmente. La historia narrada deja de ser un fluir unitario, los capítulos breves se yuxtaponen más que se concatenan y tienden a presentar varias historias. Se sirven de diferentes recursos como la intercalación de comentarios y reflexiones sobre lo narrado y la propia narración, el cambio en las voces narrativas, las perspectivas y la naturaleza de los textos con el propósito de producir extrañeza en el lector⁷⁶. Aparte de las cuestiones del narrador ya señaladas, el resto de características mencionadas por Spang se observan en *El mercader de Tudela*, consiguiendo el efecto señalado por el teórico.

No es accidental que la obra muñiciana cause dicho efecto; de hecho, la propia autora manifiesta este deseo en varias entrevistas. Incide sobre

la necesidad de hacer que el lector se pare a pensar porque la lectura «no es nada más ver qué pasó y dónde está la acción. Quiero que el lector aprenda que la literatura es el amor por las palabras»⁷⁷. Pretende que se recupere el gusto «por la lectura meditativa, por la lectura que te detiene, no por la lectura que te vas rápido a ver qué pasó»⁷⁸. Precisamente, la problemática suscitada en cuanto a la identidad del narrador es uno de los recursos utilizados para llamar la atención del lector y obligarlo a pausar y reflexionar, pero abundan otros procedimientos para lograr tal cometido, tanto a nivel temático como lingüístico y literario. Entre los primeros, las múltiples referencias a la cultura judía, su historia, libros y lugares sagrados y los nombres de los personajes y términos en hebreo mantienen la autenticidad cultural del protagonista, pero, a su vez, las palabras hebreas cumplen otra función porque, como señala Spang, cualquier texto en un idioma diferente al del cuerpo de la narración provoca el extrañamiento del lector⁷⁹. Entre las técnicas literarias mencionadas por este teórico, cabría destacar la proliferación de los comentarios sobre la escritura, o metaficción, rasgo también señalado por Menton, que se da en múltiples instancias, tanto con Benjamín como narrador como con Alucena; ya indicamos el carácter polifónico de la novela y la diversidad de textos intercalados por los distintos narradores, el propio Benjamín está escribiendo el *Libro de viajes*, el *Libro de los sueños* y el *Libro de los medicamentos*, e incluye, la transcripción de las cartas de Alouette, a quien el protagonista conoce en su paso por Narbona, sede de una de las escuelas cabalísticas más importantes del periodo. Además, Spang continúa afirmando que se seleccionan, ordenan e interpretan acontecimientos para que adquieran un sentido de la historia provisional, falsificable o por lo menos modificable⁸⁰, postulado igualmente presente en *El mercader de Tudela*, a nivel ficticio: los manuscritos que transporta Benjamín son «una obra en progreso»⁸¹ sometida a las correcciones e interpretaciones de los distintos sabios; la modificación del libro de Benjamín hecha por Alucena dará lugar a dos libros: el verdadero y el deseado. La propia narración advierte que «el que interpreta recrea [...]. El que interpreta, modifica»⁸². Estas palabras son aplicables a los distintos niveles textuales, sobre todo al de la obra que nos ocupa que es una modificación (o varias) del hipotexto del siglo XII, pero que, a su vez, abre la posibilidad de que surja otra posterior en la que Benjamín agregue lo que ha omitido en la primera⁸³. Esta posibilidad, de nuevo, trunca la idea de obra definitiva, propia de las novelas ilusionistas.

De este modo, se puede observar que *El mercader de Tudela* presenta características que se corresponden a uno u otro tipo de novela histórica; es decir: vuelve a cruzar las fronteras establecidas entre lo predominante en el siglo XIX y en el XX, originando un nuevo tipo de obra cuyas transgresiones se extienden más allá de las convenciones dentro de un género narrativo. Sin embargo, no se detiene aquí el rompimiento de la tradición genérica: la consideración de diferentes recursos lingüísticos

utilizados a lo largo de la narrativa, además de producir extrañamiento en el lector, conduce a cruces entre distintos géneros literarios.

En este sentido, a lo largo de toda la novelística muñiciana es de suma importancia el particularísimo uso del idioma. Los juegos de palabras existentes pueden proporcionar comicidad, pero también cargas referenciales significativas. El más notable en la obra que nos ocupa quizá sea el del Conde Dolivares que manda al carretero, Maese Pedro, a la compañía de Benjamín cuando inicia el viaje, como espía para averiguar qué esconden los manuscritos, convencido de que es un boicot contra los cruzados, y, por tanto, le encarga a Maese Pedro que aborte la misión de Benjamín. Pese al anacronismo, las intenciones de este personaje y su nombre harán que el lector conocedor de historia de España se detenga y piense en el histórico Conde Duque de Olivares (1587 -1645), con quien comparte título nobiliario y la similitud fonética de los nombres, además de analogías en sus agendas políticas. Así vemos como el uso de la semántica adquiere connotaciones significativas, pero también la utilización de los signos ortográficos infiere significación diferencial a la prosa muñiciana: el abundante uso de los dos puntos llama la atención sobre una parte de la frase o una palabra⁸⁴ y hará que el lector se detenga de nuevo para prestar atención. Las repeticiones de vocablos en ciertos pasajes dotan a la escritura de una calidad poética, a la vez que relentizan la progresión de la narrativa⁸⁵. Así, aunque las digresiones forman parte de los relatos de viajes y del género novelesco, el uso del idioma de Muñiz-Huberman las transforma en prosa poética. Este es el caso, por ejemplo, del pasaje previo al encuentro de Benjamín con Agdala, una de sus amantes, con la repetición del sustantivo «manos»⁸⁶. Las manos se convierten en protagonistas que con sus movimientos, adornos y perfumes incitan y seducen a Benjamín, pasando del contacto visual de estas extremidades sin saber a quién pertenecen a la realización del primer encuentro sexual entre ambos personajes. A la calidad poética de pasajes como este se incorpora la poesía que también encuentra un espacio dentro de la obra en múltiples instancias, siempre usando la puntuación y disposición gráfica según las normas poéticas e incorporando tropos decididamente poéticos como la anáfora. Hay varios lugares en que el lector está ante un poema, entre ellos, pero sin ser el único, la apertura del capítulo XIV titulado «La semilla». La autora afirma que no es un poema, aunque se le ha preguntado de forma repetida⁸⁷; en otro guiño cómplice, también Alucena dice que no está haciendo poesía. No obstante estas palabras, del personaje y de la escritora, el hecho de que la pregunta haya sido formulada en más de una ocasión, indica que el lector lo aprecia como un poema; por su disposición sobre la página parece estar presentando versos libres, pero también porque a lo largo de estos «versos», la semilla se transforma en símbolo que adquiere diferentes significados, algunos más claros que otros. Benjamín y Alucena que son los involucrados en este pasaje entienden la semilla de diferente forma; para Benjamín alude

al crecimiento intelectual y espiritual del individuo en diversas instancias, mientras que para Alucena se refiere al hijo que está esperando.

De este modo vemos nuevos cruces de géneros que nos llevan de la narrativa, a la prosa poética a la poesía. Aunque este análisis se refiere a *El mercader de Tudela*, no es un caso aislado en la obra muñiciano; la propia autora afirma: «mis novelas no son novelas ni mis cuentos, cuentos, porque hay en ellos el ritmo de la poesía». Considera su obra «toda poética aunque a veces se llame novela, cuentos o poemas»⁸⁸. Para Muñiz-Huberman, «la unión entre poesía y prosa es [...] algo indisoluble y muy íntimo»⁸⁹. Similares afirmaciones referidas a la ruptura de las barreras divisorias y a la primacía de lo poético aparecen de forma continuada tanto en entrevistas como en sus propios ensayos. Incluso llega a admitir que querría una literatura «donde se puedan incorporar todos los géneros por un solo medio expresivo»⁹⁰. Por lo tanto, considera que habría que «[r]egresar a un solo género, el poético, que [impregnara] a los demás. Porque, a fin de cuentas, el único género que vive es el poético»⁹¹. Estas reflexiones indican la intencionalidad de la autora de aunar todos los géneros para lo cual debe transgredir todas las convenciones genéricas establecidas a las que el lector está habituado. Afirma:

Cuando escribo no pienso en un tipo de lector, solo pienso en las palabras, en las letras, en lo que fluye; pero también en ofrecer una oportunidad de pensar diferente, de romper lo establecido y las normas, de liberar la mente. Puede ser que mi obra sea para distintos tipos de lectores: el que vaya en busca de la aventura, de la anécdota solamente, es decir, el lector común, o el académico que profundice y persiga el simbolismo, el mito.⁹²

Siendo dicha transgresión característica inherente a la obra de Muñiz-Huberman, en *El mercader de Tudela* vemos como reelabora un relato de viajes del siglo XII al que añade múltiples capas significativas cruzando los límites convencionales de este tipo de narración. Del mismo modo cruza las fronteras entre los distintos tipos de novela histórica establecidos por Spang, valiéndose de los recursos de una y otra con el propósito de alcanzar su cometido de obligar al lector a realizar un tipo de lectura detenida y consciente. Se vale de la condición de géneros fronterizos tanto del relato de viajes como de la novela histórica para intensificar la potencialidad de esta hibridez llevándola de la narrativa a la poesía. Todorov indica que es «un signo de auténtica modernidad en un escritor no obedecer más a la diferencia entre los géneros»⁹³. Igualmente señala que: «[u]n nuevo género es siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación. [...] la literatura es un sistema en continua transformación»⁹⁴. De este modo, desde su primera publicación, Muñiz-Huberman ha dado muestras de la modernidad de su narrativa y ha contribuido a la evolución de los géneros literarios. Desde el respeto a la tradición porque «la tradición se

recibe pero también se cambia»⁹⁵, quizá debamos plantearnos empezar a hablar de «seudonovelas».

NOTAS

- 1 Este premio fue creado por disposición testamentaria de la actriz, periodista y traductora española Magda Donato (1902-1966), exiliada en México, cuyo verdadero nombre fue Carmen Nelken.
- 2 Quemain, 2019, en línea.
- 3 Todorov, 1996, p. 54.
- 4 Muñiz-Huberman, *El siglo del desencanto*, 2002, p. 29.
- 5 Quemain, «Desnudez», en línea.
- 6 Camacho, 2013, p. 159.
- 7 En la solapa de *Molinos sin viento*, 2001, publicada por Editorial Aldus, se presenta a Muñiz-Huberman como la introductora de la narrativa neohistórica. La misma Muñiz-Huberman también utiliza el término «neohistórico». Independientemente del vocablo, destaca su característica de pionera.
- 8 Ver Alburquerque, 2011, pp. 30-33.
- 9 Ver Menton, 1993, p. 43; Spang, 1995, p. 102.
- 10 Muñiz-Huberman afirma no haber leído de Borges más que *El Aleph* y *Ficciones*, ya tardíamente; manifiesta que dejó de leerlo porque le dio miedo percibir las similitudes entre los dos. Ver Horno-Delgado, 1998, p.152. Por lo tanto, cualquier parecido debe atribuirse a sus estudios de la Cábala y otras fuentes comunes más que a influencias, como hace Gerardo García Muñoz, 2001, p.11.
- 11 «[m]any of the book's enthralling turns and flourishes involve borrowings from novels of earlier eras. El *mercader de Tudela* has a number of links to the picaresque, although Benjamín is a quester rather than a rogue. Tie-ins to the novel of chivalry occur through such magical touches as the accounts of travels Benjamín and his sidekick undertake using wings» (Lindstrom, 1998, p. 119; la traducción al castellano es mía).
- 12 Espadas, 2014, p.151.
- 13 Zamudio, 2003, p. 538.
- 14 Lindstrom, 2016, p. 11.
- 15 Becerra, 2001, p. 124.
- 16 Ver García Muñoz, 2001. Lukasz Grützmacher critica la propuesta de Menton; considero que no es pertinente para el presente estudio si este concepto es filosóficamente válido o no. Para más información, ver el artículo de Grützmacher, 2006, pp. 141-167.
- 17 Rangel, 2004, pp. 80-81.
- 18 Cánovas, 2012, p. 30.

- 19 Ver Serlet y Houvenaghel, 2015, pp. 59-72.
- 20 Cano, 2014, p. 6; Alburquerque, 2005, p. 132; y Alburquerque, 2011, p. 22.
- 21 Spang, 1995, pp. 64-66.
- 22 Para las distintas diferencias entre ambos y la evolución del género ver Alburquerque, 2005; y Alburquerque, 2011.
- 23 Lindstrom, 2016, p.10.
- 24 Cano, 2014, p. 8.
- 25 Pérez Priego, 1984, pp. 217-218.
- 26 Cano, 2014, p. 5.
- 27 Alburquerque, 2011, p. 33.
- 28 *Ibid.*, 16.
- 29 Amran, 2007, p. 24.
- 30 Quemain, 2015, en línea.
- 31 Carballo, 1998, p. 80.
- 32 Halevi-Wise, 1999, pp. 130-131.
- 33 Lindstrom, 2016, p. 9.
- 34 Alburquerque, 2011, p. 18.
- 35 Muñiz-Huberman, *Las raíces y las ramas*, 1993, p. 36. El vocablo rabino parece tener distintas acepciones: según Becerra, era rabino en el sentido de culto (Becerra, 2011, p. 115); León Levy señala que la R. antepuesta al nombre puede ser tan solo por cortesía (Levy, 1987, p. 55).
- 36 Magdalena, 1982, pp. 22-23.
- 37 Cano, 2014, p. 20.
- 38 Muñiz-Huberman, *Las raíces y las ramas*, 1993, p. 37.
- 39 Seymour Menton incluye *Morada interior* (1972) como una de las nuevas novelas históricas en su obra *La nueva novela histórica de la América Latina*. A partir de ahí muchos estudios reseñan a Muñiz-Huberman como la introductora de la nueva novela histórica en México, como ya se ha señalado. Algunas de sus obras posteriores recrean distintos periodos o personajes históricos y pueden considerarse dentro de esta tendencia. Curiosamente, la autora se refiere a *Morada interior* como «seudoensayo» (Camacho, 2013, p. 159) o como «seudonovela» (Quemain, 2015, en línea).
- 40 Spang, 1995, pp. 88-93.
- 41 *Ibid.*, pp. 95-99.
- 42 Ver Alburquerque, 2011, pp. 18 y 33; y Colombi, 2006, p. 23.
- 43 Alburquerque, 2011, p. 18.
- 44 Spang, 1995, p. 92.

- 45 Para la elaboración de su novela, Muñiz-Huberman indica la utilización de dos fuentes: *The Itinerary of Benjamin de Tudela* de Marcus Nathan Adler, publicada en 1907 en Nueva York y la versión del *Libro de viajes de Benjamín de Tudela* de José Ramón Magdalena Nom de Déu, 1982, Barcelona.
- 46 Muñiz-Huberman, *El mercader de Tudela*, 1998, np. (el énfasis es mío).
- 47 Zamudio señala que la incorporación de las citas crea «una ambigüedad que oscila entre la “realidad” y la fantasía, entre la historia y la literatura» (Zamudio, 2003, 536).
- 48 Muñiz-Huberman, 1998, p. 241.
- 49 Alburquerque, 2011, 17.
- 50 *El mercader de Tudela* de Angelina Muñiz-Huberman, 1998, cuarta de forros.
- 51 García Muñoz establece cinco capas narrativas: la del narrador omnisciente, la del *Libro de viajes*, la exposición del *Libro de los sueños* y *Libro de los medicamentos* que considera de naturaleza apócrifa, la voz de Alucena que comenta el acto creativo y las múltiples voces de los epílogos. García Muñoz, 2001, p. 18.
- 52 Colombi, 2006, pp. 23-24.
- 53 Alburquerque, 2011, 29.
- 54 Muñiz-Huberman, *El mercader de Tudela*, 1998, p. 249, (énfasis mío).
- 55 Zamudio, 2003, p. 541.
- 56 Muñiz-Huberman, *El mercader de Tudela*, 1998, p. 255.
- 57 Rangel, 2004, p. 92.
- 58 Muñiz-Huberman, *El mercader de Tudela*, 1998, p. 255.
- 59 Menton la sitúa en el terreno de la nueva novela histórica (Menton, 1993, p. 26). Espadas la ubica en relación con la metaficción historiográfica (Espadas, 2014, p. 158); y Muñiz-Huberman se refiere al neohistoricismo en múltiples entrevistas.
- 60 Muñiz-Huberman, *El mercader de Tudela*, 1998, p. 251.
- 61 Serlet y Houvenaghel, 2015, p. 63.
- 62 Menton, 1993, p. 43.
- 63 Muñiz-Huberman, *El mercader de Tudela*, 1998, p. 165.
- 64 Becerra, 2001, p. 118.
- 65 Serlet y Houvenaghel, 2015, p. 66.
- 66 No obstante, este recurso aparece en la obra muñiciana desde su primera obra, en la que la narradora que el lector identifica con la mística Santa Teresa de Ávila, se sitúa en la segunda mitad del siglo XX haciendo menciones a sucesos históricos pertenecientes a este, principalmente la Guerra Civil española y el Holocausto.
- 67 Muñiz-Huberman, *El mercader de Tudela*, 1998, p. 296.
- 68 Becerra, 2011, p. 123.

69 En la entrevista ofrecida a Marco Aurelio Carballo, Muñiz-Huberman afirma que «Alucena [...] al final del libro nos sorprende confesándose la verdadera autora». Carballo, 1998, p. 80. Afirmación que como estamos viendo no es compartida por los distintos estudios.

70 Ver Amram, 2007; Cano, 2014.

71 Spang, 1995, p. 89.

72 Muñiz-Huberman, *El mercader de Tudela*, 1998, pp. 249, 251.

73 Spang, 1995, p. 93.

74 Muñiz-Huberman, *El mercader de Tudela*, 1998, p. 306.

75 *Ibid.*, p. 308.

76 Spang, 1995, pp. 96-98.

77 Camacho, 2013, p. 160.

78 Quemain, 2015, en línea.

79 Spang, 1995, p. 98.

80 *Ibid.*, p. 95.

81 Muñiz-Huberman, *El mercader de Tudela*, 1998, p. 73.

82 *Ibid.*, p. 82.

83 *Ibid.*, p. 295.

84 El personal uso de los signos de puntuación, ajeno a cualquier norma establecida, resalta en las obras de la autora por lo que son múltiples los estudios y entrevistas que se refieren al mismo. Vease a modo de ejemplo: Camacho, 2013, p. 159; Quemain, 2015, en línea.

85 Nótese que este mismo recurso es utilizado en otras obras y, sin embargo, el efecto no siempre es el mismo. En *El sefardí romántico*, la repetición de la palabra «muerte» y las diferentes representaciones tipográficas de la misma, además de detener el avance de la narrativa, producen una carga afectiva sobre la narración inmediatamente anterior, relacionada con la Guerra Civil española. Muñiz-Huberman, *El sefardí romántico*, 2005, pp. 174-175.

86 *Id.*, *El mercader de Tudela*, 1998, pp. 46-47.

87 Camacho, 2013, p. 159.

88 Horno Delgado, 1998, p. 146.

89 *Ibid.*, p. 148.

90 Salazar y Rodríguez, 1993, p. 172.

91 Muñiz-Huberman, 2002, pp. 29-30.

92 Camacho, 2013, p. 162.

93 Todorov, 1996, p. 47.

94 *Ibid.*, p. 50.

95 Muñiz-Huberman, *El mercader de Tudela*, 1998, p. 108.

OBRAS CITADAS

Albuquerque García, Luis (2005), «Consideraciones acerca del género “relato de viajes” en la literatura del Siglo de Oro», en Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti Zugasti (eds.), *Actas del Congreso El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*, Navarra, EUNSA, pp. 129-142.

Albuquerque García, Luis (2011), «El “relato de viajes”: hitos y formas en la evolución del género», *Revista de Literatura*, 63 (145), pp. 15-34.

Arman, Rica (2007), «El *Libro de viajes* de Benjamín de Tudela: del mito a la realidad histórico-geográfica», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 30, pp. 13-24.

Becerra, Luzma (2011), «Los laberintos de la escritura. *El mercader de Tudela* de Angelina Muñiz-Huberman», en Ana Rosa Domenella (ed.), *Territorio de leonas, cartografía de narradoras mexicanas en los 90*, México, Juan Pablos-UAM-Iztapalapa, pp. 115-125.

Camacho Quiroz, Rosa María (2013), «Entrevista con Angelina Muñiz-Huberman. Palabra transmutada y transgresora», *Contribuciones desde Coatepec* 14 (28), pp. 157-167.

Cano, María José (2014), «La otredad en los libros de viajeros musulmanes y judíos en Siria-Palestina según Ibn Yubayr y Benjamín de Tudela», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebráicos*, 63, pp. 5-20.

Cánovas, Rodrigo (2012), «Habitando el Sefarad: Los escritos de Angelina Muñiz-Huberman», *Taller de letras*, 50, pp. 27-35.

Carballo, Marco Aurelio (1998), «La relación con el Príncipe es peligrosa», *Revista Cultural Siempre*, 5 de noviembre.

Colombi Nicolau, Beatriz (2006), «El viaje y su relato», *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 43, pp. 11-35.

Espadas, Elizabeth (2014), «La evolución literaria de Benjamín de Tudela: de cronista lacónico (*Libro de viajes*) a “todo un hombre” (*El mercader de Tudela*)», en Lillian von der Walde y Mariel Reinoso (eds.), *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*, México, Destiempos, pp. 150-159.

García Muñoz, Gerardo (2001), «*El mercader de Tudela*: una doble perspectiva», *Semiosis*, 7, pp. 10-19.

Grützmacher, Lukasz (2006), «Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la historia postoficial», *Acta Poética*, 27 (1), pp. 141-167.

Halevi-Wise, Yael (1999), «Reseña de *El mercader de Tudela* de Angelina Muñiz», *Hispanística*, 84, pp. 130-131.

Horno Delgado, Asunción (1998), «Un desnudamiento total: entrevista a Angelina Muñiz-Huberman», *Confluencia*, 14 (1), pp. 145-154.

Levy, León (1987), «Un viajero medieval: Benjamín de Tudela», *Aldaba*, 8, pp. 55-58.

Lindstrom, Naomi (1999), «Reseña de *El mercader de Tudela* de Angelina Muñiz-Huberman», *World Literature Today*, 73 (1), pp. 133-135.

Lindstrom Naomi, (2016), «Las narrativas visionarias en la producción de Angelina Muñiz-Huberman», *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso Hispanic World*, 6 (1), pp. 1-14, <<https://escholarship.org/uc/item/0kq6h3v6>> [consultado 17 septiembre 2018].

Muñiz-Huberman, Angelina. *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. *El mercader de Tudela*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

_____. *Molinos sin viento*. México, Aldus-La Torre Inclinada, 2001.

_____. *El siglo del desencanto*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. *El sefardí romántico: la vida azarosa de Mateo Alemán II*. México, Planeta, 2005.

_____. *La burladora de Toledo*. México, Editorial Planeta, 2008.

Pérez Priego, Miguel Ángel (1984), «Estudio literario de los libros de viajes medievales», *Epos. Revista de Filología*, 1, pp. 217-239.

Quemain, Miguel Ángel (2015), «Desnudez en la palabra: Entrevista con Angelina Muñiz-Huberman», *Excentrica on line*, <http://www.excentricaonline.com/libros/escritores_more.php?id=5660_0_8_0_C>, [consultado el 25/11/2018].

Quemain, Miguel Ángel (2019), «Angelina Muñiz-Huberman: seudomemoria como género literario», *Correo del libro*, <<http://www.correodellibro.com.mx/entrevista/angelina-muniz-huberman-pseudomemoria-como-genero-literario>>, [consultado el 25/11/2018].

Rangel, Dolores (2004), «Búsqueda de identidad y proceso escritural en *El mercader de Tudela* de Angelina Muñiz-Huberman», *Revista de Humanidades Tecnológico de Monterrey*, 17, pp. 79-98.

Salazar, Severino y Joaquina Rodríguez Plaza (1993), «Conversación con Angelina Muñiz-Huberman», *Tema y Variaciones de Literatura*, 2, pp. 163-181.

Serlet, Florian y Eugenia Helena Houvenaghel (2015), «El personaje femenino y la libertad temporal en tres novelas históricas de Angelina Muñiz-Huberman: *Morada interior* (1972), *El mercader de Tudela* (1995) y *La burladora de Toledo* (2008)», en Eugenia Helena Houvenaghel (ed.), *Escribir en Népantla: la prosa sin fronteras de Angelina Muñiz, hija del exilio republicano*, Número especial de *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 44, pp. 59-72.

Spang, Kurt (1995), «Apuntes para una definición de la novela histórica», en Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, pp. 63-125.

Todorov, Tzvetan (1996), *Los géneros del discurso*, Jorge Romero León (trad.), Caracas, Monte Ávila Editores.

Tudela, Benjamín de (1982), *Libro de viajes*, ed. y trad. española de José Ramón Magdalena Nom de Déu, Barcelona, Ríopiedras.

Zamudio, Luz Elena (2003), «Nostalgia y utopía en el viaje de *El mercader de Tudela*», en Manuel Aznar Soler (ed.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939*, Actas del II Congreso Internacional, Barcelona, GEXEL, pp. 535-541.