

Angelina Muñiz-Huberman en diálogo  
con Hannah Arendt y Máximo José Kahn: identidades  
del refugiado hispanojudío en *El sefardí romántico* (2005)

Angelina Muñiz-Huberman in dialogue  
with Hannah Arendt and Máximo José Kahn: identities  
of the Spanish-Jewish refugee in *El sefardí romántico* (2005)

E. HELENA HOUVENAGHEL  
Universiteit Utrecht

RESUMEN: En este ensayo se analiza la novela de Angelina Muñiz-Huberman desde el sentido de la marginación social, étnica y cultural que sufrieron los exiliados españoles con raíces sefardíes. Como lo asegura la novelista, “la llegada de los refugiados españoles republicanos a México tuvo sus bemoles. No fue tan alegre como se ha pretendido. Ni tan fácil ni tan aceptada por la población. Ni tan agradable ni tan benevolente”. Se hace una interpretación cultural de los diferentes niveles semánticos que las palabras “exiliado” y “refugiado” adquieren en *El sefardí romántico* (2005) y que ponen en evidencia el proceso de transculturación que padecieron algunos migrantes españoles del exilio republicano simbolizado en el personaje histórico José Kahn.

PALABRAS CLAVE:  
exilio español;  
cultura sefardita;  
Angelina Muñiz-Huberman;  
Hannah Arendt;  
Máximo José Kahn.

KEYWORDS:  
Spanish exile;  
Sephardic culture;  
Angelina Muñiz-Huberman;  
Hannah Arendt;  
Máximo José Kahn.

ABSTRACT : This essay analyzes Angelina Muñiz-Huberman's novel from the point of view of the social, ethnic and cultural marginalization suffered by Spanish exiles with Sephardic roots. As the novelist assures: “La llegada de los refugiados españoles republicanos a México tuvo sus bemoles. No fue tan alegre como se ha pretendido. Ni tan fácil ni tan aceptada por la población. Ni tan agradable ni tan benevolente”. A cultural interpretation is made of the different semantic levels that the words “exiled” and “refugee” acquire in *El sefardí romántico* (2005) and that highlight the transculturation process suffered by some Spanish migrants from the republican exile symbolized in the historical character Jose Kahn.

## 1.El refugiado: un concepto en busca de su contenido

Angelina Muñiz-Huberman, escritora judeo-mexicana,<sup>1</sup> que nació en fuga de la Guerra de España, suele usar la noción de “exilio”, no sólo para expresar y pensar su condición como desterrada de España sino también para explorar las múltiples y “variadas caras del exilio” (Gambarte 2014: 26). El término “refugiado”<sup>2</sup> también aparece en su obra literaria, pero con mucho menos frecuencia que el concepto “exiliado”. ¿Cómo construye Angelina Muñiz-Huberman el concepto de “refugiado”? Es la cuestión central que me ocupa en este ensayo. Para ello, me centro en la parte final de *El sefardí romántico* (2005),<sup>3</sup> en la que el término “refugiado” adquiere gran protagonismo.

En estos capítulos, el protagonista del libro, Mateo, un hispanojudío nacido en Jaén, ciudad conocida por su antiguo barrio judío, en la fecha significativa de 1898,<sup>4</sup> vive la etapa final de su existencia como refugiado español en México. En la primera parte de la narración, dicho personaje había viajado, durante los años veinte y treinta del siglo xx, por varias ciudades europeas, en las cuales había vivido el auge de la extrema derecha antes de regresar a España en 1936, donde el inicio de la Guerra Civil es la causa por la cual deja su país de origen y busca refugio en México.

*El sefardí romántico* es una novela que se presta a lecturas variadas desde diferentes ángulos temáticos (el del exilio, el autobiográfico, el humorístico, el bélico) y genéricos (la nueva novela histórica, la novela picaresca) que se complementan entre sí (Alemany Bay 2007; Bellomi 2018;

<sup>1</sup> Vio la luz en Francia (Hyères) en 1936 cuando sus padres huían de la España en guerra rumbo a América Latina.

<sup>2</sup> El uso del término exiliados es muy común entre los españoles republicanos que huyeron de España en 1939. Sin embargo, hay también autores españoles que se marcharon de su país debido a la Guerra de España y que optaron por el uso del término “refugiados” tales como, por ejemplo: Luisa Carnés (*De Barcelona a la Bretaña francesa*, 2014), Silvia Mistral (*Éxodo: diario de una refugiada española*, 1940), Rafael Alberti (*Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, 1942).

<sup>3</sup> Me centro en los capítulos siguientes: “17. ¡Oh, México!”, “18. Máximo José Kahn y el sefardismo”, “19. Los refugiados”. “20. La muerte en Chalco” (Muñiz-Huberman 2005: 187-230). Se trata de los cuatro últimos capítulos del libro.

<sup>4</sup> Año del desastre español cuando se desvanece el imperio hispánico.

Cánovas 2012; Fiore 2011; Gambarte 2014; Rico 2015; Zamudio Rodríguez 2015). Mi lectura de la parte final de *El sefardí romántico* en clave del concepto “refugiado” es una aportación a la pluralidad de interpretaciones posibles que ofrece el libro al lector.

¿De dónde viene el término “refugiado”? La noción se remonta al contexto histórico de las guerras religiosas en la Francia del siglo xvii en el que fue usada para referir a los protestantes expulsados de Francia. Sin embargo, el concepto de “refugiados” tal como lo conocemos hoy se asocia, sobre todo, con el contexto europeo político del siglo xx,<sup>5</sup> cuyas primeras décadas se caracterizaban por grandes olas de europeos que huían de su país debido a las persecuciones y conflictos de la primera y segunda guerras mundiales. El fenómeno se convirtió, por su carácter masivo e internacional, en una preocupación global y se crean, en los años veinte, los primeros organismos internacionales para brindar asistencia a las personas desplazadas en el marco de dichos conflictos.

Ya en el período entre las dos guerras mundiales, la Liga de las Naciones creó la Alta Comisión para los Refugiados (1921), bajo la dirección de Nansen; hizo un primer esfuerzo para llegar a una reglamentación jurídica del asunto. El Pasaporte Nansen (1922) se concibió como documento de identidad destinado a los apátridas con el objetivo de servir de salvoconducto para refugiados de Europa. El Comité Intergubernamental de Refugiados, convocado en 1938 con el objetivo principal de ocuparse de los refugiados de Alemania y Austria, estableció una primera definición de “refugiado” como

toda persona, sin importar su lugar de residencia, que, como resultado de eventos en Europa, tenga que abandonar su país de residencia por el peligro que significa para su vida o libertad política las persecuciones que tienen que ver con su raza, religión o creencias políticas (*apud* Schwarzstein 2001b: 259).<sup>6</sup>

A pesar de esta referencia al territorio europeo en su totalidad, el comité dedicó sobre su todo atención a los refugiados de ciertas zonas (sobre

---

<sup>5</sup> Siglo denominado significativamente “la era de los refugiados”.

<sup>6</sup> Más o menos una década después, en 1951, se firmó en la Convención de Ginebra el Estatuto de Refugiados, que sigue la línea de la definición de 1938.

todo de la zona de Alemania, Austria y la Europa del este), mientras que los refugiados de la Europa del sur de las décadas de los veinte y treinta, tales como italianos o españoles, recibieron poca atención del Comité (Sallinen 2013: 343).

Sobre la base de esta definición de 1938, dos particularidades de la noción de “refugiado”, las cuales la diferencian del concepto de “exiliado”, salen a la superficie. La noción de “refugiado” se conecta, primero, con las proporciones masivas que toma el desplazamiento forzado de personas en las primeras décadas del siglo xx. La diferente dimensión cuantitativa va de la mano con una diferente concepción cualitativa: si la figura del “exiliado” se conecta con la imagen de una personalidad destacada del arte o de la política, la figura del “refugiado” se asocia más con un perfil social popular y humilde (Groppo 2002: 39-40). El concepto de “refugiado” se vincula, en segundo lugar, con la voluntad de la comunidad internacional en el contexto de la Europa del siglo xx a otorgar protección a los colectivos que huyen de conflictos armados y de la persecución. En esta contextualización histórica y geográfica se aleja de la noción de “exilio”, cuya rica historia se remonta a épocas antiguas y cuyo significado se vincula con tradiciones religiosas, míticas y filosóficas. De ahí que la noción de “exilio” es fundamentalmente polisémica: a más de su uso literal (la referencia al destierro geográfico, la obligación de dejar la tierra natal), el término tiene una larga tradición metafórica en textos religiosos y mitológicos. “Exilio” puede referir a la búsqueda interior del sentido de la existencia o a la búsqueda espiritual de la unión con la instancia divina, niveles profundos de significado de los cuales carece la noción de “refugiado”.

## 2.La construcción del concepto de “refugiado” en *El sefardí romántico*

### 2.1. El “paria” advenedizo

El capítulo que precede a la llegada de Mateo, el protagonista de *El sefardí romántico*, a México a finales de los años treinta se titula “Sobre las olas o

el principio del exilio". En este apartado, la noción del "exilio" es predominante. El episodio cuenta cómo el protagonista viaja por mar de Europa al exilio mexicano y se prepara mentalmente al inicio de una nueva etapa en su vida, su existencia como "exiliado" en México. Sin embargo, una vez que el protagonista haya llegado a México, a partir del capítulo titulado "¡Oh México!", el término "refugiado" se convierte en la noción central del texto. El significado del concepto de "refugiado" se problematiza en dos niveles de la narración que se entretienen: el de la narración ficticia, dedicado a la historia individual del refugiado Mateo, por un lado, y el del discurso ético-histórico, dedicado a la evaluación crítica de la situación de exclusión que viven los refugiados españoles como colectivo en tierra ajena, por el otro.

Empezando por el discurso ético-histórico sobre los refugiados como colectivo, la voz narradora toma una posición clara al defender el punto de vista de que la imagen histórica oficial que se ha pintado de la acogida de los refugiados españoles en México es una imagen idealizada que se aleja de la verdad: "La llegada de los refugiados españoles republicanos a México tuvo sus bemoles. No fue tan alegre como se ha pretendido. Ni tan fácil ni tan aceptada por la población. Ni tan agradable ni tan benevolente" (Muñiz-Huberman 2005: 187). La voz narradora problematiza la noción de "refugiados" al asociarla con términos clasificatorios despectivos del idioma popular usado en el México de los años treinta ("refugachos", "rojos", "gachupines", "conquistadores", "ateos") y pone de manifiesto el efecto que produce la ola de refugiados en el significado de dichos términos: "[...] la llegada de los refugiados ha modificado el significado de algunas palabras. Gachupín, que era sinónimo de español, ahora se ha quedado para quienes residían en México antes del arribo de los republicanos y éstos no son gachupines sino refugiados. Ha tomado también un cariz político y el gachupín suele ser franquista" (Muñiz-Huberman 2005: 189). El término "refugiados", en cambio, se asocia con el socialismo y la República de España, es decir, como sintetiza Sheridan, se asocia con "dos imágenes explosivas para México, la del rojo y la del *gachupín*" (Sheridan 2002: 42). Las implicaciones negativas que tiene la noción de "refugiados" en el país de acogida se destacan más todavía al asociarla con el término popular "refugachos". La siguiente anécdota le sirve a la voz narradora

para ilustrar, con humor, la mentalidad predominante de rechazo en el país de acogida:<sup>7</sup>

Las estatuas es algo que define la ciudad [de México DF]. Una de ellas se ha convertido en alusiva a la llegada de los refugiados. Se encuentra al principio de la calle de Juárez. Representa a un idealizado trabajador, fornido, de cuerpo atlético, con un gran mazo en una mano y con la otra secándose el sudor de la frente. Un tanto cuanto estaliniana. Alrededor de ella se dice que, en realidad, la mano en la frente le sirve de visera para otear el horizonte y proclamar: *¿Qué, todavía más refugachos?* (Muñiz-Huberman 2005: 189).

Ahora bien, dejando el nivel histórico y volviendo al nivel de la narración ficticia, la voz narradora destaca que el protagonista Mateo, en el momento de su llegada a México, opta por camuflar o negar su identidad sefardí, tanto en su vertiente hispánica como en su vertiente judía. La voz narradora relata, con humor, cómo el protagonista esconde su identidad y adopta diferentes nacionalidades e identidades de acuerdo con las exigencias de las circunstancias cambiantes a las que se enfrenta en la sociedad receptora. Así, por ejemplo, “si la situación es antisemítica, se presenta como español, que aunque también grave lo es menos que la de ser judío ante un pueblo católico” (191). En cambio, “el día de la Independencia, cuando el grito nacional es el de ‘¡A matar gachupines!’”, se presenta como italiano o alemán y empieza a chapurrear en estos idiomas” (191).

La actitud del protagonista de la narración ficticia frente a su alteridad guarda parecido con la misma del tipo del “paria” advenedizo esbozado por Hannah Arendt.<sup>8</sup> Hannah Arendt, filósofa judeo-alemana que huyó de la Alemania nazi, usa en 1944 la metáfora del “paria” (Arendt

<sup>7</sup> En este contexto del contraste entre la situación verdadera de los refugiados españoles en México y la imagen idealizada que se ha pintado de la misma, la voz narradora pone énfasis en el hecho de que el “refugiado” no tiene derecho a ocuparse de la política en México ya que la Constitución mexicana se lo prohíbe expresamente. La voz narradora se refiere al artículo 33 de la Constitución, que estipula que “los extranjeros no podrán de ninguna manera inmiscuirse en los asuntos políticos del país” (Muñiz-Huberman 2005: 190).

<sup>8</sup> Angelina Muñiz-Huberman impartió un curso en la UNAM (2016) sobre tres pensadoras del siglo xx: Hannah Arendt, Simone Weil y María Zambrano. <[http://www.posgrado.unam.mx/letras/wp-content/uploads/2015/05/asignaturas2016-1/8\\_aa\\_complementaria/8\\_9\\_pensadoras\\_sigloxx.pdf](http://www.posgrado.unam.mx/letras/wp-content/uploads/2015/05/asignaturas2016-1/8_aa_complementaria/8_9_pensadoras_sigloxx.pdf)>.

1944)<sup>9</sup> para expresar la exclusión del pueblo judío de la sociedad alemana hostil de los años treinta.<sup>10</sup> En los años cuarenta, en el ensayo “Nosotros, los refugiados” (1943), escrito en el contexto de la persecución nazi, Arendt se aproxima a la figura del “refugiado” sobre la base de dos modelos opuestos del “paria”: el “paria” advenedizo (o *parvenu*) y el “paria” consciente. El “paria” advenedizo es el refugiado judío que se asimila a la sociedad receptora la cual rechaza e inferioriza la alteridad de los recién llegados. El “paria” advenedizo abandona su propia identidad, tratando de borrar las diferencias que la constituyen. Arendt esboza con ironía y humor el retrato de uno de los “parias” advenedizos, el judeo-alemán Cohn, quien, huyendo de la persecución y errando de país en país, se transforma de identidad en identidad:

Algún día alguien escribiría la verdadera historia de esta emigración judía de Alemania, y tendrá que empezar con una descripción de ese señor Cohn de Berlín que había sido siempre un 150% alemán, un alemán superpatriota. En 1933, aquel señor Cohn encontró refugio en Praga y enseguida se convirtió en un convencido patriota checo: un patriota checo tan auténtico y tan leal como lo había sido como patriota alemán. El tiempo pasó y en torno a 1937 el gobierno checo, ya bajo cierta presión nazi, comenzó a expulsar a sus refugiados judíos, obviando el hecho de que éstos se sentían firmemente futuros ciudadanos checos. Nuestro señor Cohn se fue entonces a Viena; para adaptarse allí se requería un definido patriotismo austríaco. La invasión alemana empujó al señor Cohn a salir del país. Llegó a París [...], convencido de que pasaría su vida futura en Francia. Preparó, pues, su adaptación a la nación francesa identificándose a sí mismo como “nuestro” antepasado Vercingétorix (Arendt 2016: 362).

Arendt comenta que la “desesperada confusión [del señor Cohn] se explica fácilmente por su rematada manía de negarse a preservar su identidad” y concluye la anécdota ilustrativa como sigue: “Creo que haría mejor

---

<sup>9</sup> “Paria es un término que tiene su origen entre los tamiles que habitan parte del sudeste de la India y Sri Lanka, donde los intocables son los únicos que pueden tocar el tambor, ya que la piel de este instrumento es considerada impura. En lengua tamil, el tambor tiene el nombre de parái y los tocadores de tambor son llamados pareiyán, palabra de la cual proviene el vocablo portugués paríá (1607), que más tarde se alteraría *paria* y pasaría sin variaciones al español, y como *pariah* al inglés” (Rayas Padila 2010: 15).

<sup>10</sup> Antes de Arendt, Weber lo había utilizado para referirse al pueblo judío en su obra *Judaísmo antiguo*.

en no extenderme en las subsiguientes aventuras del señor Cohn. Mientras el señor Cohn no pueda" (362). Arendt critica, así, "la hipocresía y el servilismo del judío asimilado, el *parvenu*, siempre dispuesto a negar su origen y su identidad, en un intento patético de pasar inadvertido en la nueva sociedad que lo acoge" (Amaris Duarte 2021: 106).

La similitud entre el retrato del protagonista judeo-español Mateo y el mismo del señor judeo-alemán Cohn, tipo del "paria" advenedizo es llamativa. La semejanza no se limita al contenido de las adaptaciones constantes y del camuflaje de la identidad propia sino también en cuanto al tono humorístico usado para esbozar el retrato.

## 2.2. El "paria" consciente o "romántico"

En una próxima fase de su estancia en México, sin embargo, la actitud del protagonista frente a su identidad judía cambia. Eso tiene todo que ver con la intervención de Máximo José Kahn,<sup>11</sup> el escritor judeo-alemán nacionalizado español (Fráncfort del Meno 1897-Buenos Aires 1953) que huyó de la Europa intolerante a México y que se convierte en un personaje clave del capítulo al que da nombre: "Máximo José Kahn y el sefardismo". Su papel consiste en encaminar a Mateo a vivir plenamente su propia identidad en vez de ocultarla.

La narración ficticia usa el género didáctico del diálogo para poner en escena el proceso de la transformación del protagonista. Kahn adopta el rol del maestro sabio quien, a través de diálogos, transmite sus conocimientos del sefardismo al protagonista. Máximo José Kahn comparte su entendimiento del carácter español, del significado de la vida de los judíos en España con el protagonista Mateo. A Mateo le toca el papel de escuchar —una actitud significativa ya que la disposición a escuchar significa tener una apertura a lo otro—, y de reaccionar por medio de breves preguntas que le ayudan a entender mejor su identidad sefardí. Para transmitir

---

<sup>11</sup> Angelina Muñiz-Huberman dedica a la vida y obra de Máximo José Kahn el ensayo "Máximo José Kahn. Entre el exilio y el sefardismo" (2014). También incluye en el ensayo *Refugiados judíos de la Guerra Civil española en México* (2013) el apartado "Máximo José Kahn" (2013: 174-177), en el que aboga por el estudio del autor hispanohebreo quien "fue desconocido por los escritores alemanes antinazis, marginado por los republicanos españoles e ignorado por los intelectuales argentinos" (176). Sobre Máximo José Kahn, véase el estudio de Martín Gijón (2012).



su conocimiento, el personaje Máximo José Kahn cita ampliamente su *Apocalipsis hispánica*.<sup>12</sup> Bebiendo de la fuente de la sabiduría de Kahn, el protagonista descubre su propia identidad y se familiariza con sus propias raíces. Su aprecio de la particularidad y del aporte del sefardismo se desarrollan en la medida en la que aprende más sobre el sefardismo de su amigo-maestro Kahn: “Sígueme leyendo de tu libro”, le dice el protagonista a Kahn, “que así me comprendo” (Muñiz-Huberman 2005: 202).

Así, a través de la forma del diálogo,<sup>13</sup> es que el protagonista se desarrolla de un “paria” advenedizo tal como lo concibe Hannah Arendt, en un “paria” consciente. La postura del “paria” advenedizo, quien trata de ocultar su alteridad, contribuye, en el pensamiento de Arendt, al sistema de la exclusión. Efectivamente, al cambiar su identidad, el *parvenu* renuncia a la posibilidad de luchar por el reconocimiento mismo de su alteridad. El “paria” consciente, en cambio, representa el modelo opuesto del judío quien, en los diferentes países de acogida, afirma su condición judía y su derecho a un sitio en la vida de la sociedad receptora desde su diferencia. El “paria” consciente que defiende Arendt es aquel que está dispuesto a dedicarse al mejoramiento de la situación de su pueblo.

Simultáneamente, en este capítulo dedicado al autodescubrimiento del protagonista Mateo bajo el liderazgo de Máximo José Kahn, se revela al lector el sentido subyacente del adjetivo “romántico”, incluido significativamente en el título del libro *El sefardí romántico*. La calidad de “romántico”, acorde con el sentido que le da Kahn en la *Apocalipsis hispánica*, se concede a la persona que intenta “reconstruir” la comunidad destruida, quien ante la “ruina” de su pueblo reacciona por medio del afán de reparar el daño. Así es que el significado del título *El sefardí romántico* se construye en diálogo con el pensamiento de Kahn. El punto de partida de Kahn

---

<sup>12</sup> La investigación de la historia de los judíos en España y la redacción de *Apocalipsis hispánica*, en colaboración con Juan Gil-Albert, sobre el tema del sefardismo, adquieren el protagonismo en este capítulo. En las citas del volumen incluidas en *El sefardí romántico*, se privilegia la noción de “exilio” que en la escritura de Kahn se conecta con la historia antigua de los exilios del pueblo judío, en la interpretación mística de la esencia del exilio (Kahn 1942: 292 citado por Muñiz-Huberman 2005: 209).

<sup>13</sup> El diálogo es una forma didáctica que Muñiz-Huberman también utiliza en *La Guerra del Unicornio* para poner en escena el descubrimiento de una verdad cabalística (Houvenaghel 2021).

es la intención del nazismo de destruir al pueblo judío, o de condenarlo “a ser ruinas”. La “ruina” es una imagen doble ante la cual el ser humano puede reaccionar de dos maneras, de las cuales una es la “romántica”:

La ruina es un monumento que ostenta un estilo propio de ella. En su formación concurren la intención constructiva y el afán destructivo del hombre. [...] Es por eso por lo que la ruina provoca, a un tiempo, un sentimiento romántico y un sentimiento trágico. El sentimiento trágico del espectador de la ruina es una forma de compasión susceptible de compenetrarse con una iniciativa malograda; el sentimiento romántico intenta reparar, por medio del ímpetu hiperbólico que caracteriza los fenómenos románticos, el daño causado por la crueldad destructora (Máximo José Kahn 1942: 141 citado por Muñiz-Huberman 2005: 200).

El “sefardí romántico”<sup>14</sup> que da título a la obra tiene, por lo tanto, un doble sentido y juega con el carácter polisémico del adjetivo “romántico”. No sólo se refiere a un primer sentido de “romántico”, a las aventuras amorosas que vive el protagonista Mateo, sino que, en un nivel más profundo, tiene otro significado relacionado con la toma de consciencia de su alteridad que se realiza en la etapa mexicana de su vida. El sefardí romántico es el que tiene consciencia de su propia identidad y tradición, quien intenta reconstruir la “ruina”.

### 2.3. Microrrelatos y Máscaras

Si en el capítulo “Máximo José Kahn y el sefardismo” es el protagonista Mateo quien aprende de su maestro Kahn a través de diálogos didácticos, en el capítulo siguiente, la voz narradora activa al lector a tomar parte en la reflexión en torno al concepto de “refugiado”. Lo hace por medio de la inclusión en el texto de un género que exige la participación activa del lector y lo hace reflexionar desde la narratividad: el microrrelato.<sup>15</sup> El

<sup>14</sup> “El sefardí romántico” contiene también un guiño al proyecto de Máximo José Kahn de los años 1937-8 de publicar un *Romancero sefardí* dentro del marco de su afán de dar a conocer la cultura sefardí. El proyecto quedó inédito en los años treinta y se publicó finalmente en el 2019 (Antonio Cid 2019). Con esta colección de romances sefarditas, o sea de aquellos antiguos romances castellanos se añade otra capa más al adjetivo “romántico”.

<sup>15</sup> Para una visión de conjunto de las características del microrrelato, a más de su índole transgénica, véase Noguerol (1996).

microrrelato es un género que encaja en la escritura transgenérica (Houvenaghel 2015; Houvenaghel y Carrillo 2021) de Angelina Muñiz-Huberman ya que fusiona prosa y poesía, ensayo y narración ficticia. Ana María Shua explica el carácter híbrido del género: “Sin olvidar que toda frontera es convencional, los límites geográficos del microrrelato son: al norte, el poema en prosa; al sur, el chiste; al este, el cuento corto; al oeste, el vasto país de los aforismos, reflexiones, sentencias morales” (Shua 2008: 581).

En este capítulo, titulado “Los refugiados”, el texto da paso, por medio de una puesta en abismo, a una serie de diez microrrelatos. Cada microrrelato echa luz sobre un tipo diferente de refugiado español en México, pero al mismo tiempo los relatos abarcan el grupo de los refugiados como totalidad. La serie de microrrelatos se ubica, así, en la tensión entre lo que diferencia las experiencias de los refugiados y lo que las une. Una primera característica que da coherencia a la serie, y que juega con el contraste entre la colectividad y la particularidad, es el nombre de los refugiados. Todos los refugiados tienen el mismo nombre<sup>16</sup> pero apellidos diferentes: “Pedro Lacázar”, “Pedro Usténico”, “Pedro Darón”, “Pedro Astalgia”, “Pedrito Anato”, “Pedrín Arreligo”, “muchos refugiados, de nombre Pedro y de apellidos varios”, “refugiados por nombre Pedro y por apellido Equis”, “todos de nombre Pedro y de apellido Intelectualis, Cátedro, Maestru, Doctis, Legis” (Muñiz-Huberman 2005: 211-214). Los apellidos de los refugiados se construyen sobre la base de juegos de palabras y estimulan al lector a buscar el sentido subyacente de los mismos.

---

<sup>16</sup> Acorde con la sugerencia de la dra. Gloria Prado, participante en el taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán, el nombre ‘Pedro’ bien podría referir a la comedia picaresca de Miguel de Cervantes *Pedro de Urdemalas* (1615). La obra de Angelina Muñiz-Huberman se entreteteje a menudo con la figura de Miguel de Cervantes o con sus personajes, pensemos por ejemplo en *Dulcinea encantada* (1992) o en *Los esperados* (2017). La comedia *Pedro de Urdemalas*, por el tono picaresco y por la inspiración en la figura folclórica del burlador, se combina muy bien con el tono burlesco de *El sefardí romántico*, texto escrito en el marco de la tradición picaresca. La índole transgenérica de la pieza *Pedro de Urdemalas*, que lleva el personaje del pícaro del género narrativo al género dramático, se vincula también con la escritura de Angelina Muñiz-Huberman, que se caracteriza por fusionar géneros literarios. Una segunda posibilidad interesante que me fue sugerida en el mismo taller es la de conectar el nombre Pedro con *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955). La dimensión mexicana (Garro, Paz, Rulfo, Usigli) de las relaciones intertextuales que se establecen (de manera explícita e implícita) en *El sefardí romántico* merece un estudio más detenido.

Otros elementos que dan unidad y coherencia a la serie de microrrelatos son el inicio y el final. Cada microrrelato empieza por un título llamativo y sintético<sup>17</sup> y termina por una frase que da qué pensar, bien por su carácter lapidario, bien por su índole sorprendente, bien por un efecto contrastivo. Así, por ejemplo, en el microrrelato titulado “El niño hace la primera comunión”, “Pedrín Arreligo” juega el papel principal. Pedrín fue un Niño de Morelia, educado, como anuncia su apellido, en un ambiente antirreligioso. Decidió hacer la primera comunión para superar el hambre ya que los niños que comulgaban obtenían un buen desayuno. La reflexión que cierra el microrrelato da al rito de comulgar un significado que se construye en oposición al significado tradicional de alimentación espiritual: “Y no sólo comulgó una vez, sino varias, que después de todo la hostia es un alimento. Esto le ayudó a sobrevivir” (213). Otro relato se titula “Pasteles y chocolates” y concede un rol central a aquellos refugiados que se dedicaron, en México, al oficio de pastelero y chocolatero. El microrrelato termina sobre una frase breve que deja al lector meditabundo: “La vida es dulce lejos de la patria” (213). La frase contiene un doble juego. Primero, se basa en el doble sentido del término dulce. Segundo, en un nivel intratextual, adquiere un sentido irónico ya que se opone a los demás microrrelatos de la serie, que, lejos de referirse a la “dulzura” de la vida del refugiado, subrayan su carácter de amargura, a través de referencias a suicidios y fusilamientos, a nostalgias y exclusiones que la caracterizan.

La narración de los microrrelatos se construye sobre la base del contraste, entre humor y dolor, entre esperanza y muerte, entre narración y elipsis. Al final de cada microrrelato, le toca al lector completar el significado de la narración. Entre las múltiples lecturas posibles, propongo una lectura a través de la lente de la dinámica intratextual que se establece entre los diez microrrelatos. Dicha dinámica funciona por pares y opone, cada vez, dos relatos centrados en un mismo tema o en una misma categoría de refugiados. El primer par opone dos refugiados militares, uno que traiciona sus

---

<sup>17</sup> “1. El refugiado que tenía un perro salchicha”, “2. El coronel venido a menos”, “3. Un gran médico que no previó su fin”, “4. El octogenario se despide”, “5. El niño se suicida”, “6. El niño que hace la primera comunión”, “7. Los laboratorios”, “8. Pasteles y chocolates”, “9. Los afortunados”, “10. La nueva generación o los herederos de la quimera”.

ideales y el segundo que se convierte en un pintor nostálgico. El segundo par opone dos españoles refugiados que se mueren al moverse en direcciones opuestas, uno porque regresa del exilio a España donde es fusilado, otro porque se muere en el barco que le lleva al exilio. El tercer par opone dos niños de Morelia, uno que se suicida y otro que sobrevive gracias a la primera comunión. El cuarto par yuxtapone empleos de los refugiados, unos oficios inventados y otros empleos de preparación de pasteles llamados “refugiados”. El quinto par se centra en la figura del refugiado intelectual y opone la primera generación de los refugiados a la generación de sus hijos.

Tras esta serie de microrrelatos que ofrece una tipología de los refugiados desde el microrrelato, el libro produce un cambio de perspectiva y de tono para pasar al discurso histórico y para centrarse en la caracterización de la sociedad de acogida. La voz narradora pone énfasis en la máscara, la hipocresía y la simulación que están presentes en la sociedad receptora. La sociedad mexicana hace como si aceptara a los refugiados pero no los acepta ni los integra de verdad.

La capa ficticia del libro ilustra la evaluación ética de la situación y pone en escena la manera en la que el protagonista conoce la pieza controversial *El gesticulador* (1938) de Rodolfo Usigli<sup>18</sup> que precisamente critica la simulación característica de la sociedad mexicana. Así, se introducen en la narración las palabras de un dramaturgo mexicano cuya percepción de su propio país es altamente crítica:<sup>19</sup>

¿Quién es cada uno en México? Dondequiera encuentra impostores, impersonadores, simuladores, asesinos disfrazados de héroes, burgueses disfrazados de

<sup>18</sup> Dicha dualidad e hipocresía son destacadas por la voz crítica de Rodolfo Usigli, quien a su vez remite al pensamiento de Samuel Ramos (1934) sobre la identidad mexicana, la simulación y las máscaras (Houvenaghel 2014 a,b,c). Subtitulada “Una pieza para demagogos en tres actos”, esta obra dramática es una alegoría de la hipocresía del mexicano, la simulación y las máscaras. Se publicó en *El Hijo Pródigo*, a fines de 1938. Posteriormente se estrenó en Bellas Artes con gran controversia en mayo de 1947. La recepción de la pieza fue variada: el público acogió la obra con gran interés, el gobierno decidió suspender las funciones.

<sup>19</sup> La voz narradora también recalca que el refugiado no tiene derecho a ocuparse de la política ni a criticar al país: “Lo único que puede decirse de México es sus bondades y bellezas. Pero ojo, candado en boca si se quiere hacer la más leve crítica o señalar el mínimo defecto” (Muñiz-Huberman 2005: 190).

líderes, ladrones disfrazados de diputados, ministros disfrazados de sabios, caciques disfrazados de demócratas, demagogos disfrazados de hombres. ¿Quién les pide cuentas? Todos son unos gesticuladores hipócritas... Es una cosa del país. Está en toda la historia (Usigli 1938 citado por Muñiz-Huberman 2005: 215).

Esta actitud de “gesticuladores hipócritas”, recalca la voz narradora, se refleja en la comunidad de los refugiados, que imita la actitud de disimulación del país receptor. Los mexicanos pretenden aceptar a los refugiados pero piensan lo contrario. De la misma manera, los refugiados pretenden amar al país receptor aunque sienten lo contrario. La actitud de “gesticuladores hipócritas” no es nueva en comunidades perseguidas. Se vincula esta simulación también con la situación de los judíos sefardíes, quienes, en los siglos de la Inquisición en España, como cristianos nuevos, tuvieron que aprender “la doble habla”: “decían una cosa en casa y otra fuera de ella” (215).

La voz narradora concluye por medio de un juego de palabras: los refugiados españoles en México “no fueron transterrados, sino enterrados” (220). Para entender el significado y la función de las metáforas contrastadas aquí (transterrados/enterrados), hay que abrir, primero, un breve paréntesis sobre la noción de “transterrado” y hace falta poner de manifiesto, después, la temática de la muerte que permea el capítulo de clausura del libro.

Empezando por la noción de “transtierro”, se trata de un neologismo basado en la noción de “destierro”, un término antiguo para describir el exilio. El neologismo fue acuñado por José Gaos (Gijón 1900-México D.F. 1969) para describir su condición personal como español en México, lugar en el que se sintió completamente a gusto desde el momento mismo de su llegada, como si en lugar de haber abandonado España, tan sólo se hubiera trasladado de un lugar a otro al interior del territorio hispánico. Entre otros españoles que habían huido a México, la visión idealizadora transmitida por el concepto de “transtierro” creó reacciones negativas ya que parecía crear una percepción excesivamente positiva de su situación y se concibió como un intento de suavizar el carácter arduo y dificultoso de su “destierro”. La voz narradora se suma a estas voces críticas por medio de las imágenes contrastadas: el carácter excesivamente negativo de la

metáfora de “enterrado” apunta al carácter exageradamente positivo de la noción de “transterrado”.

En segundo lugar, la opción por la imagen del refugiado como un “ser enterrado” establece un doble vínculo con el capítulo siguiente (y final) del libro, “La muerte en Chalco”. En un primer nivel, la noción de “enterrado” se conecta directamente con la destrucción del pueblo judío por el régimen nazi que permea el capítulo con el cual se cierra *El sefardí romántico*. La muerte del protagonista Mateo tiene una función simbólica y refiere a la muerte de tantos refugiados y refugiadas, víctimas de la persecución y la exclusión, de internamiento en campos de concentración y de tortura. En un segundo nivel, la metáfora del refugiado como un “ser enterrado” tiene su eco en la acción metafórica de “desenterrar” la memoria de los refugiados como responsabilidad de las futuras generaciones (229-230). El ciclo de imágenes que contrasta los extremos del refugiado “transterrado” y “enterrado” desemboca, pues, en la misión para futuras generaciones de “desenterrar” y resignificar los recuerdos de los refugiados.

#### 2.4. Burlarse de la muerte para vencerla

La muerte predomina en el último capítulo de *El sefardí romántico*, tanto en el nivel de la narración ficticia como en el nivel de la reflexión ética e histórica. En el nivel de la narración ficticia, el protagonista sueña con su propio entierro, es perseguido por visiones de la muerte y finalmente muere, igual que sus padres, judíos perseguidos en Europa. Simultáneamente, el discurso histórico refiere a los suicidios de judíos en fuga, tales como Walter Benjamin (Berlín 1892-Portbou 1940)<sup>20</sup> o Stefan Zweig (Viena 1881-Río de Janeiro 1942).

La muerte del protagonista se pone en escena como un diálogo cómico entre un rancharo mexicano y el protagonista. El aspecto burlesco con el que se trata la muerte se conecta con la tradición del país de acogida.<sup>21</sup> El

---

<sup>20</sup> Para un acercamiento desde Muñiz-Huberman a la figura y obra de Walter Benjamin, véase Zamudio Rodríguez (2015: 87, 91-92).

<sup>21</sup> Agradezco a los participantes en el taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán el diálogo enriquecedor en torno a *El sefardí romántico*, en cuyo marco surgió la sugerencia de establecer un vínculo entre la manera burlesca en la que se pone en escena la muerte del protagonista y la tradición mexicana de burlarse de la muerte.

mexicano no evita la muerte sino que “la frecuente, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente. Ciertamente, en su actitud hay quizá tanto miedo como en la de los otros; mas al menos no la esconde ni se esconde; la contempla cara a cara con impaciencia, desdén o ironía” (Paz 2002: 63). La burla convierte a la muerte en un espacio de vida. La muerte tal como se multiplica en el capítulo final de *El sefardí romántico* (la muerte del protagonista, fusionada con la muerte de sus padres en Europa y con el suicidio de las figuras históricas mencionadas) no tiene la última palabra. Al contrario, el libro termina con un mensaje de esperanza, relacionado con la fuerza vital de la memoria. En la cantina que se llama, con una referencia a la novela de Elena Garro del mismo título (1963), “Los recuerdos del porvenir”, el protagonista se muere y al tiempo sobrevive, porque en el futuro, las generaciones posteriores se dedicarán a “reunir los recuerdos de alguien que vivió siglos atrás” y a “desenterrar” los recuerdos para darles un sentido (Muñiz-Huberman 2005: 229-230).

### 3. Conclusiones

¿Cómo construye Angelina Muñiz-Huberman el concepto de “refugiados” en la parte final de *El sefardí romántico*? Me llaman la atención cuatro rasgos del proceso de construcción del concepto: su contexto internacional, su textura polifónica que activa al lector, su lectura crítica de nociones existentes y, finalmente, su carácter transgenérico.

Empezando por la contextualización del concepto, es llamativo cómo el contexto mexicano en el que se ubica la figura del refugiado Mateo, se transforma, a través de diferentes procedimientos narrativos, en un lugar simbólico en el que fusionan las experiencias de los refugiados de diferentes orígenes (español, austríaco y alemán) en Europa. Las vivencias, trayectorias, identidades de refugiados judío-alemanes, austro-judíos e hispano-judíos, convertidos en personajes, confluyen en la narración principal a través de diferentes estrategias tales como estructuras abismadas, diálogos intercalados y discursos referidos. El contexto histórico-geográfico de la parte final de *El sefardí romántico* se vincula, así, con la idea de los “refugiados” como un tema de preocupación internacional, tal como surgió



en los años veinte y treinta cuando las olas masivas de refugiados dieron lugar a la creación de asociaciones tales como La Alta Comisión para los Refugiados o el Comité Intergubernamental de Refugiados.

Sin embargo, una particularidad de la imagen que la voz narradora esboza del colectivo de “refugiados” es la de fusionar el caso de los españoles e hispanojudíos quienes se quedaron marginados y poco visibles en el discurso memorialístico, con el caso mucho más conocido de la persecución de los judío-alemanes y judíos austríacos. La diáspora hispana, tanto española como hispanojudía, recibió mucho menos atención internacional que la diáspora de judíos asquenazi de las zonas alemana, austríaca y de la Europa del este, no sólo en aquella época, sino también en la memoria que se guarda hoy de los flujos de refugiados de los años treinta. El éxodo español como consecuencia de la Guerra de España sigue siendo poco conocido, a pesar de las características internacionales de dicho conflicto. La reconfiguración del concepto “refugiados” llevada a cabo por la voz narradora reivindica un lugar para los españoles e hispanojudíos en el marco del colectivo de los europeos en fuga del fascismo y nazismo en la Europa de los años treinta. Así, la noción de “refugiados” tal como se construye en los capítulos finales de *El sefardí romántico* conecta con la idea de mantener viva la memoria a través de la transmisión de sus historias a futuras generaciones, idea con la que *El sefardí romántico* concluye: “De esperanza en esperanza, de condena en condena, la memoria será el recurso para continuar toda historia” (Muñiz-Huberman 2005: 230).

En segundo lugar, el procedimiento que la voz narradora sigue para construir el concepto de “refugiados”, resulta llamativo por su carácter polifónico. La estrategia polifónica se usa para integrar voces distintas que suenan simultáneamente. Primero, la voz múltiple y variada de los refugiados de la Europa de los años treinta, tales como Hannah Arendt, Máximo José Kahn y José Gaos. Segundo, la voz variada de diferentes representantes del país receptor, México, tales como el dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli, el gobierno cardenista o el pueblo. Finalmente, la voz múltiple del lector quien participa en la construcción del significado de las partes oblicuas y elípticas de la narración ficticia, tales como los microrrelatos. La textura polifónica del concepto de “refugiado” le ofrece al lector la posibilidad de recibirla de manera variada. Efectivamente, la polifonía tiene como

pilar no sólo el plan compositivo del escritor sino también la posibilidad del oyente de la música polifónica de realizar su propia selección auditiva. Distintas personas podrán escuchar con mayor o menor claridad ciertas voces independientes, podrán dar más o menos importancia a una u otra voz en particular o podrán privilegiar el conjunto de la obra polifónica.

Tercero, *El sefardí romántico* conecta con nociones emblemáticas relacionadas con la especificidad del “refugiado”, tales como “paria” (consciente/advenedizo) o “transterrado”. La voz narradora añade variantes, interpretaciones y juegos de palabras a dichas nociones. Al pensamiento de Hannah Arendt sobre el paria “advenedizo” y “consciente”, se agrega la posibilidad de un cambio, de una toma de consciencia progresiva de parte del paria. Al “sentimiento romántico” propuesto por Kahn como el afán de reconstruir la cultura de un pueblo que se intentó destruir, se añade el sentido amoroso de “romántico”. Al neologismo de Gaos, “transterrado”, se opone el concepto del refugiado “enterrado” en conexión con la necesidad de “desenterrar” su memoria. A la hipocresía mexicana, puesta en escena por Usigli, se suma la manera en la que los refugiados imitan dicha actitud. Además, dicha hipocresía característica del perseguido y del excluido se vincula con el concepto de la doble habla y la simulación de los conversos o nuevos cristianos en la España de los Siglos de Oro, “que decían una cosa en casa y otra fuera de ella” (215).

Finalmente, la característica transgenérica es quizás la más notable y constante de la construcción de la noción de “refugiados” en *El sefardí romántico*. El entrelazamiento de la capa ficticia y la capa ética-histórica del libro crea un texto híbrido en el cual dos niveles de significado y dos géneros literarios se complementan. En el nivel ético-histórico, la voz narradora denuncia, por medio de un discurso argumentativo, el fenómeno de la exclusión del otro, que se repite tanto en la tierra de acogida como en la tierra de origen. En el nivel ficticio, se incluye la narración de un caso concreto que ejemplifica la visión ética e histórica expuesta en la capa ensayística del texto. Las experiencias del protagonista Mateo simbolizan las trayectorias de tantos perseguidos en fuga. Sin embargo, incluso si el mensaje central de la denuncia de la exclusión del otro queda claro, *El sefardí romántico* no propone una interpretación unívoca, “verdadera” del concepto de “refugiado”. La capa narrativa del texto incluye una serie

de microrrelatos cuyo corazón se halla, precisamente, en la variedad de significados que el concepto puede tener. *El sefardí romántico* recalca, sobre todo, la necesidad de seguir construyendo la memoria de los “refugiados” de manera más inclusiva, al conceder un lugar más visible a aquellos grupos de refugiados —españoles, hispanojudíos— que, en el discurso memorialístico acerca de los refugiados del fascismo europeo, se han quedado al margen.

## Bibliografía

- ALEMANY BAY, CARMEN. “Recuento de las aportaciones de las narradoras lationame-ricanas a la historia colonial”, en *América Sin Nombre*, núm. 9-10 (noviembre 2007): 7-11.
- AMARIS DUARTE, OLGA. *Una poética del exilio: Hannah Arendt y María Zambrano*. Barcelona: Herder Editorial, 2021.
- ANTONIO CID, JESÚS. “Introducción”, en *El Romancero sefardí de Máximo José Kahn*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2019. 11-42.
- ARENDRT, HANNAH. “The Jew as Pariah: A Hidden Tradition”, en *Jewish Social Studies*, 6, núm. 2 (1994): 99-122.
- ARENDRT, HANNAH. *La tradición oculta. El judío como paria*. Barcelona: Paidós, 2004.
- ARENDRT, HANNAH. “Nosotros, los refugiados”, en *Escritos judíos*. Barcelona: Paidós, 2016. 353-366.
- AZNAR SOLER, MANUEL (ed.). “Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman”, en *Laberintos. Revista sobre los exilios culturales españoles*, 17 (2015): 311-409.
- BELLOMI, PAOLA. “El conflicto bélico como motivo literario en la novela *El sefardí romántico* (2005) de Angelina Muñiz-Huberman”, en *Naveg@mérica*. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas, 20 (2018).
- CÁNOVAS, RODRIGO. “Habitando el Sefarad: los escritos de Angelina Muñiz-Huberman”, en *Taller de Letras*, núm. 50 (2012): 27-35.
- FIGLIORE, ARIANNE. “Rastros autobiográficos de Angelina Muñiz-Huberman en *El sefardí romántico*. La azarosa vida de Mateo Alemán II”, en *Cultura Lationamericana* (2011): 13-30.
- GAMBARTÉ, EDUARDO MATEO. “Las variadas caras del exilio exploradas por Angelina Muñiz-Huberman”, en Lilian von der Walde Moheno y Mariel Reinoso Ingliso (eds.). *Homenaje a Angelina Muñiz Huberman*. México: Grupo Destiempos, 2014. 26-71.
- GROPPA, BRUNO. “Los exilios europeos del siglo xx”, en Pablo Yankelevich (coord.). *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo xx*. México: Plaza y Valdés, 2002. 19-41.
- HOUVENAGHEL, E. HELENA. “El filósofo mexicano Samuel Ramos: entre el positivismo europeísta y la busca de autenticidad”, en *Confluencia*, 29, núm. 2 (2014a): 25-34.

- HOUVENAGHEL, E. HELENA. "La retórica bajo el barniz de la lógica: Samuel Ramos y su discurso sobre la inferioridad mexicana", en *Romance Quarterly*, 61, núm 1 (2014b): 54-64.
- HOUVENAGHEL, E. HELENA. "Samuel Ramos y el género ensayístico: *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) como ensayo camuflado", en *Literatura y Lingüística*, 30 (2014c): 16-31.
- HOUVENAGHEL, E. HELENA. *Escribir en Nepantla: la prosa sin fronteras de Angelina Muñiz-Huberman, hija del exilio republicano*, dossier monográfico en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44 (2015a): 15-99.
- HOUVENAGHEL, E. HELENA. "Using the wisdom of the Kabbalah to make sense of the Spanish War: Angelina Muñiz-Huberman's War of the Unicorn", en Cynthia Gabbay (ed.). *Jewish Imaginaries of the Spanish Civil War: In Search of Poetic Justice*. Bloomsbury, London/Oxford, 2021 (en prensa).
- HOUVENAGHEL, E. HELENA y MARÍA CARRILLO. *Angelina Muñiz-Huberman: una voz inconformista*, dossier monográfico en *INTI. Revista de Literatura Hispánica y Transatlántica*, 1, núm 93 (2021): 47-159.
- KAHN, MÁXIMO JOSÉ. *Apocalipsis hispánica*. México: Editorial América, 1942.
- LLORENS, VICENTE. "Destierro y exilio. Cuestión de palabras", en Vicente Llorens. *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 2006. 47-49.
- MARTÍN GIJÓN, MARIO. *La patria imaginada de Máximo José Kahn. Vida y obra de un escritor de tres exilios*. Valencia: Pretextos, 2012.
- MUÑIZ-HUBERMAN, ANGELINA. *El sefardí romántico*. México: Mondadori, 2005.
- MUÑIZ-HUBERMAN, ANGELINA. "Máximo José Kahn", en *Las vueltas a la noria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. 174-177.
- MUÑIZ-HUBERMAN, ANGELINA. "Máximo José Kahn. Entre el exilio y el sefardismo", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 119 (enero de 2014).
- NOGUEROL JIMÉNEZ, FRANCISCA. "Microrrelato y postmodernidad: textos nuevos para un final de milenio", en *Revista Interamericana de Bibliografía* (1996): 1-4.
- NOVOA PORTELA, MARÍA. "Breve historia del exilio literario español en México", en *Semata. Ciencias Sociales e Humanidades*, vol. 24 (2012): 415-434.
- PAZ, OCTAVIO. *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta al laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- RAYAS PADILLA, ESTELA. *El concepto de paria en la obra de Hannah Arendt*. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara. Serie Sociales y Humanidades, 2010.
- RICO, ALICIA. "Representaciones del exilio: de *El canto del peregrino* (1999) a *El sefardí romántico* (2005)", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44 (2015): 47-57.
- SALLINEN, HARRI. *Intergovernmental Advocates of Refugees: The Refugee Policy of the League of Nations and the International Labour Organization in the 1920s and 1930s*. London: Lambert Academy Publishing, 2013.
- SCHWARZSTEIN, DORA. *Entre Franco y Perón: memoria e identidad del exilio republicano español en la Argentina*. Barcelona: Crítica, 2001a.
- SCHWARZSTEIN, DORA. "Migración, refugio y exilio: categorías, prácticas y representaciones", en *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 16, núm. 48 (2001b): 249-268.

- SHERIDAN, GUILLERMO. "Refugachos: escenas del exilio español en México", en *Letras Libres*, año 1, núm 9 (2002): 42-51.
- SHUA, ANA MARÍA. "Esas feroces criaturas", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2008.
- VERNANT, JACQUES. *The Refugee in the Post-War World*. New Haven: Yale University Press, 1953.
- ZAMUDIO RODRÍGUEZ, LUZ ELENA. "Angelina Muñiz-Huberman: la dualidad asumida", en Lilian von der Walde Moheno y Mariel Reinoso Ingliso (eds.). *Home-naje a Angelina Muñiz Huberman*. México: Grupo Destiempos, 2014. 79-102.

---

EUGENIA HELENA HOUVENAGHEL

(Universiteit Utrecht, Fenix): Catedrática de literatura hispánica de la Universidad de Utrecht (Países Bajos). Campos de investigación: 1) Exilio y migración y 2) Reescritura de mito e historia. Fundadora y coordinadora actual de la *Fenix: Network for Research on Female Exiles, Refugees, and Migrants* (<<https://fenix.sites.uu.nl/>>). Coordinadora y editora de los números monográficos de la red, entre los cuales los más recientes son: *Women, Letters, Alliances: epistolary networks of the Spanish Exile* (Special Issue in *Romance Quarterly*, vol. 70.2, Spring 2023); *Redes y rutas de intelectuales españolas exiliadas en Argentina (1939-1975)* (Special Issue in: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2022); *Angelina Muñiz-Huberman, una voz inconformista* (Special Issue in: *INTI, Revista de Literatura Hispánica y Transatlántica*, 2021, 93-94).