

**LA MEMORIA SENSORIAL INTERMEDIAL Y EL AUDIOLIBRO *EXILS D'ESPAGNE* DE LA NARRADORA ORAL JUDEOARGENTINA
SUSANA AZQUINEZER**

**INTERMEDIAL SENSORIAL MEMORY IN THE AUDIOBOOK *EXILS D'ESPAGNE* BY THE JEWISH-ARGENTINE ORAL NARRATOR
SUSANA AZQUINEZER**

Danae Gallo González*

Resumo: Este artículo se propone analizar el audiolibro *Exils d'Espagne. De la Retirada à aujourd'hui*, de la narradora oral judeoargentina Susana Azquinez y publicado por Oui'Dire Éditions en 2017, desde el punto de vista de los estudios de la memoria y de los afectos intermediales. En primer lugar, se presentará a la autora, su biografía familiar y profesional, que se insertará en el contexto de la historia migratoria a y desde Argentina. En segundo lugar, se presentará el enclave sociohistórico que sirve de telón de fondo al relato *Exils d'Espagne*, lo que dará pie a una reflexión teórica sobre la memoria, su carácter multidireccional, palimpséstico y sensorial en este objeto intermedial. En tercer lugar, se hará una lectura atenta de los medios retóricos y las estrategias narrativas que utiliza Azquinez en la composición del relato en profunda interrelación con el código semiótico musical y la modulación oral de la palabra para demostrar el funcionamiento de la memoria palimpséstica y multidireccional que destila el audiolibro a nivel diegético y como se argüirá, la memoria sensorial intermedial que emana de la experiencia sónica de la recepción.

Palabras clave: Memoria intermedial. La Retirada. Judeo-argentina. Audiolibro.

Abstract: This article aims to analyze the audiobook *Exils d'Espagne. De la Retirada à aujourd'hui* by the Judeo-Argentine oral storyteller Susana Azquinez and published by Oui'Dire Éditions in 2017 from the point of view of memory and affect studies. First, I will present the author, her family and professional biography, which will be inserted in the context of migratory history to and from Argentina. Secondly, I will expose the socio-historical enclave that serves as a backdrop to the story *Exils d'Espagne*, an intermedial object of study, which will give rise to a theoretical reflection on memory, its multidirectional, palimpsestic and sensorial character. Thirdly, I will conduct a close reading of the rhetorical means and narrative strategies used by Azquinez in the composition of the story in deep interrelation with the semiotic musical code and the oral modulation of the word in order to demonstrate how the

* Justus-Liebig-Universität, Gießen, Alemania, profesora asistente.
Email: <danae.gallo-gonzalez@romanistik.uni-giessen.de>

palimpsestic and multidirectional memories distilled by the audiobook works at the diegetic level and, how an intermedial sensorial memories emanate in the sonic experience of reception.

Key Words: Intermedial Memory. La Retirada. Jewish-Argentine. Audiobook.

“La música es recuerdo que toca, llama, golpea, despierta; memoria, que une, conecta; descubre resonancias internas, guía; la música es sabor, instante y camino; y no hay camino sin alquimia; y no hay alquimia sin encuentro”.

(María Escribano, *Sortilegio*, 1996)

La compositora española María Escribano (1954-2002) nos invita a pensar la memoria desde lo musical y desde la experiencia sensorial sinestética que esta despierta y que permite conectar con uno mismo –con sus “resonancias internas”– y con los demás en encuentro alquímico en continuo movimiento, “en camino”. Esta es la senda por la que se adentra este artículo, que se propone analizar el audiolibro *Exils d'Espagne. De la Retirada à aujourd'hui*, de la narradora oral judeoargentina Susana Azquinez y publicado por Oui'Dire Éditions en 2017. En primer lugar, presentaré brevemente a la autora. Después, enmarcaré el relato en su biografía profesional y en una historia transnacional que dará pie a una reflexión teórica sobre sobre la memoria, su carácter multidireccional, palimpséstico, sensorial e intermedial. El foco del análisis será la lectura atenta multimodal –literaria, musical y su interrelación– de la memoria palimpséstica y multidireccional que destila el audiolibro a nivel diegético y, como se argüirá, la memoria sensorial intermedial que emana en la experiencia sónica de la recepción.

1. Susana Azquinez, coordinadas transatlánticas

Susana Azquinez, es una narradora oral argentina de origen azkenazi establecida en Montpellier, Francia. Su apellido, tan revelador de sus orígenes, es un intento de transliteración del apellido de su abuelo paterno, Mendele Ashkénaze, del alfabeto cirílico al latino. Mendele Ashkénaze, natural de Varsovia emigró a Argentina junto con su esposa, Clara Borovinsky, natural de Odesa, actual Ucrania, y sus hijos. Curiosamente, los funcionarios de turno inscribieron a dos de los hijos de Mendele Ashkénaze como Asquineyer y al padre de Susana Azquinez, David, como Azquinez. Los abuelos maternos, también asquenazíes, Moïshe

Traktman y Sheva Moscovich, venían de Bar, cerca de Lvov, Lviv en la actual Ucrania. Llegaron a Argentina en 1925 y se instalaron en Villa María en la pampa, por lo que la migración de la familia de Susana Azquinezzer debe inscribirse dentro de la ola de migración judía de Europa del Este a América de la primera mitad del siglo XX que huía de la hambruna y de los pogromos, especialmente virulentos en la actual Ucrania.¹



Fig. 1: Árbol genealógico

Según Miguel Ángel Espinosa Villegas: “Entre 1882 y 1925, aproximadamente tres millones de judíos se pusieron rumbo a América, especialmente a los Estados Unidos por el sistema de libertades que parecían garantizar”.² A partir de 1920 el flujo de migración se re canalizó hacia Sudamérica, puesto que que las autoridades norteamericanas habían endurecido sus condiciones migratorias.³ Argentina se convertiría entonces en el foco de esta re canalización, que ya había comenzado a finales del siglo XIX por mediación de la *Jewish Colonization Association (JCA)* y los fondos del barón judeoalemán Hirsch.⁴ Entre 1920 y 1929 se produjo un segundo pico de migración asquenazí a este país del Cono Sur, en el que se registraron 6.500 migrantes anuales.⁵

Susana Azquinezzer nació en un año del cual no quiere acordarse alrededor de los años cincuenta, en Villa María, en la región de la pampa, donde el barón Hirsch había financiado

¹ Cf. CÁNOVAS, 2011, p. 26. LIPP, 1980, p. 459. SEFAMÍ y LEHMANN, 2018, p. 10.

² ESPINOSA VILLEGAS, 2020, p. 2.

³ Ibid., p. 3.

⁴ Cf. SEFAMÍ y LEHMANN, 2018, p. 8. Argentina tiene la mayor población de origen judío de Sudamérica (cf. BOKSER-LIWERTANT, DELLA PERGOLA, AVNI et al., 2011, p. 314-317). Véase también FEIERSTEIN, 2010, p. 7.

⁵ Cf. FEIERSTEIN, 2006, p. 111.

grandes colonias agrarias para judíos asquenazíes⁶ Allí creció, como ella afirma, entre “los argentinos del mundo”,⁷ esa mayoría migrante que componía la Argentina de aquella época. A los 15 años, Susana Azquinez se mudó a Buenos Aires a casa de su abuela materna y dos años después a Córdoba, donde estudiaría en la Universidad de Córdoba y trabajaría como pedagoga. En 1980 viajó a Europa. Nótese que no se trata de un exilio político provocado por las dictaduras del Cono Sur de los años 1970 y 1980.⁸ En principio, la narradora viajó como turista y tenía prevista una estancia de dos meses, pero acabó quedándose. Estuvo viviendo una temporada entre Madrid y París. En esta última ciudad se empapó del ímpetu que estaba tomando el movimiento artístico *Le renouveau du conte* en esta época y se lanzó a estudiar el cuento y el arte de contarlo desde la antropología en la *École de Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS). Tres años más tarde se instaló en Rennes donde, sin dejar sus estudios, creó con Jean Bourdin CONTER, una asociación de narradores orales que tenía como objetivo promover el cuento, rehabilitándolo y reformándolo en su tradición oral en el espíritu del *renouveau*.⁹ Desde 1984, Azquinez ha montado y puesto en escena numerosos espectáculos para niños y alrededor de 16 espectáculos de narrativa oral [véase Anexo]. Entre sus obras podríamos destacar *Christoph Colomb: le choc de Deux Mondes* (1991) –que expuso en la Expo de Sevilla de 1992–, *De l'Exil au Paradis, contes juifs* (1996) –que recoge cuentos sefardíes y askenazis–, *Mes Tissages, d'une langue à l'autre* (2003) –véase el juego fonético-lingüístico: “mis tejidos” y “mestizaje”–, *Arbres de Braise, contes d'Amazonie et d'Amerique du Sud* (2005) y *Perles d'Italie sous le soleil d'Argentine* (2016). De esta breve selección de sus espectáculos puede deducirse que la producción de la narradora oral tiende a versar sobre la migración en diferentes etapas históricas y/o el contacto de culturas y lenguas que forman, para retomar la metáfora de Azquinez, “sus tejidos identitarios” y el de otros grupos minorizados.¹⁰

Sus obras, por lo tanto, podrían insertarse claramente en la clasificación de literatura judía, siguiendo la segunda definición del término propuesta por Frakes en *Encyclopedia*

⁶ Véase a este respecto la tesis doctoral de FLIER, 2011.

⁷ Entrevista de la autora de este artículo con Susana Azquinez el 7 de octubre de 2021.

⁸ Hubo un mayor porcentaje de judíos víctimas de la dictadura en proporción al total de la población (cf. BIRMAJER, 2002, p. 8). Véase también a este respecto BOKSER-LIWERANT, DELLA PERGOLA, AVNI et al., 2011, p. 13).

⁹ Sobre el movimiento *renouveau du conte* véase, por ejemplo, CALAME-GRIAULE, 1989 y DOUHOURE y BOST (dir.), 2004.

¹⁰ “minorizado” se utiliza como adjetivo o sustantivo en lugar de “minoría” para subrayar que este grupo se ha constituido discursivamente como minoría, pero que esta designación oculta el hecho de que en las ciencias sociales y, a menudo, en la política y/o en el lenguaje coloquial, la designación de un grupo como tal no se basa en criterios cuantitativos (por ejemplo, a menudo se designa a las mujeres como minoría, pero cuantitativamente no suelen serlo). Este término subraya que el uso acrítico de la palabra “minoría” crea la ficción de una minoría numérica real, lo que contribuye a diversos modos de deslegitimación de ciertos grupos. Véase, por ejemplo, FERREIRA, 2006, p. 81.

Judaica: “works of a literary character written by Jews in Hebrew or Yiddish or other recognized languages, whatever the theme”.¹¹ Más específicamente, Susana Azquinez podría considerarse una autora judeolatinoamericana o judeoargentina, adaptando la definición que diera Verena Dolle de autores judeolatinoamericanos en *Múltiples identidades. Literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI*. Según esta académica, dentro de esta categoría entran “autores de proveniencia latinoamericana que viven en Israel y escriben en español o hebreo, o los que viven en Estados Unidos y escriben en castellano (Isaac Goldemberg, p.ej.) o inglés (Ilan Stavans)”.¹² Por un lado, Azquinez es argentina y, por lo tanto, latinoamericana, pero, por el otro, no vive, ni en Israel, ni en Estados Unidos, sino en Francia y no escribe en castellano. Su obra discurre mayoritariamente en francés, el idioma mayoritario del país de llegada, como es el caso de muchos escritores migrantes o descendientes de migrantes en este país, como el paradigmático Jorge Semprún. Si bien la narradora oral difiere en estos puntos de la definición de autores latinoamericanos, su obra coincide en varios aspectos con otros autores que encajan en la misma. De hecho, al igual que fuera el caso de otro autor judeoargentino, Juan Gelman, en la biografía profesional de Susana Azquinez será la propia migración, en el caso de Gelman, el exilio, también en los años 80, el acontecimiento que hizo surgir la “impronta judía” en su obra.¹³ Las raíces judías, que la joven Susana sentía en su juventud como una “pesadez” por los frecuentes llores de sus abuelos, de cuya historia negra no sabe nada, se convierten en algo que “reconquistar” por necesidad.¹⁴ En palabras de la propia Azquinez: “te apropias de lo que no te transmitieron porque ellos estaban sobreviviendo”.¹⁵

En 2003 la narradora oral se estableció en Montpellier y dos años más tarde comenzó a recolectar testimonios para la obra que se convertirá en su mayor éxito: *Exils d’Espagne. De la Retirada a aujourd’hui*, que, a primera vista, no versa sobre su experiencia personal. En 2006 estrenó el espectáculo y en 2008 comenzó una gira por Francia con alguna escapada a otros países, como España y Grecia. El impacto fue tan grande que el espectáculo –y, como tal, efímero– quedará inmortalizado en su modalidad acústica en un CD publicado en 2017 en la colección *Résonances de Oui’Dire Éditions* y que ganará el premio “Prix du livre audio France Culture” en 2018.¹⁶

¹¹ FRAKES, 2007, p. 86.

¹² DOLLE, 2012, p. 11.

¹³ LITVAN, 2021, p. 156. Traducción de la autora de este artículo.

¹⁴ LITVAN y PLACIAL, 2021, p. 8.

¹⁵ Entrevista con la autora de este artículo el 7 de octubre de 2021.

¹⁶ Oui’Dire Éditions fue fundada por Pascal Dubois en 2006 en Valence (Drôme). *Résonances* es una colección consagrada a los *récits de vie*”.

2. El enclave sociohistórico de *Exils d'Espagne. De la Retirada a aujourd'hui*

El audiolibro o el espectáculo se centra en la llamada “Retirada”, que es el exilio de los y las republicanas tras la Guerra Civil con la caída del frente republicano de Barcelona el 26 de enero de 1939. La pérdida de este frente provocó la ola más importante y conocida del exilio de la Guerra Civil, en la que 470.000 refugiados cruzaron los Pirineos para huir de la represión franquista, en muchos casos a pie en medio de la nieve, el viento y la lluvia.¹⁷ En octubre de 1937 ya había tenido lugar el primer exilio de importancia numérica al país galo, cuando el bando republicano perdió el frente de Asturias. Con la caída del Alto Aragón a finales de abril de 1938, la República quedó partida en dos geográficamente, lo que causó la migración de otras 8.000. personas a Francia.¹⁸ La acogida no fue la esperada. En medio del ambiente xenófobo y nacionalista que reinaba en el país en la década de los años treinta¹⁹ se consideraba a los exiliados republicanos peligrosos e indeseables por sus ideas políticas. Por ello, unas 75.000 personas que no pudieron probar que disponían de suficiente capital como para no crear competencia en el mercado laboral francés²⁰ fueron repatriadas a finales de febrero. Unas 250.000 se vieron internadas a la intemperie en pleno invierno en campos de *intérenement*, para utilizar la nomenclatura de la época, situados en las playas del Mediterráneo francés, como las de Argelès-sur-Mer, Saint-Cyprien y Bacarès.²¹ Según Denis Peschanski, meses después se abrieron nuevos campos para descongestionar los primeros.²² Algunos republicanos fueron trasladados al norte de Francia para evitar posibles simpatías políticas con franceses vascos y/o catalanes y se crearon campos especializados: en Bram (Aude) y en Agde (Hérault) se concentró a ancianos; en Rivesaltes (Pyrénées Orientales), a catalanes; en Septfonds (Tarn et Garone) y en Le Vernet (Ariège) se internó a profesionales técnicos. Este último se convirtió posteriormente en campo disciplinario para “peligrosos comunistas y anarquistas”. En Gurs (Basses Pyreénées) se derivó a vascos, a la flota aérea republicana y a las Brigadas Internacionales.³⁷ En mayo de 1939, Franco abrió las fronteras y se produjo una repatriación progresiva de civiles a España, que redujo la cifra de exiliados en la Francia continental a cien mil personas tras el final de la Segunda Guerra Mundial.²³ De estas, unas 15.000 murieron en

¹⁷ Cf. VILAR, 2006, p. 331.

¹⁸ Esta primera ola movilizó a unos 125.000 exiliados. Véase RUBIO, 1996, p. 90.

¹⁹ Cf. SCHOR, 1985, p. 556, LABORIE, 1996, p. 118.

²⁰ Cf. NICKEL, 2012, p. 22.

²¹ Cf. ALTED VIGIL, 2005, p. 70. DREYFUS-ARMAND, 1999, p. 59.

²² Cf. PESCHANSKI, 2002, p. 43-44.

²³ Cf. RUBIO, 1974, p. 245.

los campos del sur de Francia²⁴ y unas 14.000 se trasladaron a Sudamérica en barco. Estos últimos exiliados solían tener contactos o contaban con suficiente capital. Los principales países receptores fueron México, Argentina, Venezuela y Chile. Unas 6.000 personas, una mayor parte de ellas afiliadas al PCE, se instalaron en La Unión Soviética, y unas 3.000 migraron a otros países europeos.²⁵

Los republicanos que no pudieron salir del país se vieron forzados a unirse como mano de obra barata a las *Compagnies de Travailleurs Étrangers* (CTE) y construyeron, entre otras obras, la línea *Maginot*.²⁶ Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, 15.000 exiliados se alistaron a la Legión Extranjera Francesa para luchar contra las tropas hitlerianas o tuvieron que trabajar de manera forzosa en la industria de la Guerra, encuadrados en los *Groupements de Travailleurs Étrangers* (GTE) en la Francia de Vichy, en la metrópoli y en sus colonias norafricanas. En una de estas colonias, en Argelia, estaban exiliados unos 15.000 republicanos que habían salido de los puertos de la Comunidad Valenciana en los estertores de la Guerra Civil alrededor del 1 de abril de 1939.²⁷ Con el régimen de Vichy, llegaron a los campos judíos y “gitanos”, quienes junto con algunos de estos españoles fueron deportados a campos de concentración e incluso a campos de exterminio hitlerianos. Según Pla Brugat, 8.000 exiliados españoles en Francia fueron enviados a campos de exterminio nazis y el 70% perecieron allí.²⁸ David Wingeate Pike afirma que fueron 5.000 los españoles que fallecieron en estas circunstancias²⁹. Louis Stein asegura, por su parte, que murieron el 80% de los 12.000 españoles que fueron deportados a Mauthausen.³⁰

3. De la memoria multidireccional, palimpséslica e intermedial

El contexto sociohistórico en el que se sitúa “la Retirada”, telón de fondo del audiolibro *Exils d’Espagne* que se esbozaba en el apartado anterior, no puede relacionarse de manera unívoca,

²⁴ Christian Eggers proporciona la cifra de 14.672 en los primeros seis meses (cf. EGGERS, 2002, p. 208). Dreyfus-Armand considera que esta cifra es un tanto exagerada, pero que no existen datos fidedignos que le permitan adoptar una más acorde con la real (cf. DREYFUS-ARMAND, 1999, p. 65-66). Romero Samper proporciona una cifra similar a la de Eggers, 14.600 (cf. ROMERO SAMPER, 1996, p. 65).

²⁵ VILAR, 2006, p. 333.

²⁶ La *línea Maginot* era un sistema de defensa y de fortificaciones que se extendía a lo largo de la frontera francesa con Alemania e Italia.

²⁷ Véase a este respecto, GALLO GONZÁLEZ, 2018, passim.

²⁸ Cf. PLA BRUGAT, 2004, p. 21.

²⁹ Cf. PIKE, 2000, p. 12.

³⁰ Cf. STEIN, 1979, p. 212.

ni con un solo contexto memorial nacional, ni con un periodo temporal claramente delimitado. Afirmar que “la Retirada” forma parte de la memoria cultural española del exilio republicano invisibiliza en cierto modo que esta está entrelazada con la memoria alemana del Holocausto, con la memoria francesa del régimen de Vichy y del colonialismo y con la memoria de diferentes países sudamericanos. A esta red de memorias habría que sumarle las variables articulaciones memoriales de todo lo anterior heredadas por los y las descendientes de los y las republicanas en diferentes puntos de la línea del tiempo y coordenadas geográficas.

No obstante, como apuntan Max Silverman y Michael Rothberg, tanto gran parte de los estudios de la memoria, como la gestión social de la misma tienden a proponer un entendimiento de la memoria competitivo y nacionalizado o bajo una lente etnocultural en la que el Holocausto se ha instituido jerárquicamente como el epítome del mal.³¹ Esta aproximación impide, por lo tanto, desde un apelativo que quiere ser ético cualquier tipo de trabajo comparativo de la memoria del Holocausto con la de otros momentos de deshumanización absoluta de otros grupos abyectos, puesto que, se arguye, esto supondría banalizar la primera.³² Frente a esta tendencia, Silverman y Rothberg acuñan los términos ‘memoria multidireccional’ y ‘memoria palimpsestica’ respectivamente para enfatizar no solo lo productivo que resulta comparar memorias, sino que es necesario entender la memoria en su dinamismo intercultural multidireccional, pero también intertemporal e interespacial, como hace hincapié el concepto de ‘palimpsesto’ propuesto por Silverman. Un palimpsesto es un manuscrito en el que pueden encontrarse restos de un texto escrito con anterioridad y después borrado por economía del papiro y/o del papel que puede restaurarse aplicando las técnicas adecuadas. Silverman, utiliza el término memoria palimpsestica para capturar la condensación de diferentes trazas espaciotemporales superpuestas que interactúan en el trabajo de memoria canalizado a través de los medios y de su estética.³³

³¹ ROTHBERG, 2009, p. 3, SILVERMAN, 2013, p. 4. Estos conceptos son bastante similares a lo que propone Verena Dolle con su término ‘*intercultural memory*’ como una memoria “*shot through with entangled memories*” (cf. DOLLE, 2020, p. 315) No en vano, este término se basa en los conceptos de Roth y Moses (2014) y Randeria (2009).

³² ROTHBERG, 2009, p. 6. Según Silverman, a diferencia de hoy en día, en la inmediata postguerra se trataba de buscar interconexiones entre diferentes momentos de violencia racializada para reencontrar el sentido de lo humano (cf. SILVERMAN, 2013, p. 4). También existen tendencias actuales que recuperan este ímpetu de la postguerra, véase por ejemplo, la comparación de la dictadura de Pinochet con el Holocausto que hace una de las protagonistas de *Ail! Il ne faut pas le dire* de Cixous, una obra de teatro estrenada en 2000 (cf. CIXOUS, 2019, p. 44). Un autor judeo-brasileño mucho más contemporáneo, Kucinski, también tematiza este tema, cuestionando la singularidad del Holocausto. Véase DOLLE, 2020, p. 314.

Vergès va más allá y denuncia la injusticia de lo que llama el régimen global de memoria que marginaliza los traumas históricos de los “desposeídos” (cf. VERGÈS, 2010, p. 136, 148).

³³ Cf. SILVERMAN, 2013, p. 4, p. 160.

La importancia de prestar atención al medio en el que se recoge el trabajo de memoria es crucial, puesto que, como advierte Astrid Erll: “*Whenever the past is represented, the choice of media and forms has an effect on the kind of memory that is created. [...] In literature as in film, there are different modes of representation, which may elicit different modes of cultural remembering in the audience*”.³⁴ En *Exils de Espagne*, la memoria multidireccional y palimpséstica que recoge el relato a nivel diegético, como se argüirá más adelante, se media a través de un audiolibro, lo que obliga a centrarse en lo sonoro. El formato en CD y su forma de grabarlo como si interpelara personalmente al oído de la audiencia, impide focalizar en lo visual: el espectador no tiene acceso, ni a la iluminación, ni al decorado del escenario, ni a los gestos, la mímica y la comunicación de la narradora con el público. En esta narración en particular, la interacción del mensaje verbal en su modulación oral con la música y el silencio produce en la recepción del espectáculo una experiencia sónica inesperada desde el punto de vista fenomenológico.³⁵ Rothberg señala lo siguiente: “*extra-linguistic experiences may inspire unexpected re-conceptualizations; that is to say, they may result in historical comparisons that do not rely upon a logic of equation but, rather, enact a type of transcultural negotiation*”.³⁶ En este caso preciso, la experiencia sónica –la interacción del ambiente sonoro físico, el *milieu* sonoro de una comunidad sociocultural y el repertorio sonoro individual³⁷ que, como se demostrará, provoca comparaciones históricas de exilio inesperadas, no es puramente extralingüística. Esta experiencia inesperada surge de la ósmosis o la alquimia de los diferentes códigos semióticos lingüísticos y extralingüísticos propios del medio de la literatura y del medio de la música entretejidos en el audiolibro.

Silvestra Marinello denomina ‘intermedialidad’ al “conjunto de condiciones que hacen posible los cruzamientos y la concurrencia de medios [... desde un] nuevo paradigma que permite comprender las condiciones materiales y técnicas de transmisión de archivo de la experiencia en el pasado como en el presente”.³⁸ Las memorias que emanan en la recepción de la experiencia sónica posibilitada por la materialidad y las técnicas de transmisión del audiolibro que se transmiten en el entrecruzamiento de los medios podrían denominarse, por lo tanto, ‘memorias sensoriales intermediales’. En el caso del audiolibro aquí analizado, las memorias sensoriales intermediales que surgen en un lugar intermedio desde un punto de vista

³⁴ ERLI, 2010, p. 389-390.

³⁵ Véase el pionero trabajo de Don Ihde sobre la fenomenología del sonido que pone el jaque el foco en lo visual (cf. IHDE, 1976, p. 6-7).

³⁶ ROTHBERG 2011, p. 526-527.

³⁷ AUGOYARD y TORGUE, 2005, p. 9.

³⁸ MARINIELLO, 2009, p. 64. Una definición similar también en RAJEWSKI, 2002, p. 12.

fenomenológico entre la narración oral-musical intermedial y la audiencia en un momento determinado funcionan como “*revenant sounds*” de especial intensidad –tomando prestado el término de Carola Hilfrich– a través de los que se hace volver recuerdos fantasmas (‘*revenant*’), destilando así sensorialmente la memoria palimpséstica y multidireccional que recoge diegéticamente *Exils d’Espagne*.³⁹

4. La alquimia de la memoria multidireccional y palimpséstica en *Exils d’ Espagne*

Exils d’ Espagne abre a ritmo de tango en Sevilla, España, en septiembre de un presente tan impreciso temporalmente como empapado en lo sensorial:

*Sevilla, il pleut de l’or à Sevilla. De l’or blanc de sa lumière crue qui glisse le long de murs et de coupoles. De l’or blanc du souriants, de ses habitants. De vol de colombes, de cigognes en haut de la Giralda. Il pleut de l’or doré de ses oranges amères, de ses murs ocres, de la Tour de l’or. Il pleut de l’or bleu de ses ciels limpides, de ses nuits en fête et de ses persiennes fermées à l’heur de la siesta.*⁴⁰

Sevilla es luz, luz de oro que llueve y que en una maravillosa cadena de sinestias empapa de luminosidad las cúpulas perfumadas, sus calles y a quienes las pasean, como Pablo y Miriam, chileno y argentina respectivamente. En los jardines del Alcázar descubren un Jacarandá en flor. Aquí la música de tango –que, en su función local-referencial y emocional ha servido de carta de presentación de los protagonistas y de la propia narradora como extranjeros, sudamericanos, del Cono Sur o argentinos y ha creado una atmósfera y/o empape emocional de esta audiencia– cesa y comienza la acción.⁴¹ Frente al árbol jacarandá, que en tupi-guaraní significa el fragante, Pablo y Miriam “*plongent dans une vague de souvenirs*”⁴² y a modo de magdalena proustiana adaptada a otro sentido, el del olor, se ponen a recordar. Esta escena frente a este árbol sirve de recurso analéptico para contar los motivos de la emigración de los personajes: Pablo, un pintor de vanguardia, huyó de la dictadura de Pinochet en septiembre 1973. Esta dictadura, que, según la narradora, “*fait tomber en poussière un des plus beaux rêves*

³⁹ HILFRICH, 2019, p. 49. El concepto ‘memorias sensoriales intermediales’ está inspirado de la lectura CHAPPLE y KATTENBELT, 2006, quienes explican la intermedialidad de la performance.

⁴⁰ AZQUINEZER, 2017, “Sevilla”, 00:17-1:13. Es posible escuchar esta primera cita de manera gratuita en libre acceso en la página web de bandcamp.com: <<https://susanaazquinez.bandcamp.com/album/exils-despagne-fra-esp>>.

⁴¹ Sobre las funciones de la música, véase ROMÁN, 2008, p. 111-130.

⁴² AZQUINEZER, 2017, “Sevilla”, 2:12-2:14.

de ce continent. Salvador Allende est mort et Pablo Neruda, el canto de América, est mort, deux semaines plus tard, de tristesse ou assassiné".⁴³ Tras la muerte del que se constituye como el verdadero portavoz de América, Pablo Neruda, el protagonista Pablo sale a pie y cruza la cordillera de los Andes hacia Córdoba, en Argentina. Allí conoce a Miriam, de la que se enamora hasta que "otras botas llegan al poder" –refiriéndose al Proceso de Reorganización Nacional de 1976–, huyen a Buenos Aires y cruzan el océano hacia España una noche fatídica: "*nuit de plein lune, plein de larmes*".⁴⁴

La narradora da poco espacio para el recuerdo que le evoca a Miriam el perfume del Jacarandá –dos oraciones –, pero este señala para el oyente avisado, otro exilio. Mirjam se acuerda de "*quand elle était toute petite, obligée de quitter l'école une heure avant les autres*".⁴⁵ El verbo '*obliger*', obligar, marca la falta de voluntariedad de este repudio escolar. Con un asíndeton, la causa no se introduce con una frase subordinada causal, sino con otra oración independiente, que obliga al oyente a trazar la relación de causa-efecto entre ambas frases cuando afirma: "*Le catéchisme était devenue obligatoire à l'école laïque*".⁴⁶ Con este breve comentario, Azquinezzer está haciendo referencia muy oblicua al decreto 18.411 (31/12/1943) promulgado por el régimen militar-clerical de 1943 por el que se impuso la enseñanza de la religión católica en los colegios excluyendo a "educandos cuyos padres manifiesten expresa oposición, por pertenecer a otra religión, respetándose así la libertad de conciencia".⁴⁷ En este proceso de catolización de Argentina,⁴⁸ lo que Loris Zanatta llama el "mito de la nación católica"⁴⁹ forjado en este periodo, esta aparente muestra de tolerancia supuso toda una parafernalia de discriminación hacia los niños no católicos, sobre todo los judíos y los evangélicos y una consecuente legitimación del antisemitismo ambiente. Si tenemos en cuenta el origen hebreo y la carga semiótica del nombre Miriam, hermana de Moisés, no resulta aventurado deducir que la narradora introduce –con gran sutileza– la tematización de un segundo exilio a través de este personaje, el de las diásporas judías en Argentina.

En un salto al presente de la narración, Pablo y Miriam escuchan frente al jacarandá a un guía contar que este árbol florece dos veces, en abril y en septiembre, "en recuerdo de su país",⁵⁰ ya que en Argentina la primavera es en septiembre. Esta observación les hace sonreír puesto

⁴³ Ibid., 2:15.

⁴⁴ AZQUINEZER, 2017, "Sevilla", 3:55.

⁴⁵ Ibid., 2:22.

⁴⁶ Ibid., 2:31.

⁴⁷ Cf. SASSERA, 2004, p. 4.

⁴⁸ BEN-DROR, 1993, p. 352.

⁴⁹ ZANAZZA, 1999, passim.

⁵⁰ AZQUINEZER, 2017, "Sevilla", 4:55.

que, según la narradora: “*qui peut oublier son pays?*”⁵¹ El jacarandá, por su carácter migratorio y su floración característica se convierte así en personificación del exiliado, de la melancolía por el país que ha dejado atrás y de las variables consecuencias en la psique y en el desarrollo futuro del mismo, idea que desarrolla con la siguiente acotación: “*Quand on est un étranger, un exilé, on n’a pa le choix. Soit on fleurit deux ou trois fois, sans risque de ne fleurir jamais. Et nous sommes tous, tous des étrangers*”⁵² Tomando la metáfora de la floración del jacarandá personificado, la narradora compara la experiencia de ser extranjero con la posibilidad de florecer dos o tres veces, o nunca. Tras un silencio para integrar el fatalismo de la última frase, hace su entrada de nuevo el acordeón al son del tango, al que pronto le acompaña la voz tierna de Azquinez para advertir a la audiencia de que “todos, todos somos extranjeros”. Este comentario al son del tango, música de los desarraigados, de “los argentinos del mundo” y de la “inexplicable *benkshaft* (‘nostalgia’) que colorea el aire”⁵³ –como afirmara Czackis, quien enfatiza las coincidencias instrumentales, rítmicas y de efecto emocional entre el tango y el klezmer– sumergen a la audiencia en ese tenor emocional y la apelan directamente, confortándole así con sus orígenes migrantes y generando empatía.

La narradora da entonces un salto en el tiempo y cuenta cómo fue pasando el tiempo – “¡Ay, no hay nada como el tiempo para pasar!”⁵⁴– y que un día, caminando por Sevilla, Pablo y Miriam vieron el anuncio de una exposición sobre Antonio Machado. Lo curioso es que la exposición venía de Chile, donde las sobrinas del poeta encontraron un baúl lleno de notas, cartas y objetos de su tío, con lo que se insiste una vez más en el carácter multidireccional y transnacional de la memoria que contiene y difunde *Exils d'Espagne*. El motivo de la exposición sobre este poeta que visitan nuestros protagonistas servirá de hilo conductor de la narración sobre la Retirada y cierre de esta introducción que dirige el modo de lectura del cuerpo del texto desde el tenor emocional expuesto con anterioridad.

*Antonio Machado est né à Sévillla l’année de grâce de 1875. Fils et petit fils de républicain, Antonio chante sa terre, son peuple, la liberté. Il est poète. Tus ojos me recuerdan / las noches de verano / negra noche sin luna / a orilla el mar salado. Tes yeux me rapellent les nuits d’été. Nuit noir sans lune aux rivages de la mer.*⁵⁵

⁵¹ Ibid., 4:51.

⁵² Ibid., 5.10-5:30.

⁵³ CZACKIS, 2004, p. 29.

⁵⁴ AZQUINEZER, 2017, “Sevilla”, 5:50, traducción de la autora de este texto.

⁵⁵ AZQUINEZER, 2017, “Machado”, 00:00-00:49.

Tras una breve introducción de Antonio Machado, como hijo de republicanos y, en un claro paralelismo con la caracterización de Neruda anterior, como cantor de su tierra, su pueblo y la libertad, la narradora declama –acompañada por una melodía alegre reminiscente de la *musette* al acordeón– los optimistas versos de Machado en castellano: “Tus ojos me recuerdan las noches de verano, negra noche sin luna, orilla al mar salado”. Estas rimas servirán de base intertextual para la estructuración de la contextualización de la Guerra Civil, causa de la Retirada, a través de fechas claves en el desarrollo de los frentes y/o del trayecto vital del poeta.

*Novembre 1936. Negra noche sin lucha, negra noche de invierno. Nuit noire sans lune à Madrid, nuit noire d’hiver. Madrid est sous les bombes. Les corps tombent. Madrid résiste. No pasarán. Ils ne passeront pas! Nous vencerons!*⁵⁶

A la fecha, noviembre de 1936, le sigue la referencia intertextual resemantizada del poema de Machado. La optimista negra noche sin luna, de verano, que simbolizaba la esperanza puesta por el pueblo español y las brigadas internacionales en la lucha por la libertad, se convierte, como también señala el acordeón –frenando bruscamente el ritmo del tema musical y descendiendo la escala armónica– en una negra noche sin luna en invierno, que marca lo sombrío de la guerra a pesar de la resistencia de los republicanos al grito de “No pasarán”. Machado huye a Valencia con su familia con refugiados de toda España. En Valencia la narradora plasma la revolución, articulada como la fiesta fraterna de la cultura y de los bienes para todos: “*Ils partagent leur savoir et leurs amours du savoir et ils rêvent d’un monde meilleur. justice, liberté, santé pour tous, culture pour tous*”.⁵⁷

“*Novembre 1938. Negra noche sin luna à Valencia, Negra noche de invierno. Nuit noire sans lune, noir nuit d’hiver. Valence est sous les bombes, les corps et les rêves tombent*”.⁵⁸ La fecha, la referencia intertextual a Machado y la aliteración en “b” del verso de propia producción, “*Valence est sous le **bombes**, les corps et les rêves tombent*”⁵⁹ sin acompañamiento musical marcan un *crescendo* en la falta de esperanza en el sueño republicano: los sueños caen como las bombas y los cuerpos sin vida. No obstante, la música alegre vuelve, aludiendo al esfuerzo anímico republicano por resistir y luchar con la pluma. Este esfuerzo se simboliza con el trabajo de publicación de *España en el corazón*, de Neruda, en plena guerra en Barcelona, donde, por el avance de las tropas franquistas se verán obligados a recular los republicanos. La

⁵⁶ Azquinez, 2017, “Machado”, 2:05-2:35.

⁵⁷ *Ibid.*, 7:59-8:11.

⁵⁸ *Ibid.*, 6:00-6:24.

⁵⁹ *Ibid.*, 6:24.

siguiente parada temporal-espacial de la narradora, de la ruta de Machado y del acordeón, que abandonará el tema musical definitivamente ante la narración de la caída de Cataluña, será enero de 1939 en Barcelona –“Negra noche sin luna, à Barcelona, negra noche de invierno”⁶⁰–, de donde saldrá Machado hacia Francia “*Antonio marche en silence avec la marée*”,⁶¹ con el maremoto humano –“*raz de marée humain*”⁶²– que, siguiendo la metáfora fluvial de la narradora, por la fuerza y el tamaño de la ola, es imparable en su entrada por la cordillera de los Pirineos. Por este conjunto montañoso todo cae y Azquinez lo expresa recuperando el verbo ‘*tomber*’, ahora usado en rítmica anáfora. No solo caen la metralla y las bombas, la lluvia y la nieve –siguiendo con el campo semántico acuático–, también: “*tombent les livres dans les fossés, fosses communes de langes, de rêves, poèmes, liberté*”.⁶³ En una magnífica paranomasia producida por las palabras francesas ‘*fossés*’ –alcantarilla donde caen los libros– y las ‘*fosses*’ –las fosas comunes que remiten al lugar donde se entierra de manera masiva a los ejecutados, donde en este caso caen los sueños, los poemas y las libertades personificados– la narradora nos sumerge en las sensaciones físicas y el estado emocional de los refugiados en su paso por los Pirineos, ruta que simboliza, pues, el fin del sueño republicano por la Libertad cantado por los poetas. Estas imágenes, junto con la metáfora del maremoto anterior para referirse a una migración a pie y por tierra, introducen referencias intermemoriales no explícitas con la articulación del exilio de Pablo y Miriam. Nótese que los protagonistas cruzaron el océano en una noche “*nuit de plein lune, plein de larmes*”⁶⁴ para huir de dictadura argentina, que, como la chilena, que Pablo eludió por la cordillera de los Andes, también hizo caer el sueño de la Libertad cantado por Neruda, el canto de América.

A este sutil paralelismo de memorias, sus causas, rutas y consecuencias, le sigue un tema musical a ritmo lento y altamente melancólico en tonalidad menor que anticipa las implicaciones de la situación que está por venir y la emoción de los exiliados al cruzar la frontera.⁶⁵ La narradora desarrolla entonces la metáfora de la caída y se vale de la anáfora para trazar un panorama de desesperanza a través de un paralelismo entre la caída física de la nieve por los Pirineos, la caída de la sangre de los heridos, la caída de las bombas franquistas y la caída imparable del ánimo: caen los sueños, los libros, la libertad, las fuerzas ante la pregunta: “*Notre voisin républicain ne ouvre pas?*”⁶⁶ Varios días tardará Francia en abrir las fronteras

⁶⁰ AZQUINEZER, 2017, “Machado”, 8:48.

⁶¹ Ibid., 9:05.

⁶² Ibid., “La Retirada”, 00:14.

⁶³ Ibid., 00:56-1:06.

⁶⁴ Ibid., “Sevilla”, 3:55.

⁶⁵ Ibid., “La Retirada”, 00:00-00:14.

⁶⁶ Ibid., 1:37.

para instalar a los republicanos tras las alambradas, en la intemperie de la Playa de Argélès. Con su apertura, Azquinez se sirve de la anáfora con el verbo '*laisser*', "dejar", para enumerar de nuevo en su vertiente física y simbólica todo lo que Francia obliga a dejar atrás: todos sus bienes, sus armas, sus sueños y sus familias. La narradora se detiene entonces a contar cómo tras una primera fase de esperanza en la que muchos esperaban salir pronto de los campos hacia Sudamérica, la gran mayoría tuvieron que aceptar que muchos de esos barcos jamás llegarían. Isidoro, quien vivía optimista con la maleta hecha a la espera de salir hacia Argentina –emoción enfatizada con un alegre tango al acordeón⁶⁷–, un día se desespera. La desesperación se representa con la afonía *in crescendo* del acordeón⁶⁸ y con la afirmación: "*il rentre dans l'eau comme un cri*",⁶⁹ eufemismo constituido a modo de hipálage y sinestesia por las que el suicidio se sustituye por la cualidad que este produce, el horror, y este se representa a través del sentido del oído con un grito.

Tras esta fase de aceptación de la realidad, los exiliados se organizan colectivamente para resistir física y psicológicamente a las playas, cantando, organizando clases y eventos culturales y prometiéndose, con un puñado de arena en la mano, que se reencontrarán para celebrar el final de esta situación. El relato continúa haciendo hincapié en las variables rutas que toma este exilio e indirectamente señala la multidireccionalidad memorial que estas rutas van a provocar de manera inevitable: advierte que las mujeres, los niños, los ancianos y los heridos serán repartidos por todo el hexágono en edificios abandonados y que con los hombres se hará lo propio en campos disciplinarios: "*Adge, Bram, Gürs, Le Vernet, Les Milles; Noé, Rieucros, Rivesaltes, Septfonds, la prison de Coliure ou l' abbaye de Noiriac. Certains auront l'aller simple jusqu'à Dachau, Mauthausen et Buchenwald*".⁷⁰ La enumeración detallada alcanza su clímax cuando se nombran los campos de exterminio hitlerianos, cuyos nombres provocan estremecimiento y añaden, entretejida, otra memoria nacional y, además, la que se ha constituido como epítome del mal y, por lo tanto, incomparable, la del Holocausto. La narradora cuenta entonces la rápida salida de Machado de los campos y su temprana muerte y la de su madre en Colliure y en prolepsis nos reenvía a la exposición que acaban de terminar de visitar Pablo y Miriam en Sevilla en el presente. Pablo sale de la exposición y se siente impulsado a llamar a su padre, que vive en Chile, pero es español y le solicita que le cuente sobre su vida en España y si estuvo en Francia, pero el padre le contesta que esos son cuentos viejos y se niega

⁶⁷ AZQUINEZER, 2017, "Plage d'Argeles", 1:21-03:25.

⁶⁸ Ibid., 03:23-03:33.

⁶⁹ Ibid., "Plage d'Argeles", 3:25.

⁷⁰ Ibid., "La poignée de Sable", 3:33-4:04.

a contar. “*Pablo insiste et son père résiste*”.⁷¹ Hasta que llega el año 2000 y recibe una carta en la que el padre le pide que acuda a una cita importante el 14 de abril, en el Café Pilar, en la Playa de Argèlès, en Francia, con una promesa: “*Tu comprendras*”.⁷² Pablo y Miriam cumplen el mandato y en Argèlès se encontrarán con la celebración que los exiliados se habían jurado con un puñado de arena en la mano.

A partir de aquí, Azquinez se dedica a contar la historia de discriminación y resistencia de cuatro parejas de exiliados, dos polos que reproduce la música *leitmotiv* de este apartado de testimonios.⁷³ Fernando, el minero anarquista aragonés, y Lina, la andaluza en las minas de Alés se alistarán en el maquis y –como reitera rítmicamente la narradora por anáfora– nunca olvidará ni a Franco, el asesino, ni la acogida: “*Il n’oublie rien. Il n’oublie pas. Il n’oubliera jamais. Franco, el asesino en su tierra, l’accueil d’ici, ça, il ne oubliera jamais*”.⁷⁴ Luis pasó los Pirineos a pie, tuvo que ir a hacer el servicio militar a España, protegido por su tío fascista, volvió a Francia y tras aprender el oficio de albañil para sobrevivir, se convierte en un especialista de azulejos de éxito en Montpellier. Manuel se escapó de los campos para unirse a la Legión Extranjera de Leclerc, que liberaría París de los nazis. La narradora presenta también a Elena y Miguel, el extremeño que huyó del franquismo por la frontera portuguesa, de ahí en barco a Cataluña y de ahí a Francia. Seis meses después, cuando Francia entra en guerra, se envía a aquellos refugiados que consideran inútiles a España en tren, pero Elena consigue salir del vagón con sus cinco hijos y andar día y noche hasta llegar a un refugio, donde curiosamente se reencuentran con Miguel.

Para los propósitos de este artículo, el relato más interesante es el de Felipe, niño exiliado que cuenta su periplo y el de su padre hasta llegar a Rivesaltes y a Gurs respectivamente, donde ambos comparten penurias, alegrías y solidaridad con judíos y “gitanos”. Sin embargo, la narradora se centra en las historias de Isaía, Andrea y Lisa –Jashida–, judíos que contaban en yiddish y otros idiomas y, en el caso de las dos mujeres, en estos personajes que salvaron a muchos niños del holocausto escondiéndolos en la barraca 67 del campo de Rivesaltes. Según Azquinez, los judíos y los “gitanos” fueron llegando cada vez en mayor número a partir de 1940 y, a diferencia de muchos españoles, que consiguen salir hacia 1942, se quedaron en los campos.

⁷¹ AZQUINEZER 2017, “Colliure”, 4:50.

⁷² Ibid., 5:50.

⁷³ Ibid., “Fernando et Lina”, 00:00-0:19.

⁷⁴ Ibid., 10:18-20:25.

Les mères désespèrent, leurs enfants ont tous de poux, des puces, la gale. Elles se rassemblent par langues, par pays, pour le plaisir de parler. Pendant ce temps-là, les enfants ils jouent à l'école: cinco por uno cinco, cinco por dos, diez, cinco por tres quinze, et les petits tziganes et les petits juifs commencent à arriver, ils apprennent à chanter avec eux. Ils tapent des pieds et ils tapent sur une boîte de sardines, vide. Et les femmes, elles rient de tout et on voit au loin des Espagnoles qui arrivent qui retapent las barracas et on entend les flammes du flamenco dans l'air jusqu'à parfois rire aux éclats. Mais à partir de 40, arrivent de plus en plus de trains d'Autriche, d'Allemagne.⁷⁵

Recordando este hecho verídico de la historia –la convivencia de judíos, “gitanos” y republicanos en los campos de concentración franceses y la deportación de sobre todo los dos primeros grupos “minorizados” hacia campos austriacos y alemanes a partir de 1940– la narradora demuestra la necesidad de contar la memoria desde un punto de vista transnacional, puesto que compartimentarla en base a grupos nacionales o etnográficos que compartieron una experiencia y su memoria a través de canciones y bailes oculta la realidad de su entrelazamiento. En este sentido, la melodía del acordeón marca en su función local-referencial la cultura judía a través de klezmer en varias ocasiones. Nótese que el acordeón no señala la cultura judía y la española cambiando de tema musical, sino a través de alteraciones –también llamadas accidentes descendientes o ascendentes (bemoles o sostenidos)– dentro del mismo tema, con lo que se insiste, como también la narradora, en la especificidad de cada memoria sin ignorar la intrínseca interrelación de las mismas, que, como el tema musical, forman una unidad.

La narración concluye cuando Pablo, tras escuchar todas las historias de los republicanos, comprende de dónde viene atando cabos sueltos de los recuerdos de su infancia en Chile:

Il comprend, il comprend en fin pourquoi son père avait interdit qu'il mette des barbelés pour protéger les cinq chèvres qu'ils avaient dans la montagne. Il comprend pourquoi son père n'aimait pas les trains, ne supportait pas le vent, il ne l'avait jamais amené sur une plage. Pablo comprend pourquoi il l'amenait toujours sur le port à voir arriver, repartir des immenses bateaux du large. Comme lui-même au bord du Winnipeg, un des bateaux que Pablo Neruda, consul à Paris avec acheté et qu'il avait chargé des tant de réfugiées de la plage pour les envoyer au Chili ou ils ont été reçus les bras grands ouverts. Pablo comprend pourquoi il s'appelle Pablo et sa poignée de sable. Il croise ses deux fils adolescents et va s'asseoir en face des vagues et ils leur raconté son histoire.⁷⁶

En una concatenación de anáforas con el verbo ‘comprendre’, la narradora revela cómo Pablo hila sus memorias para desvelar el secreto y comprende, como había preconizado su padre en

⁷⁵ AZQUINEZER, 2017, Miguel, Elena et Felipe à Rivesaltes”, 7:19-8:11.

⁷⁶ Ibid., “Pablo”, 00:22-1:31.

la carta: es hijo de un exiliado republicano que huyó por los Pirineos a Francia, estuvo internado en Argèlès y emigró a Chile con el Winnipeg. Con esta conclusión se revela la identidad de Pablo y se cierra el arco de la intriga y las rutas del exilio que ha ido tejiendo la narradora –la diáspora judía en Argentina, el exilio político de Chile, el exilio republicano español en la Francia de la Segunda Guerra Mundial y Chile– se unen cual nudo, un nudo de memorias de nuestros protagonistas, tomando prestado el término propuesto por Rothberg (2010). En un giro hacia lo familiar y las relaciones filiativas “de sangre, de parentesco, de destino”⁷⁷ intergeneracional regidas por lealtad y no por elección, es decir por “el apego de un individuo al grupo o a la comunidad de la que se considera miembro”,⁷⁸ la historia termina exactamente cuando Pablo y Miriam, cuentan a sus hijos frente a las olas en la playa de Argèlès la historia de sus abuelos –republicanos y judíos– y de sus progenitores –argentinos y chilenos– huyendo de las dictaduras del Cono Sur. Los adolescentes incorporan así metafóricamente por postmemoria –siguiendo a Marianne Hirsch⁷⁹– de tipo filiativa este ‘nudo de memorias’⁸⁰ familiar, que, según el entendimiento del término de Rothberg queda abierto a su interpretación y resignificación futura por parte de los receptores de la misma⁸¹: en el nivel diegético, los hijos de Pablo y Mirjam.

5. Receptores de los nudos memorias. Hacia las memorias sensoriales intermediales.

En un salto interpretativo del nivel diegético analizado en el apartado anterior al nivel de la recepción, cabe resaltar que en la intimidad del audiolibro la audiencia se topa irremediamente ante Susana Azquinez, una narradora de apellido revelador, que, además, se presenta en el aparato paratextual del libreto de la carátula del CD como narradora oral judeoargentina asquenazí. Asimismo, Azquinez habla francés, en el que se adivina acento extranjero, algo de español y algo de yiddish durante el espectáculo, insiste con voz tierna, mientras se escucha tango –la música de los desarraigados y de la nostalgia– en que todos somos extranjeros y cuenta el dolor de los republicanos por verse profundamente rechazados en Francia por sus creencias. A diferencia del libro escrito e independientemente de la muerte del

⁷⁷ Cf. FABER, 2010, p. 103, en base a SHKLAR, 1998, p. 41.

⁷⁸ Cf. FABER, 2010, p. 103.

⁷⁹ Cf. HIRSCH, 1997, *passim*.

⁸⁰ Cf. ROTHBERG, 2019, p. 8-9.

⁸¹ Cf. ROTHBERG, 2019, p. 8-9.

autor preconizada por Roland Barthes⁸² o precisamente porque en este caso la autora nos interpela al oído, en el caso del audiolibro resulta especialmente complicado no sentirse afectado por la cercanía de la autora-narradora, que, por si fuera poco, apela a la audiencia en primera persona del plural como extranjera.

Desde el punto de vista de experiencia sónica, todos los aspectos señalados con anterioridad activan la empatía que genera saberse compartiendo el dolor de variables experiencias de discriminación. El resultado en el aparato emocional de esta experiencia es lo que el teórico José Esteban Muñoz llama la ‘diferencia afectiva’⁸³ de aquellos que “navegan el mundo material en un registro emocional diferente”⁸⁴, lo que les proporciona una apertura a escuchar a través de los huecos o de las huellas de la propia memoria y su posible interrelación con los de la narradora. De este modo, la audiencia no solo siente el dolor de la memoria multidireccional de la Retirada que recoge *Exils d’Espagne* y el nudo de la memoria de la diáspora judeo-azkenashi evocada a nivel diegético y que la audiencia puede intuir autobiográfica, sino también –como nos avisa en varias ocasiones el tango con-fundiendo los niveles diegético y extra-diegético– el dolor de la migración a Francia de Susana Azquinez, destilado a través de la memoria sensorial intermedial producida a partir de los “*revenant sounds*”⁸⁵ de *Exils d’Espagne*.

La música interactúa pues con una estética producida a partir de los silencios, los ritmos, los acentos en francés y en castellano, los diferentes idiomas que introduce la narradora y las memorias palimpsésticas y multidireccionales que tematiza y crea una memoria sensorial intermedial en la recepción por la que la audiencia siente e intuye ‘huellas’, esas “*traces et ratures de la mémoire juive*” a las que se refieren Valentina Litvan y Claire Placial en su reciente libro homónimo. En esta línea, Silverman añade que las ‘huellas memoriales’ son capaces de “*trigger diverse memories and connect disparate details*”⁸⁶ que activan memorias de manera inesperada, no solo por recuerdo, como advierte Hirsch,⁸⁷ sino por rearticulación y reconexión imaginativa, por proyección y creación, en función de la comunidad sociocultural y del repertorio individual al que pertenezca la audiencia.

⁸² Cf. BARTHES, 1967, passim.

⁸³ MUÑOZ, 2000, p. 70. Traducción de la autora de este artículo

⁸⁴ Ibid., p. 70. Traducción de la autora de este artículo.

⁸⁵ HILFRICH, 2019, p. 49.

⁸⁶ SILVERMAN, 2013, p. 158.

⁸⁷ Cf. HIRSCH, 2008, p. 107.

6. A modo de conclusión

Este artículo ha contextualizado la biografía de la narradora oral Susana Azquinez dentro de la literatura judeoargentina y de las olas migratorias de judíos asquenazíes del Este de Europa a principios del siglo XX en Argentina. Ha situado el enclave sociohistórico de “La Retirada” de 1939 que sirve de telón de fondo del audiolibro *Exils d'Espagne. De la Retirada à aujourd'hui* (2017). Asimismo, se ha expuesto cómo Azquinez va tejiendo en su audiolibro memorias que históricamente estaban relacionadas pero que los enfoques nacionales de las memorias culturales tendían a ocultar: la memoria del exilio republicano, la del Holocausto, la de la Francia de Vichy, la de los exilios provocados por las dictaduras el Cono Sur y la del exilio judeo-asquenazí a Argentina. La resolución de la trama se lleva a cabo en un giro filiativo con el descubrimiento del secreto del padre de Pablo, exiliado republicano en Francia y en Chile, que permite a Pablo y a Miriam recomponer su memoria familiar entretejiendo estas memorias en la transmisión oral a sus hijos frente a las olas del mar de la misma playa donde comenzó el exilio de su abuelo en Argélès. Así estos hijos se constituyen simbólicamente en la incorporación literal del nudo de memorias republicanas y judías-asquenazíes, argentinas y chilenas en el nivel de la diegesis.

Susana Aquinez se inserta así en una tradición intelectual claramente judía, en tanto en cuanto cumple con el *Zakhor* (el imperativo de recordar) a partir de su labor de narradora-tejedora de memorias multidireccionales y palimsésticas intercomunitarias e interhistóricas en base a un entendimiento de la *Geulá* (la redención colectiva) de la tradición judía. Esta *Geulá* se intenta alcanzar a partir del efecto producido por alquimia de la música y la palabra en su modulación oral, que genera en el ámbito de la recepción memorias sensoriales intermediales. Este audiolibro y las memorias que encarnan muestran, por lo tanto, la productividad de este entendimiento de la memoria para que “diferentes grupos históricos” apelados por la narradora como diferentes, extranjeros de alguna manera, descubran “resonancias internas” y “encuentros”, como diría María Escribano, y creen, como afirma Rothberg, lazos de solidaridad que sirvan de base para un nuevo entendimiento de la justicia y de la formación de nuevas identidades políticas.⁸⁸

Referencias bibliográficas completas

⁸⁸ Cf. ROTHBERG, 2019, p. 11.

ALTED, VIGIL, Alicia. *La voz de los vencidos*. Madrid: Aguilar, 2005.

AUGOYARD, Jean-François y TORGUE, Henry (eds.). *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2005.

AZQUINEZER, Susana. *Exils d'Espagne, de la Retirada à aujourd'hui*. Résonnances. Valence: Oui'Dire Éditions, 2017. Disponible en: <<https://susanaazquinez.bandcamp.com/album/exils-despagne-fra-esp>>.

BARTHES, ROLAND. *The Death of the Author*, *Aspen Magazine*, v. 5/6, 1967.

BEN-DROD, Graciela. La Argentina Católica y los judíos, 1943-1945 *Proceedings of the World Congress of Jewish Studies / היהדות למדעי העולמי הקונגרס דברי*, v. א, *World Union of Jewish Studies / היהדות למדעי העולמי האיגוד*, 1993, p. 345-352.

BIRMAJER, Marcelo. *Ser judío en el siglo XXI*. Buenos Aires: Milá, 2002.

BOKSER-LIWERTANT, Judit, DELLAPERGOLA, Sergio, AVNI, Haim, et al. Cuarenta años de cambios: transiciones y paradigmas in: AVNI, Haim, et al. (eds.), *Pertenencia y alteridad. Judíos en/de América Latina: cuarenta años de cambios*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2011, p. 13-84.

CALAME-GRIAULE, Geneviève (dir.). *Le Renouveau du conte: actes du colloque international au Musée national des arts et traditions populaires du 21 au 24 février 1989*, Paris, CNRS éditions, 1999.

CÁNOVAS, Rodrigo, *Literatura de inmigrantes árabes y judíos en Chile y México*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2011.

CHAPPLE, Freda y KATTENBELT, Chiel (eds.). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam: Rodopi, 2006.

CIXOUS, Hélène. Ail! Il ne faut pas le dire! Oy! – You Mustn't Say That in: HILFRICH, Carola,

GOLDRICH, Natasha y ZEPP, Susanne (eds.), *Passages of Belonging: Interpreting Jewish Literatures*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2019, p. 8-47.

CZACKIS, Lloica. El tango en idish y su contexto histórico in: FEIERSTEIN, Stephan y SADOW, Ricardo (eds.), *Recreando la Cultura Judeoargentina*, v. 2: *Literatura y Artes Plásticas*, tomo II. Buenos Aires: Editorial Milá, 2004, p. 29-41.

DREYFUS-ARMAND, Geneviève. *L'exil des républicains espagnols en France: de la Guerre civile à la mort de Franco*. París: A. Michel, 1999.

- DOLLE, Verena. Intercultural Memory and Violence in Jewish Literature In RINGS, Guido y RASINGER, Sebastian (eds.). *The Cambridge Handbook of Intercultural Communication*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 302-318.
- DOLLE, Verena. Introducción in: DOLLE, Verena (eds.), *Múltiples identidades. Literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2012, p. 9-21.
- DOUHOURE, Vaber y BOST, Bernadette (dir.). *Le renouveau du conte: l'exemple du conte spectaculaire*. Grenoble: Université Stendhal Grenoble 3, 2004.
- EGGERS, Christian. *Unerwünschte Ausländer: Juden aus Deutschland und Mitteleuropa in französischen Internierungslagern 1940-1942*. Berlín: Metropol, 2002.
- ERLL, Astrid. Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory Studies. In ERLL, Astrid y NÜNNING, Ansgar (eds.). *Cultural Memory Studies*. Berlin: De Gruyter, 2010, p. 389-398.
- ESCRIBANO, María: *Sortilegio*. Mallorca: Unió Músics, 1996. CD 24.
- ESPINOSA VILLEGAS, Miguel Ángel. La emigración judía en la Argentina y la esperanza del Arte Hebreo: siglos XIX y XX, *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana*, v. XXIII-031, 2020, p. 1-11.
- FABER, Sebastiaan. La literatura como acto afiliativo. La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007) In ÁLVAREZ PALMAR, María del Palmar y DORCA, Toni (eds.). *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011, p. 101-110.
- FEIERSTEIN, Liliana Ruth. Vorwort In Alberto Gerchunoff. *Jüdische Gauchos*. Berlín: Hentrich&Hentrich, 2010, p. 7-24.
- FEIERSTEIN, Ricardo. *Historia de los judíos en Argentina*. Buenos Aires: Galerna, 2006.
- FERREIRA, Ricardo Alexino. Negro midiático: construção e desconstrução do afro-brasileiro na mídia impressa In *Revista USP*, 2006, p. 80-91.
- FLIER, Patricia. *Historia y memoria de la colonización judía agraria en Entre Ríos: La experiencia de Colonia Clara, 1890-1950*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación In *Memoria Académica*, 2011. Disponible en: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1842/te.1842.pdf> >.
- FRAKES, Jerold. C. Literature, Jewish In BERENBAUM, Michael y SKOLNIK, Fred (eds.). *Encyclopedia Judaica I*, Detroit, MI: Macmillan, 2007, p. 84-116.

- GALLO GONZÁLEZ, Danae. *Recuerda: Scribo ergo sum(-us). La escritura del yo de los exiliados españoles de la Guerra Civil en la Argelia colonial francesa*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2018.
- HILFRICH, Carola. The Depository of Zugehör. Ail! And the Soundscape of Belonging In HILFRICH, Carola, GOLDRICH, Natasha y ZEPP, Susanne (eds.). *Passages of Belonging: Interpreting Jewish Literatures*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2019, p. 48-53.
- HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory, *Poetics Today*, v. 29/1, p. 103-128, 2008.
- IHDE, Don. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. Nueva York: State University of New York Press, [1976] 2007.
- LABORIE, Pierre. Españoles e italianos en el imaginario social In CUESTA, Josefina y BERMEJO, Benito (eds.). *Emigración y exilio. Españoles en Francia 1936-1946*. Madrid: Eudema, 1996, p. 117-131.
- LIPP, Solomon. Temas y Autores Judíos en la Literatura Argentina In GORDON, Alan M. y RUGG, Evelyn (ed.), *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, Department of Spanish and Portuguese: University of Toronto, 1980, p. 459-463.
- LITVAN, Valentina y PLACIAL, Claire (eds.). *Traces et ratures de la mémoire juive dans le récit contemporain*. Bruxelles, Berlin, Bern, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang, 2021.
- LITVAN, Valentina. Réinvention de la tradition juive dans la poésie argentine contemporaine: l'impossible récit In: LITVAN, Valentina y PLACIAL, Claire (eds.), *Traces et ratures de la mémoire juive dans le récit contemporain*, Bruxelles, Berlin, Bern, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang, 2021, p. 153-167.
- MARINIELLO, Silvestra. "Cambiar la tabla de operación. El *medium* intermedial, *Acta Poética*, v. 30/2, p. 59-85, 2009.
- MOSES, Dirk A. y ROTHBERG, Michael. A Dialogue on the Ethics and Politics of Transcultural Memory in: BOND, Lucy y RAPSON, Jessica (eds.), *The Transcultural Turn: Interrogating Memory between and beyond Borders*. Berlin: De Gruyter, 2014, p. 29-38.
- NICKEL, Claudia. *Spanische Bürgerkriegsflüchtlinge in südfranzösischen Lagern: Räume - Texte - Perspektiven*. Darmstadt: WBG, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012.
- PESCHANSKI, Denis. *La France des camps: l'internement, 1938-1946*. París: Gallimard, 2002.

- PLA BRUGAT, Dolores. El exilio republicano español, *Aula historia social*, v. 13, p. 14-34, 2004.
- PIKE, David Wingeate. *Vae victis! Los republicanos españoles refugiados en Francia 1939-1944*. París: Ruedo Ibérico, 1969.
- PIKE, David Wingeate. *Spaniards in the Holocaust: Mauthausen, the Horror on the Danube*. Londres: Routledge, 2000.
- RAJEWSKI, Irina. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002.
- RANDERIA, Shalini. Entangled Histories of Uneven Modernities: Civil Society, Case Councils, and Legal Pluralism in Postcolonial India In HAUPT, Heinz-Gerhard y KOCKA, Jürgen (eds.). *Comparative and Transnational History*. Nueva York: Berghahn Books, 2009, p. 77-104.
- RUBIO, Javier. Política francesa de acogida. Los campos de internamiento In CUESTA, Josefina y BERMEJO, Benito (eds.). *Emigración y exilio. Españoles en Francia 1936-1946*. Madrid: Eudema, 1996, p. 87-116.
- RUBIO, Javier. *La emigración española a Francia*. Esplugues de Llobregat: Editorial Ariel, 1974.
- ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*, Madrid: Visión Libros, 2008.
- ROTHBERG, Michael (ed.). *Noeuds de Mémoire: Multidirectional Memory in Postwar French and Francophone Culture*. Yale French Studies, v. 118/119, p. 3-12, 2010.
- ROTHBERG, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Redwood City: Stanford University Press, 2009.
- SCHOR, Ralph. *L'opinion française et les étrangers en France, 1919-1939*. París: Publication de la Sorbonne, 1985.
- SEFAMI, Jacobo y LEHMANN, Matthias. La experiencia judía en México: apuntes introductorios In SEFAMI, Jacobo y LEHMANN, Matthias (eds.). *XIV. La experiencia judía en México. Imex México Interdisciplinario*, v. 14/2, p. 8-13, 2018.
- SILVERMAN, Max. *Palimpsestic Memory. The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. New York: Berghahn Books, 2013.
- SHKLAR, Judith. Obligation, Loyalty, Exile In Hoffmann, Stanley (ed.). *Political Thought and Political Thinkers*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- STEIN, Louis. *Beyond Death and Exile: The Spanish Republicans in France, 1939-1955*. Cambridge, Londres: Massachusetts, Harvard UP, 1979.

VERGÈS, Françoise. Wandering Souls and Returning Ghosts: Writing the History of the Dispossessed in: ROTHBERG, Michael, SANYAL, Bedarati y SILVERMAN, Max (eds.), *Noeuds de mémoire: Multidirectional Memory in Postwar French and Francophone Culture*. *Yale French Studies*, v. 118/19, p. 136–154, 2010.

VILAR, Juan Bautista. *La España del exilio: las emigraciones políticas españolas en los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006.

ZANATTA, Loris. *Perón y el mito de la nación católica: Iglesia y ejército en los orígenes del peronismo (1943-1946)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

ANEXO

Cronología de las obras de Susana Azquinez

1986: *Les Contes de Moïshe, l'Argentin*

1987: *Les Contes du Rio de la Plata*

1991: *Christophe Colomb: le choc de Deux Mondes*.

1992: *Mémoires de la Terre*

1993: *L'Espagne des Trois Fontaines*

1994: *Histoires de Vagues*

1996: *De l'Exil au Paradis, contes Juifs*

1997: *Paroles Nomades, contes Tsiganes*

1998: *Facettes de Femmes pour Messieurs et Dames*.

1999: *Un jour, il y aura? Rennes en 2030*.

2000. *Parfums*. Avec Jean-Claude Machue à la guitare.

2001/2: *1492: Parfums d'Espagne d'une rive à l'autre*.

2003: *MesTissages, récits sur la diversité culturelle*.

2005: *Avec Ailes, récits d'elles et des gitans*. Avec Bernard Ariu à l'Accordéon:

2005: *Arbres de Braise, contes d'Amazonie et d'Amérique du Sud*.

2006: *Exils d'Espagne, de la Retirada à aujourd'hui*.

2009: *Croquantes, contes à savourer*.

2010: *Parfums de Tibériade*.

2010: *Parfums de Barcelone*. Avec Pierre Bernon, guitariste.

2014: *Soleil de Sefarad*

2015: *Contes sans frontières*

2016: *Perles d'Italie sous le soleil d'Argentine*

2016: *Soleil de Sefarade*