



División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Filosofía
Posgrado en Humanidades

**Las vías hacia el (auto) conocimiento en las *seudomemorias* de
Angelina Muñiz-Huberman**

TESIS

Que para obtener el grado de

Doctor en Humanidades (Literatura)
Línea de investigación en Teoría Literaria

Presenta:

Luis Federico Cendejas Corzo

Asesora:

Dra. Luz Elena Zamudio Rodríguez

Lectoras:

Dra. Mayuli Morales Faedo
Dra. Cecilia Colón Hernández

Ciudad de México, 2022

A ti, mamá, porque no podría ser de otra manera.

† *A la memoria de mi querida amiga, Pamela Martínez Cano
en nombre de todo aquello que compartimos.*

† *A la memoria de todas aquellas personas que perdieron la vida
a causa de la pandemia de COVID-19.*

Agradecimientos

A mi madre, Elizabeth Greta Corzo Castro, por ser la columna en que he apoyado siempre mi vida, el sol que alumbra mis días y mi más grande compañera y amiga.

A mi padre, Federico Antonio Cendejas González, porque sin él no sería la persona que soy el día de hoy.

A mis hermanos, David, Christina y Leslie, por ser los colores, la música, la diversión y la alegría más grande de mi vida.

A mis amigos y familiares, por todos los momentos compartidos que guardaré siempre en mi memoria como lo más cercano a eso que llamamos felicidad.

A Luz Elena Zamudio quien asesoró con paciencia y entusiasmo este proyecto hasta conducirlo a la meta. Este trabajo simplemente no existiría sin su valiosísima ayuda.

A Miguel Ángel Quemain quien proporcionó información muy importante para la configuración de esta tesis con el espíritu generoso que lo caracteriza.

A mis compañeras de generación de doctorado, Lupita y Susana, quienes me ayudaron con referencias, textos y comentarios valiosos que hicieron que esta tesis y todo el proceso del doctorado fuera mucho mejor.

A Cecilia Colón Hernández, mi querida maestra y amiga, por dedicarle su tiempo a leer este trabajo, por su generosidad y sus comentarios.

A Mayuli Morales Faedo, por aceptar leer y comentar este trabajo, por su tiempo y su disposición.

Al CONACYT por la beca que financió la realización de esta tesis.

A Dios, con esperanza.

Sinceramente,

Federico Cendejas Corzo

Índice

Introducción	6
Capítulo 1: La invención de mí	14
1.1 Reflexiones teóricas: la autoficción	14
1.2 Castillos de la memoria	26
1.2.1 Los espacios	31
1.2.2 Los personajes	42
1.2.3 Las anécdotas	51
1.3 Molienda del recuerdo	56
1.3.1 Los espacios	57
1.3.2 Los personajes	67
1.3.3 Las anécdotas	80
1.4 Nostalgias de Malinalco	86
1.4.1 Los espacios	89
1.4.2 Los personajes	100
1.4.3 Las anécdotas	109
Capítulo 2: Llegar a la iluminación	120
2.1 Reflexiones teóricas: el <i>bildungsroman</i>	120
2.2 Edificar castillos	128
2.3 Construir molinos	137
Capítulo 3: El largo camino a Malinalco	145
3.1 Intratextualidades que se vinculan con las <i>seudomemorias</i>	146
3.2 Reflexiones teóricas: la enfermedad y la muerte	154
3.3 Alcanzar la totalidad	159
Conclusiones	167
Bibliografía	174
ANEXO: Entrevista a Angelina Muñiz-Huberman sobre las <i>seudomemorias</i>	184

*Vengo de un largo
trayecto de abandonos
no soy la única
lo sé no lo presumo
pero son mis pies los míos
quienes recorren y recorrieron
el camino mis pies y no otros
mi cansancio y fatiga
intemperie de abrazos
sin consuelo
enmimismada
No el suelo bajo los pies
sino mis pies sobre la tierra
inaudita intromisión
imposible contacto
con todo y tanto andar
de paso y paso a paso*

Esther Seligson

Introducción

Angelina Muñiz Sacristán, conocida como Angelina Muñiz-Huberman, nació un 29 de diciembre de 1936 en Hyères, Francia, de padres exiliados españoles. Eso, el exilio, se convertiría en un hecho que habría de marcarla para siempre.

Aunado a lo anterior, la trágica muerte de su hermano mayor en un accidente y su partida hacia el continente americano, primero a Cuba y después a México en 1942, país este último, que sería su residencia a partir de entonces, son situaciones autobiográficas que se convertirán en dos de sus obsesiones temáticas, además de otras tantas, como: el judaísmo y la Cábala, las referencias a obras literarias medievales y áureas, el tema del viaje, la escritura como memoria y misión, la muerte y la enfermedad.¹

La autora forma parte de la generación a la que Arturo Souto ha llamado, “hispano-mexicana”, precisamente por haber vivido su destierro en México desde pequeña y que comparte con autores como: Ramón Xirau, Tomás Segovia, Francisco González Aramburu y Federico Patán, entre otros. (Zamudio, 2014: 85).

La obra de Muñiz-Huberman se compone de: novelas, libros de cuentos, ensayos, poesía, traducciones y antologías. La página de Internet de la *Enciclopedia de la Literatura en México* (ELEM) cuenta con más de 70 entradas bibliográficas de la autora. Lo anterior da cuenta de un trabajo creativo y académico muy arduo.

Su narrativa la componen numerosos libros de novela y de cuento en los que están presentes los temas que se han mencionado anteriormente, aunque el exilio es

¹ Véase: Zamudio, L. E. (2002) “Nota introductoria” en Muñiz-Huberman, A. *117 Material de lectura. Cuento contemporáneo*. México: UNAM.

el tema principal de su escritura como se menciona en el estudio introductorio de su libro *El canto del peregrino*:

El exilio como centro de la vida es todo: una idea, un concepto, algo abstracto o algo concreto. Todos los exilios forman parte de su obra, porque reflejan una situación del ser humano, la de la imposibilidad de abarcarlo todo: El exilio es mi tema central. Se relaciona con toda mi obra: desde el exilio bíblico hasta el exilio de 1492 de los judíos de España, desde el mío propio en 1939 y cualquier otra situación de exilio que siempre existe en todas las personas. Uno no puede estar integrado a todo por más que quiera. Además, su particular suma de varios exilios favorece que se convierta en un tema obsesivo que permea a los otros. (Jofresa Marqués, 1999: web).²

La poética del exilio que se propone en el libro citado queda de claro manifiesto en su literatura, tanto en la narrativa como en la poesía y el ensayo. En este mismo tenor, el exilio han de sufrirlo muchos de sus personajes y ha de aparecer en numerosas ocasiones en los contenidos de sus trabajos.

Por otro lado, también habrá que mencionar que Angelina Muñiz-Huberman es una autora que ha sido ampliamente estudiada en el mundo académico y cuenta con un vasto acervo de artículos, tesis, ponencias, conferencias y presentaciones al respecto de su extensa obra, tanto en México, como en España y en otros lugares de América Latina e incluso Israel, debido a sus orígenes sefardíes. Entre todo ese material, hacía falta dedicar un estudio extenso como el que a continuación se presenta de los tres tomos que llevan como subtítulo la palabra *seudomemorias* en su conjunto, pues a pesar de que sí habían sido estudiadas y mencionadas en algunos otros trabajos, sobre todo en artículos o en apartados de otras tesis, faltaba una

² Las itálicas son mías y corresponden a declaraciones de la autora.

aproximación que juntara las tres historias y pudiera llegar a tener una visión completa de este particular grupo de libros en su totalidad con la profundidad que permite el espacio de una tesis doctoral. De ahí la relevancia y el aporte de esta investigación al estado de la cuestión.

Estas tres narraciones que son tituladas como *seudomemorias*, género creado por la misma Angelina Muñiz-Huberman, serán el motivo, entonces, de esta investigación: *Castillos en la tierra* (1995), *Molinos sin viento* (2001) y *Hacia Malinalco* (2014). Las tres novelas tienen un lugar relevante dentro de la producción de Muñiz debido a sus temáticas que reflejan las obsesiones creativas y vitales de la autora, pero también su ser más íntimo, en el que las experiencias vividas y aquellas solamente imaginadas convergen para la construcción de historias personales que abren el mundo literario de la mujer y de la artista que los produjo e invitan al lector al universo del personaje protagonista de ellas.

Ya desde la enunciación de los títulos de cada una se pueden notar ciertos elementos que vale la pena destacar: las dos primeras novelas tienen una relación mucho más estrecha entre sí y se distancian de la tercera y me explico.

La cercanía de los dos primeros tomos se puede notar inicialmente en que en ambos la protagonista se llama Alberina, una niña que, a través de sus experiencias, recuerdos y relaciones irá configurando su identidad, aspectos en los que se ha de ahondar más adelante en este trabajo. En el primer libro, la historia abarca de los tres a los nueve años de la niña y en el segundo de los nueve a los once, aproximadamente, es decir, entre ambos libros hay una suma de más o menos ocho años de vivencias.

A diferencia de la tercera novela, que, aunque también lleva el subtítulo de *seudomemorias*, en él, la protagonista tiene otro nombre: Galatea, una mujer madura cercana a la muerte y cuyo principal móvil narrativo es la vivencia de la enfermedad y la preparación para el final de su existencia. Este libro, aunque en extensión total es muy similar a sus antecesores, solamente abarca las últimas tres semanas de la vida de la protagonista, que corresponden a las tres partes en que se divide la historia, cada una identificada como una vía hacia el final de los días y cuyos capítulos interiores se titulan como los días de la semana.

Los títulos de los libros también vinculan muy cercanamente a los dos primeros y se apartan del tercero. Las claves para encontrar dichas relaciones, se mencionan a continuación.

Castillos en la tierra termina con la siguiente frase: “Tamaulipas 185 es el universo: castillos en la tierra.” (Muñiz-Huberman, 1995: 226). Claramente, la autora ha tomado como inspiración el dicho popular “castillos en el aire”, que se refiere más bien a sueños e ilusiones ingenuas que, seguramente, jamás habrán de llevarse a cabo, sin embargo, Muñiz les da un giro a dichas palabras con sutil ironía y afirma lo contrario. En realidad, la narración es precisamente el cimiento de la vida que inicia y que, desde ya, empieza a desarrollar una postura frente al mundo. Por eso su casa es el universo tangible y de roca sólida del que la niña puede asirse por ahora.

El caso de *Molinos sin viento* es similar y casi al final de la novela aparece la frase: “Cierta aire imaginado empieza a mover sus molinos hasta ahora sin viento.” (Muñiz-Huberman, 2001: 208). Nuevamente, existe la sutil ironía en el propio título, un molino que no había empezado a trabajar porque carecía de la energía que le da

movimiento, es decir, un molino inútil, sin embargo, al tratarse de la historia de una niña, volvemos a la narración iniciática y sabemos que el molino de Alberina no tenía viento porque estaba recién construido y que éste comenzará a soplar cuando llegue el momento preciso y, ahora sí, cobre utilidad y productividad.

Estas dos primeras *seudomemorias* son de novelas de iniciación, donde los lectores seguimos los procesos de formación, aprendizaje y construcción de la identidad de una niña que se encuentra con el mundo y con el otro por primera vez.

Ya para el tercer tomo, *Hacia Malinalco*, el título resulta ser una alusión al tránsito, la preposición *hacia* que indica movimiento permite dilucidar que el personaje en cuestión emprenderá un camino, pero no será el camino que iniciaba Alberina, es justo su contrario, el sendero que conduce a la muerte, de ahí también la ubicación de Malinalco, lugar histórico en México donde los mexicas sacrificaban prisioneros al dios del sol, quienes habrían de convertirse en estrellas y así alcanzarían, como lo desea Galatea, la iluminación definitiva, a través del derramamiento de sangre y el paso de la vida a la muerte.

A partir de lo anterior, el trabajo de esta tesis se centrará en el análisis de las *seudomemorias* desde distintos enfoques académicos y metodológicos, de manera que la hipótesis planteada y los objetivos propuestos, que se presentan a continuación, se cumplan como es preciso:

Hipótesis: En el conjunto de las *seudomemorias* de Angelina Muñiz-Huberman, las protagonistas de las historias, Alberina y Galatea, emprenden un viaje hacia el conocimiento del mundo y de ellas mismas. Dicho viaje puede ser analizado a través de distintos postulados teóricos, identificados como vías en la búsqueda de una verdad personal y testimonial: la autoficción, el *bildungsroman*, la

intratextualidad y los conceptos planteados por la crítica literaria acerca de la enfermedad y la muerte en la literatura. Lo anterior sitúa a las primeras dos novelas como narraciones iniciáticas y de formación y a la tercera como su contrario, el retrato del cierre, de la despedida a través de la enfermedad y la muerte; se trata de una narración del fin de la existencia.

Objetivo general: Analizar los tres libros que llevan el subtítulo de *seudomemorias* (*Castillos en la tierra*, 1995; *Molinos sin viento*, 2001; y *Hacia Malinalco*, 2014) de la autora hispano-mexicana Angelina Muñiz-Huberman para profundizar y reflexionar acerca de los mecanismos del recuerdo y la memoria y su importancia en la construcción de un discurso del yo que, a través del testimonio, la autobiografía, la ficción y la intratextualidad, resulte en una búsqueda continua de la identidad.

Objetivos específicos:

1. Reflexionar acerca del vínculo que las protagonistas de las tres historias (Alberina o Galatea) establecen con los espacios, los personajes y las anécdotas en cada una de las novelas desde la óptica de la teoría de la autoficción y con la ayuda de los conceptos de mundanidad y alteridad.

2. Hacer un análisis del proceso de aprendizaje de Alberina, protagonista de las primeras dos novelas, desde la teoría del *bildungsroman*.

3. Utilizar el concepto de intratextualidad para buscar vínculos entre las *seudomemorias* y algunos otros ejemplos narrativos de la obra de Angelina Muñiz-Huberman.

4. Profundizar en el proceso de la enfermedad y de la muerte como experiencia mística y de creación artística que vive Galatea en la tercera novela.

Lo anteriormente expuesto conduce a mencionar en seguida que en el primer capítulo se hace una profunda reflexión en torno a la autoficción y la manera en que dicha teoría puede dar luz en el entendimiento de las *seudomemorias*. Los tres libros aquí estudiados no son exactamente autoficticios, pues estamos tratando con un género distinto, pero sí guardan muchas similitudes entre sí, por lo que no es descabellado su análisis desde esos planteamientos: “huelga señalar que hay puntos de contacto entre autoficción y seudomemoria, como por ejemplo el juego con realidad y ficción y el hecho de que el lector no sabe a ciencia cierta si está leyendo ficción o realidad.” (Albert y Houvenaghel, 2021: 113).³ En este sentido, destacarán las relaciones que nuestras protagonistas entablen con los espacios, los personajes y las anécdotas que aparecen en las tres novelas y la manera en que cada uno de éstos influyen en la construcción de la narración de su memoria. Se trata del capítulo más largo del trabajo, pues en él, se intentó comprender profundamente los mecanismos de la memoria, la ficción y el recuerdo en la configuración de las historias que Muñiz-Huberman nos presenta en estas narraciones.

En el segundo capítulo se presenta un análisis de las dos primeras novelas, en donde la protagonista se llama Alberina, una niña fuera de lo común, con una inteligencia privilegiada y una mirada especial en torno al mundo que la rodea. Dicho capítulo se centra en el proceso de aprendizaje y formación de la joven protagonista a través de las teorías del *bildungsroman*.

A continuación, en el tercer capítulo de este trabajo se presenta primero una serie de intratextualidades en la obra narrativa de Angelina Muñiz-Huberman que

³ Véase: Albert, M. y Houvenaghel, E. H. (2021) “Seudomemorias e hibridez genérica: *Castillos en la tierra* (1995) y *Hacia Malinalco* (2014)” en *Inti, revista de literatura hispánica y trasatlántica*, Nos. 93-94, primavera-otoño 2021. Rhode Island: Providence College.

permiten vincular a Alberina con Galatea, a sabiendas de que el tercer libro no es continuación de los dos primeros, pero sí guarda similitudes que permiten relacionar las historias entre sí y por ello las tres se encuentran clasificadas dentro del mismo género. Además de lo anterior, se analiza la tercera y última novela con respecto a los procesos de la enfermedad y la muerte como parte de una experiencia mística que Galatea vive, con toda la carga simbólica que ello implica.

Como un anexo a la investigación, se presenta una entrevista con la autora, aprovechando que se trata de una escritora viva y que sigue produciendo, situación no tan común en los estudios literarios académicos.

Capítulo 1: La invención de mí

Para escribir se necesita poco espacio.

El necesario para tener un escritorio.

El otro espacio, el de la imaginación,

desconoce límites.

Federico Patán

En el presente capítulo se ha de explorar el funcionamiento de las teorías de la autoficción en los tres tomos de las *seudomemorias* de Angelina Muñiz-Huberman. En este sentido, será conveniente primero, hacer una reflexión teórica sobre los conceptos fundamentales de la autoficción como metodología de análisis literario y también hacer algunas aclaraciones generales sobre los tres libros referentes a dicha teoría. Posteriormente, habrá un apartado para cada una de las novelas aquí estudiadas, de manera que se pueda profundizar en cada texto cabalmente.

1.1 Reflexiones teóricas: la autoficción

Parece ser que el término al que se ha llamado *autoficción*⁴ surge como respuesta a la necesidad de entender o encuadrar un fenómeno literario interesante: la narración ficcional en la que el nombre del protagonista de la historia coincide, ya sea de manera exacta o por referencias muy claras, con el nombre del autor que firma la

⁴ Fue el escritor y catedrático francés Serge Doubrovsky (1928-2017) el “inventor” del término autoficción, sobre el que Manuel Alberca expresa: “Para unos el neologismo fue una mala elección, una contradicción en los términos y una imprecisión que daba problemas. Sin embargo, otros valoraron su plasticidad y eficacia, porque tenía el atractivo posmoderno y el poder sugerente de un buen logo comercial. En cualquier caso, terminó por imponerse en los medios literarios y artísticos.” (Alberca, 2017: web).

obra y que no necesariamente relata hechos que le sucedieron de manera concreta en la vida a dicho autor/personaje. En este sentido Manuel Alberca dice sobre este género lo siguiente:

Aunque la autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje. Es precisamente este cruce de géneros lo que configura un espacio narrativo de perfiles contradictorios, pues transgrede o al menos contraviene por igual el principio de distanciamiento de autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico [...] La indeterminación genérica de la autoficción proviene de su posición liminar entre la autobiografía y la novela autobiográfica. (Alberca, 2006: 5-6).

El planteamiento anterior comienza ya a esbozar una serie de problemas teóricos y obstáculos conceptuales en torno a la autoficción, pues, precisamente la naturaleza liminar del término lo sitúa, como bien lo menciona Alberca en otra de sus publicaciones, como un texto narrativo que le propone al lector un *pacto ambiguo*, es decir, una posición que no es del todo ficcional pero tampoco realista, sino que se mueve entre los campos de la imaginación, el recuerdo y la experiencia vivida para construir su propia diégesis. La explicación de dicho pacto consiste en colocar al texto en un punto intermedio entre lo ciertamente vivido por el autor y aquello que simplemente imaginó. (Alberca, 2007). Este movimiento entre los polos: ficción/realidad resulta no ser precisamente equilibrado, más bien se detalla como una especie de escalera o grada en el que el tránsito nunca es preciso:

la inestabilidad referencial y enunciativa de la autoficción provoca una lectura oscilante entre los polos ficticio y autobiográfico, que rechaza la

consideración meramente textual de la novela. En realidad, el pacto ambiguo propone una gradación entre posiciones extremas, entre una lectura literal y otra referencial de acuerdo con las claves de la verosimilitud y la correspondencia extratextual. (Alberca, 2006: 16).

A sabiendas de lo anterior, la autoficción se perfila como un género que resulta una búsqueda centrada en la exploración, tanto de la memoria, como de la imaginación, donde ambas se funden en una sola para que la construcción de la identidad del autor (extratextual) y el personaje (intratextual) establezcan una relación que permita al lector concluir que ambos caracteres se unifican en uno solo precisamente por esta autorreferencialidad de la que habla Alberca.

En este mismo tenor, la memoria y la imaginación parecen tener mecanismos similares para ser narrados, así lo expresa Julia Musitano: “La memoria y la imaginación tienen algo en común: la presencia de lo ausente; aunque en una se suspenda la posición de realidad y, en la otra, se mantenga la posición de la realidad anterior”. (Musitano, 2016: 117).

Desde esta perspectiva puede surgir entonces una pregunta razonable, ¿estamos frente a un texto que pretende contarnos la vida de un autor referencial o la vida de un personaje fabulado? Para contestar dicha pregunta y partiendo del postulado que se ha expuesto anteriormente acerca de la *ambigüedad*⁵ en que este

⁵ La ambigüedad resulta ser la coexistencia convergente de ciertas características, comportamientos y atributos que causan confusión al parecer excluyentes entre sí como: fuerte-débil, masculino-femenino, bueno-malo, real-ficticio, entre otros. Es decir, que alguna realidad presente factores contradictorios en sí misma, provoca en la mente del ser humano una sensación de indefensión e incluso miedo. (Cornejo, 2002: web). La autoficción es un género ambiguo en tanto que presenta una dicotomía que parece opuesta: real-ficticio, lo que presenta algunas dificultades al momento de hacer aproximaciones teóricas al respecto. Dicha ambigüedad es una de las herramientas que los autores de este tipo de relatos utilizan como un fuerte productor de sentido que redondea la experiencia estética del lector.

tipo de relatos se encuadra, la identidad del personaje va de acuerdo con este marco de indeterminación:

Las autoficciones [...] insinúan, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor [...] la autoficción se presenta con plena conciencia del carácter ficcional del yo y, por tanto, aunque allí se hable de la existencia del autor, no tiene sentido, al menos no es prioritario, comprobar la veracidad autobiográfica, ya que el texto propone ésta simultáneamente como ficticia y real. (Alberca, 2006: 10).

Resulta interesante de este modo una reflexión al respecto, pues tradicionalmente, la construcción de la identidad de un personaje ficticio por medios retóricos es un proceso literario que se ha analizado y problematizado a lo largo de la historia de los estudios artísticos y literarios, sin embargo, en la autoficción este proceso resulta de una mezcla entre la historia y la ficción, es decir, estamos frente a un personaje ficticio con referencias reales y también frente a un personaje real con experiencias fabuladas:

La autorreferencialidad de la persona real que se presenta como instancia de la verdad se dilata apenas comienza el proceso reflexivo en que se escribe sobre sí mismo. [...] El testimonio, dice Agamben siguiendo a Lyotard, implica la imposibilidad de testimoniar. Del mismo modo, escribir la propia vida implica también su propia imposibilidad [...] Así, escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido. (Musitano, 2016: 112-113).

En este sentido, la autorreferencialidad de la obra tratada empieza a configurarse como una vía que permitirá a este personaje ambiguo e indeterminado el conocimiento del mundo, el conocimiento de sí mismo y la construcción, claro

está, de la propia vida. Por ello el recuerdo y la memoria⁶ son componentes fundamentales dentro de la autoficción, precisamente por esta razón será relevante reflexionar acerca de ellos e intentar entender el rol que tienen dentro de la conformación de una historia autoficticia.

Para poder entender la manera en que los recuerdos influyen en la obra de aquellos autores que puedan entrar dentro de los límites del entendimiento de lo autoficticio, vale la pena retomar la siguiente idea de Julia Musitano, quien ensaya dicho concepto de la siguiente manera:

Cuando recordamos, no recordamos los hechos tal como ocurrieron, sino justamente como no sucedieron, recordamos aquello que, en realidad, no nos ocurrió. En el recuerdo, el pasado no es únicamente pretérito, es lo que fuimos, lo que quisiéramos haber sido, lo que somos, y lo que querríamos ser. Se afirman allí simultáneamente pasado y futuro porque los recuerdos soportan la presencia actual de lo percibido anteriormente. (Musitano, 2016: 116-117).

Desde mi punto de vista, la cita anterior resulta muy reveladora en los términos que plantea para poder acercarnos a la comprensión de los recuerdos y también es muy útil para desmenuzar los caminos que la autoficción abre, tanto a los ojos de los lectores, como para su misma construcción interna. Es importante mencionar que los recuerdos no son sino un discurso del pasado, enunciado desde la subjetividad más íntima de quien los expresa, es decir, nada en este mundo es más privado, más oculto, más lejano e incomprensible que el interior de nuestra mente y es precisamente ahí en donde se guardan nuestros recuerdos, pero también es

⁶ Cabe aquí hacer la aclaración de la distinción entre los conceptos de *recuerdo* y *memoria*. El recuerdo resulta ser la imagen que se evoca del pasado, mientras que la memoria es la facultad psíquica que le permite al ser humano recordar. (Tomasini Bassols, 2015: 11-13).

depositaria de nuestras ilusiones, nuestros sueños, nuestros proyectos y fantasías, por lo que puede resultar natural mezclar el recuerdo de lo vivido con aquello que nosotros mismos hemos fabricado a partir de la ilusión. Es cierto que el recuerdo, como lo expresa Julia Musitano es la evocación del pasado, pero también es una construcción que cambia en el presente y que se reinventa con una nueva enunciación. Esto me hace recordar el ensayo autobiográfico de Inés Arredondo, “La verdad o el presentimiento de la verdad”⁷ en donde afirma que nosotros somos los que elegimos nuestro pasado y que también tenemos muchos pasados. (Arredondo, 2012).

No puede pasar desapercibido entonces el ejercicio de voluntad que existe en materia de enunciación del recuerdo, pues, claro está que el autor cuenta lo que él desea contar y, además, lo hace de la manera en que él quiere hacerlo y por los medios lingüísticos y retóricos que él mismo elige. Exactamente por estas razones es que la afirmación de Arredondo cobra completo sentido, pues el autor de autoficción está eligiendo el pasado que quiere contar y quizás no el pasado que sí experimentó. Más interesante aún, puede ser que el autor elige el pasado que él inventó para sí y lo narre como si en realidad lo hubiera experimentado:

en esta clase de textos no importa tanto si lo que se cuenta es mentira o si el contenido es realmente autobiográfico, como que la ficción de la autonovela se funde en el carácter imaginario de la irrupción de los recuerdos. Es decir, la hipótesis que articula esta aproximación es que en la autoficción, a diferencia de la autobiografía, hay una potenciación de los mecanismos del recuerdo en detrimento del carácter sistemático y organizativo de la memoria; y que es esto justamente lo que permite la entrada de la ficción en el relato de la propia vida. (Musitano, 2016: 105).

⁷ Dicho texto está publicado en la colección de ensayos de la autora que el Fondo de Cultura Económica presentó en 2012 con el prólogo y selección de Claudia Albarrán: Arredondo, I. (2012) *Ensayos*. México: FCE.

Es entonces que la narración de la propia vida experimenta una recreación al ser contada tiempo después, a través de la neblina del recuerdo y también pasada por el filtro del deseo, la ilusión y la nostalgia. El resultado de dicho proceso no es otro que la autoficción, una obra literaria que entremezcla la experiencia vivida con la invención para dar como resultado una pieza estética que retrata muy bien la naturaleza emotiva de la memoria y las formas complejas en que traemos los recuerdos al presente.

Otro aspecto en el que es preciso profundizar alrededor de la teoría de la autoficción es la etapa de la infancia. A partir de lo anteriormente expuesto, resulta que la niñez es un referente por antonomasia para los autores de este tipo de narración, pues el recuerdo, la memoria y el pasado suelen remitir al momento en que comenzó la formación de la personalidad y el conocimiento del mundo y su funcionamiento. En este sentido, la manera en que se orquesta la experimentación del mundo a través de los ojos de un niño y el cambio de esta misma percepción que se da a lo largo de los años también es fuente de creación para el relato. Rafael Alberca se refiere a la infancia como herramienta narrativa de la autoficción en los siguientes términos:

La experiencia personal más literaturizable, o lo que es lo mismo mitificable, es sin duda la infancia. La infancia se presta como pocas etapas de la vida a un tratamiento lírico-narrativo, pues por definición esta edad es el verdadero territorio de promisión de la memoria y de la creación poética. (Alberca, 2006: 11).

La niñez como momento creativo de configuración poética es, como bien menciona Alberca, una etapa de gran riqueza, fuente vasta de recuerdos y sobre todo, la mirada curiosa y liberada de prejuicios acerca del mundo y sus alrededores que brinda la posibilidad al autor de contagiar al lector de esta sensación de incertidumbre ante lo desconocido y también del sentimiento de satisfacción, placer o dolor que conlleva la experimentación primigenia de alguno de los aspectos vitales naturales del ser humano. El encanto o decepción de la vida y el asombro ante todo aquello que el orbe tiene para ofrecernos son fuertes motivaciones creativas y estéticas, también fundamentales en la manera en que los seres humanos contamos y nos contamos a nosotros mismos los caminos de la vida.

A raíz de los argumentos aquí expuestos, no es descabellado afirmar que el principal objetivo del género autoficticio es configurarse como una vía para conocer el mundo y también un camino para el autoconocimiento. Es decir, la verdad autobiográfica o la verdad ficticia son meros instrumentos retóricos para alcanzar un fin mayor, el entendimiento de la vida misma a través de la memoria, el recuerdo, el deseo y la fantasía. Para reforzar mi afirmación resulta pertinente la siguiente cita de Jaime Navarro:

Nos contamos historias imaginadas para entender mejor lo real, para verlo mejor desde el cruce entre lo verdadero y lo fingido, lo dado y lo supuesto. Incluso, al escribir una novela que cuenta sólo acciones inventadas, se tiene alguna impresión de quien lleva un diario íntimo y en un momento determinado se sorprende en el acto de no decir exactamente la verdad sobre su vida. (Navarro, 2007: 15).

Lo anterior permite dilucidar que el relato de la vida desde la autoficción no tiene fines de comprobación histórica, sino que es una narración que se construye a

partir de la más íntima de las fuentes vitales como una manera de explicar el lugar que tenemos en el mundo y de responder las preguntas existenciales que todos los seres humanos se hacen en algún momento de su paso por este mundo.

La fuente íntima a la que me he referido no es otra que el interior de la mente, aquel recipiente de la experiencia pasada y guardiana de la memoria. Julia Musitano habla de la paradoja que resulta de combinar lo vivido y lo imaginado y su relación con la intimidad:

La autoficción [...] no nos permite como lectores discernir entre verdad o invención— viene a registrar una paradoja contemporánea: la espectacularización de la intimidad, la imbricación de los espacios, los límites laxos entre lo público y lo privado, entre la realidad y la ficción. (Musitano, 2016: 104).

Regresamos nuevamente a la naturaleza ambivalente de la autoficción, donde las fronteras no están claras, pues, en resumidas cuentas, lo esencial de este tipo de textos es justo la mezcla, la indeterminación, la incompreensión; elementos inalienables de la vida. Me refiero a que el retrato y narración de la vida, así como el entendimiento de la misma, no se da por medio de mecanismos claros, establecidos y fijos, sino que construimos a la persona que somos por medio de la experiencia, la duda y la fantasía, con situaciones que sí son verificables, pero llenas de matices fabulados. Por ello, no tendría sentido intentar separar aquello que llamamos real de lo que no entra dentro de este parámetro (ya ambiguo y dificultoso de por sí):

Porque pretender develar lo que tiene de verdad la autoficción es no sólo no haber comprendido el estatuto ambiguo del género, sino tampoco tolerar la incertidumbre, que siempre es un valor estimable tratándose de este tipo de literatura [...] Ni engaño ni mentira, ni verdad ni falsedad, la

autoficción se basa en la posibilidad de presentificar lo perdido desde lo imaginario del recuerdo. (Musitano, 2016: 122).

Concuerdo ampliamente con la idea de Musitano, la incertidumbre e indeterminación que emana del arte y en particular de las novelas autoficticias no son sino otro instrumento estético más que potencia la experiencia emotiva del público lector.

Tomando en cuenta los postulados, argumentos y teorías alrededor del género de la autoficción es posible afirmar que brindan los instrumentos y herramientas necesarias para analizar desde una perspectiva metodológica los textos que el presente trabajo toma como objeto de estudio. Las *seudomemorias* de Angelina Muñiz-Huberman, con sus matices y construcciones propias, son narraciones que propician el acercamiento y estudio desde los ojos de las teorías de la autoficción y ese funcionamiento será abordado a profundidad de manera específica en cada una de las novelas.

Antes de dicha profundización específica será bueno hacer dos aclaraciones generales con respecto de la aplicación de la teoría, que son comunes a las tres historias y que resultan fundamentales para el óptimo entendimiento de los postulados subsecuentes.

El primero de estos aspectos está relacionado con la autorreferencialidad que, como ya se ha expuesto anteriormente, es de vital importancia en la autoficción, donde se debe presentar a un protagonista cuyo nombre coincida exactamente, de manera muy cercana o por referencias indudables, con el nombre del autor, es decir, se dará un proceso en el que autor y personaje habrán de ser uno solo y a la vez dos.

Este es el caso de las *seudomemorias*, pues la protagonista de *Castillos en la tierra* y de *Molinos sin viento*, se llama Alberina, que fonéticamente es muy similar a Angelina, además de que, como menciona Luz Elena Zamudio en su libro *El exilio de Dulcinea encantada* (2003: 71), ese nombre, Alberina, resulta del anagrama de los nombres Angelina y Alberto (nombre, éste último, del marido de Muñiz), por lo que, ese primer postulado se cumple cabalmente.

En el caso de *Hacia Malinalco*, la referencia nominal es un poco más complicada, pero puede rastrearse sin mayores problemas, en este caso la protagonista se llama Galatea, nombre que refiere al mito griego que aparece relatado en la *Metamorfosis* de Ovidio, donde el personaje nombrado precisamente así, Galatea,⁸ es una nereida que se enamora de Acis, un pastor común y corriente. Para impedir su amor, el cíclope Polifemo asesina al pastor y se queda con la nereida. En términos generales se trata de una historia de amor marcada por el sufrimiento y la desdicha.⁹ A sabiendas de la referencia griega, la clave para vincular a la Galatea de las *seudomemorias* con Angelina Muñiz-Huberman se encuentra en la dedicatoria de la novela que cito a continuación: “A Alberto, como Acis”. Justamente dentro de la novela *Hacia Malinalco* el marido de Galatea se llama Acis, y el marido de Angelina se llama Alberto, por lo que ahí se encuentra la referencia clara de la que habla Manuel Alberca en cuanto a la denominación del personaje principal.

⁸ El nombre “Galatea” según su etimología, proviene del griego *gala*, *galaktos* que significa “blanca como la leche”. *Diccionario etimológico* (2001) disponible en: <<http://etimologias.dechile.net/?Galatea>> (Consultado en septiembre de 2018).

⁹ Véase: Pluvio Ovidio Nasón (2003) “Galatea, Acis y Polifemo” en *Metamorfosis*. Trad. Ana Pérez Vega. Madrid: Biblioteca Virtual Cervantes (226-229). Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/>> (Consultado en septiembre de 2018).

En segundo lugar, en cuanto a los mecanismos de la memoria, la imaginación y el recuerdo, presentes en las narraciones clasificables dentro de la autoficción, Luz Elena Zamudio apunta:

El subtítulo *seudomemorias* [...] califica y descalifica el contenido de los textos: los califica al señalar que están hechos a partir del recuerdo de las experiencias vividas por la protagonista, y los descalifica irónicamente en cuanto a la verdad de lo contado y en cuanto al uso herético que ella hace de las memorias, pues aunque le da un lugar importante a los acontecimientos vividos [...] el elemento ficcional ocupa un espacio importante en el texto. (Zamudio, 2003: 70).

En este sentido, el *pacto ambiguo* que ha de colocar a las narraciones autoficticias entre los polos de la autobiografía y la novela se cumple también en los tres tomos aquí analizados, ya que, justamente, el subtítulo al que refiere Zamudio se encuentra presente en los textos mencionados y, además, las referencias vitales de la autora habrán de aparecer en cada uno de ellos, así como, seguramente, parte de lo narrado pertenece al ámbito de lo puramente ficcional. Hay que recordar, como se mencionó anteriormente, que sería necia la tarea de distinguir lo vivido de lo imaginado, por lo que los esfuerzos de este trabajo habrán de desechar dicha faena, que resultaría una batalla perdida antes de ser iniciada. En este mismo sentido, en las tres novelas aquí estudiadas, la escritora ha tenido a bien hacer una labor memorial, por supuesto, pero también ficcional y estética en la que intenta explicarse el mundo que la rodea. Son textos en los que las obsesiones personales, los recuerdos más profundos y las experiencias de la vida, se reflejan para invitar a los lectores a un mundo íntimo, cerrado y casi hermético que, paradójicamente, se abre ante los

ojos de quien lee y a la vez continúa tan incomprensible, tanto para su creadora, como para quien se acerca a la obra.

Ya diría la crítica literaria, Luz Aurora Pimentel que nosotros, los seres humanos, nos narramos el mundo, es decir, nos contamos, vivimos y entendemos lo que nos pasa a través del relato. (Pimentel: 1998). Necesitamos de espacios, tiempos, acciones y personajes y, en este sentido, colocarnos nosotros mismos como protagonistas de nuestra propia novela de la vida. Al parecer, esta labor existencial, este viaje hacia la iluminación por medio del mundo, es uno que Angelina Muñiz-Huberman ha dejado plasmado en sus *seudomemorias*, que sin afán de narrar lo real, sí relata lo verdadero. Es decir, en estas tres novelas, lo que existe es el férreo deseo de la búsqueda de sentido, como ya lo ha afirmado Eduardo Tasis Morantinos, pues en ello se encuentra el más fuerte catalizador de emociones, en intentar encontrar el propósito de la estancia en el orbe. (Tasis Morantinos, 2015: 393-394).

Dicho lo anterior, resultará conveniente ahora, iniciar con la disertación específica en cada una de las novelas con respecto a la autoficción.

1.2 Castillos de la memoria

Este apartado tiene como fin adentrarse en el análisis del primer libro de las *seudomemorias* de Muñiz-Huberman, es decir, *Castillos en la tierra* (1995), novela que presenta los recuerdos de niñez de Alberina, protagonista de la historia. La narración inicia con la llegada al hotel Gillow de la ciudad de México cuando la

pequeña cuenta con tan sólo seis años de edad: “Una tarde lluviosa del mes de marzo de 1942.” (Muñiz-Huberman, 1995: 17).¹⁰

En ese instante inicia el proceso del esfuerzo memorial por parte de Alberina-personaje, quien tiene al igual que su contraparte, Angelina-autora, una encomienda por preservar los acontecimientos de su vida, tarea que se puede corroborar en la autobiografía de Muñiz-Huberman, ésta sí, con esa promesa autobiográfica, y que servirá, de ahora en adelante, como un buen referente no-ficcional para la reflexión. En dicho texto la hispanomexicana expresa: “mi madre me habló con seriedad y me dijo que a partir de ese momento, yo debería observar el mundo a mi alrededor y grabármelo en la memoria, trazo por trazo.” (Muñiz-Huberman, 1991: 10).¹¹ Desgraciada o afortunadamente, la memoria es un mecanismo complejo y débil y la construcción del recuerdo es, precisamente eso, una construcción que se hace del pasado donde intervienen diversos factores como, el olvido, el deseo y la nostalgia. De ahí que los recuerdos resulten un tema de análisis profundo y que abran la puerta a una concepción distinta de aquello que se puede considerar verdadero.

Es en medio de esta paradoja de la verdad que la autoficción comienza a funcionar en *Castillos en la tierra* pues, desde muy pronto, en la historia se advierte que los lectores se encuentran frente a un texto que no puede ser juzgado desde la realidad o la mentira, como lo menciona Julio Navarro:

Yo diría que la autoficción, el nuevo gusto por presentar lo imaginario como real, o al revés, no es una apología de la falsificación, sino todo lo contrario [...] la autoficción nos llama a neutralizar nuestra capacidad de

¹⁰ A partir de este momento cada vez que se cite *Castillos en la tierra* de Muñiz-Huberman se habrá de consignar con las iniciales CT y el número de página, entre paréntesis.

¹¹ A partir de este momento cada vez que se cite *El juego de escribir* de Muñiz-Huberman se habrá de consignar con las iniciales JE y el número de página, entre paréntesis.

ser crédulos. La autoficción es una apelación a suspender nuestra tendencia a la credulidad. Nos recuerda valiente y alegremente que puede ser mentira la realidad que nos presentan los dueños, fabricantes y administradores de la realidad. (Navarro, 2007: 16).

La idea apenas citada invita a comprender que lo falso y lo real pueden convivir en un espacio sin que esto afecte o conflictúe, sino que, por el contrario, permita al público que se acerque a la obra para tener una mirada más crítica y quizás menos inocente en cuanto a la forma en que se le presentan los hechos, pues es en la indeterminación en donde quizás resida la mayor riqueza de la historia. En la novela esto se puede ver expresado de la siguiente forma:

El hilo de la memoria se rompe, se anuda o se enreda. Frágil o inventado.
Se desliza sin tiempo.
Muchos, muchos años después Alberina confunde y mezcla sus recuerdos.
Quiere establecer un puente entre las dos orillas: ayer y hoy. Quiere entender. Quiere abarcar. Lo cual es imposible.
La memoria ignora cualquier medida. Los recuerdos se desconocen y se mueven sin orden. Sin espacio. No son convocables. Son imprevistos. Se convierten en sueños agregados. (CT: 17).

De esta manera, el concepto de verdad sufre una suerte de transformación y surge una pregunta fundamental para entender estas *seudomemorias* en general y *Castillos en la tierra* en particular: ¿qué es lo verdadero o qué podemos entender como verdad dentro del texto? Para intentar responder este planteamiento me permito citar a Miguel Ángel Quemain, quien explica el prefijo que la autora tuvo a bien dar a las novelas en cuestión:

Las *seudomemorias* no son autobiografía ni testimonio. El seudo no es pseudo, porque no es una cosa que pasa por otra sino la cosa misma del

recuerdo, el ensayo, la poesía que nombra y las cosas aparecen inaugurales no memoriales. (Quemain, 2015: 382).

El *seudo* no es engaño, tampoco realidad, es, simplemente verdad, verdad poética, filosófica y sobre todo una verdad vital. Así lo expresa Alberina: “Pero no las historias que les han ocurrido. Las verdaderas historias: las que no les ocurrieron”. (CT: 220). La vida no es todo lo que ha pasado, sino también lo imaginado, lo inventado, lo olvidado, lo recuperado. La imagen que tenemos nosotros de nosotros y la imagen que los demás tienen de nosotros, los puntos de vista, lo que quisimos, lo que somos, lo que deseamos, todo eso que pasa y que no pasa y que problematiza los conceptos de realidad y de verdad y de sus contrapartes, falsedad y mentira. Es más bien que la novela autoficticia misma se convierte en una vía para el encuentro de la verdad, o quizás se trate de una verdad a través de lo vivido y de lo imaginado.

En medio de este mismo dilema de lo verdadero, el recuerdo y su reflejo en memoria escrita, surge como un recurso capaz de conducirnos al entendimiento del universo:

Por los recuerdos y por las primeras imágenes en claroscuro se inicia para ella una vía de ascenso a la luz, un intenso deseo de claridades, una lucha apasionada por alejar brumas y comprender qué es el mundo a su alrededor. (CT: 21).

La comprensión será entonces una de las marcas que se manifestarán no solamente en *Castillos en la tierra*, también en las otras dos novelas que conforman las *seudomemorias*; las tareas fundamentales de los textos son, entonces, el conocimiento y el autoconocimiento. El esfuerzo por narrar el pasado se convierte en una manera de apropiárselo e intentar entenderlo.

De este modo, la escritura de la vida y el proceso de ficcionalización de la misma desde la infancia habrán de erigirse como los caminos que permitan que la relación entre autor y personaje, entre creador y creado, se convierta más bien en una construcción en que el autor sea su obra misma, es decir, donde el artista se transforme en personaje de sí mismo. Dicho proceso nace desde el título y subtítulo del libro; Federico Patán menciona en este respecto:

Estuve jugando con el título, pues el título pedía que se jugara con él ¿Insinuaba acaso que lo construido sobre lo cotidiano terminaba por ser frágil? ¿Negaba que se diera la felicidad a partir de una vida modesta en sus aspiraciones? Y, claro, estaba el subtítulo: *Seudomemorias*. Entendí que, teniendo apenas seis años de edad la protagonista, titubeante podía ser la percepción que, madura ya en el momento de la escritura, guardara de aquel lejano periodo. Terminada la lectura dialogué con el libro y llegué a la siguiente deducción: estas *seudomemorias* me explicaban cómo en el interior de la protagonista (Alberina) se había ido construyendo la narradora que, años más tarde, en este libro, detallaría esa construcción. (Patán, 2014: 7).

En la cita anterior, Patán alude a Alberina y no a Angelina por lo que se podría pensar que el proceso del que habla es únicamente intradiegético, sin embargo, complementa lo anteriormente expuesto en relación a *Castillos en la tierra* de la siguiente manera:

Angelina va confesando lo que para ella significa ser escritora. Es terreno de tránsito difícil y sin embargo Angelina lo camina sin tropiezos. Tal vez simplifico el proceso de ir en busca del escritor que vive en nosotros, tal vez simplifico lo que Angelina narra con una engañosa sencillez al comentar cómo lo vivido se transforma en lo escrito. Lo cierto es que Angelina parte de algo muy sencillo: se vive para que la literatura tenga materia prima que utilizar. (Patán, 2014: 9).

Es Angelina, la autora, quien confiesa a través de Alberina su caminar en este mundo, por ello, la vida y también la imaginación de lo vivido son la fuente de la obra artística en las *seudomemorias*. Visto esto, resultará de interés intentar discernir cómo funciona el proceso memorístico en Alberina, quien recuerda la infancia a través de distintos elementos que construyen su manera particular de entender el mundo que la rodea y también de guardar en su interior todo aquello que percibe no sin olvidar los procesos de la imaginación. Dichos elementos podrían ser clasificados en tres grandes grupos: espacios, personajes y anécdotas. Valdrá la pena profundizar en cada uno de ellos.

1.2.1 Los espacios

Un elemento diegético de la ficción que siempre resulta de gran importancia para la conformación de una historia es, precisamente, el espacio, esa especie de *contenedor de la existencia*¹² que marca, tanto la experiencia estética del lector, como el devenir de los acontecimientos internos de la historia, pues no podría concebirse un relato que sucediera sin espacio. Hay que recordar que el espacio no es inocuo, siempre existirá influencia (mucho o poca, pero siempre presente) de éste en el desarrollo de la narración.¹³

¹² Véase: la primera acepción de la definición de la palabra espacio en el *Diccionario de la Real Academia Española*, disponible en: <<http://dle.rae.es/?id=GS1rtMv>> (Consultado en octubre de 2018).

¹³ Véase: Cendejas Corzo, F. (2016) “El espacio literario” en *Hacia una poética del espacio íntimo en cinco cuentos de Amparo Dávila*. Tesis para el obtener el grado de Maestro en Literatura Mexicana Contemporánea. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. (21-24). Disponible en: <<http://mlmc.azc.uam.mx/index.php/alumnos/icr-tesis>> (Consultado en octubre de 2018).

Dentro de las *seudomemorias* los espacios cobran una enorme relevancia, para el caso de *Castillos en la tierra*, quince de los treinta capítulos del libro se titulan precisamente con el nombre de un espacio o alguna referencia espacial, síntoma del valor preponderante de este elemento en la obra aquí analizada.

Lo anterior conduce a un concepto del que hablara el filósofo Martin Heidegger y que otros filósofos de la llamada corriente existencialista tomaran para sus propias reflexiones, me refiero a la concepción de *mundanidad*, que refiere a esta característica humana que nos permite *ser en el mundo*, es decir, el espacio que nos rodea nos da la posibilidad de comprobar nuestra existencia, ese lugar que nos soporta, en el que entablamos una serie de relaciones y que resulta ser el referente concreto de nuestras abstracciones, ofrece la oportunidad a las personas de incorporar los lugares que resultan relevantes en la vida a la idea de sí mismas. (Aguilar-Álvarez Bay, 1998: 141).

La mundanidad de Alberina se cristaliza en el proceso de abstraer la vida a través de los lugares por los que pasa y que se convertirán en referentes de su propia existencia, ejemplo de ello son: el barco *Oropesa*, el rancho de Caimito del Guayabal en Cuba, el hotel Gillow, la casa que habita en Tamaulipas 185, la escuela a la que acude, el colegio Gordon, y también otros como, Cuernavaca o la playa de Chachalacas, Veracruz.¹⁴ Cada uno de éstos le darán a Alberina la posibilidad de ser en el mundo, de existir y de tomar consciencia de sí misma a través de su relación e interacción con el ambiente en el que se encuentra inmersa. Para continuar con la profundización en este respecto será bueno observar algunos ejemplos.

¹⁴ Los espacios aquí enumerados están en orden cronológico y no en el orden en que aparecen en la novela.

Los hoteles, en general, y el Gillow, en particular, habrán de marcar de manera contundente la vida de Alberina, pues en ellos suceden cosas interesantes, sorprendentes a los ojos de una niña, como encontrar la habitación que se había dejado sucia y desordenada, limpia y reluciente al regreso. También la gran cantidad de puertas y los secretos que se esconden detrás de ellas. Los hoteles son esos lugares no permanentes,¹⁵ una vivienda fugaz llena de sorpresas. Así se refiere a ellos en la novela:

Los días en el hotel Gillow pasaron. Alberina volverá una y otra vez a recordarlos. Ha nacido su gusto por los hoteles: su deseo intermitente de vivir en ellos. Su idea de estar en un hotel es una aventura calculada: un escape: un desdoblamiento. Un elegir lo extraño y lo inesperado. Una proposición fragmentada de vidas, propias y ajenas. Una relación de historias: una gran mentira: o una sencilla verdad. Un arcano abierto en donde máscaras y disfraces se intercambian. (CT: 25).¹⁶

Parece que el hotel se convierte en un espacio donde todo funciona diferente, suspendido de las reglas de la cotidianidad e insertado en un tiempo en el que nada es rutinario, por el contrario, ahí es donde lo inesperado acecha en cada esquina, lo que le da al hotel un halo de misterio y emoción. Arcano abierto, como menciona la cita, lugar de secretos revelados en donde la certeza de lo efímero, otorga a quien lo vive la suspensión de la regla cotidiana y lo inserta en una realidad paralela.

¹⁵ Acerca de los lugares no permanentes o efímeros en la narración se puede citar el siguiente argumento: “Narración como fragmentos de un recorrido y de una trayectoria, narración del espacio que incorpora murmullos externos, cadenciosos; velocidades que implican desplazamiento y transportación, dice movimiento, flujo de fuerzas, desequilibrios, apariencias y simulaciones [...] igual que las ausencias frecuentes que necesitan ser contadas reensamblando aquello a lo que no se asistió: se necesita, por tanto, encajar secuencias perdidas para elaborar posibles apariencias.” (Rojas Arredondo, 2001: web). Estos espacios, entonces, se vinculan al viaje y a la pérdida como el hotel y la playa.

¹⁶ Resulta destacable que la voz narrativa más constante en ésta y las otras dos novelas de las *seudomemorias* utiliza la tercera persona del singular, lo que da una sensación de distanciamiento: entre realidad y ficción, por ende, entre autor y personaje y también entre el tiempo en que ocurrieron los hechos y el tiempo en el que se narraron.

Otro espacio que está relacionado con los hoteles y con la suspensión de la rutina es la playa de Chachalacas, que conoce cuando su padre, con un mapa de México enfrente y con los ojos cerrados, señala justo ese lugar para ir de vacaciones como por arte de magia. Ahí Alberina se ha de reencontrar con el mar, otro de los espacios que forma parte importante de la inmensidad de sus recuerdos:

Chachalacas en la costa veracruzana. En la costa atlántica.
El río Chachalacas que desemboca en el mar, como las vidas.¹⁷
Las chachalacas volando o picoteando en la arena.
Pero primero el mar.
En el principio el mar.¹⁸
Alberina se baña en el mar. Alberina conoce el mar en su piel. La arena es fina y blanca. [...] Si ha de morir será ahí. O mejor aún: no importa morir.
(CT: 186).

La playa le recuerda su origen, de ahí vino Alberina y ahí ha de volver, el mar es donde empezaron sus recuerdos, y ahí es donde quiere que su vida acabe. El vínculo con el mar acompañará a la niña Alberina también en *Molinos sin viento* y será evocada por Galatea en *Hacia Malinalco*, es algo que estará presente junto al personaje por siempre y un tema al que la autora volverá repetidas ocasiones en las

¹⁷ Este último verso es una clara referencia a la Copla III de Jorge Manrique (1440-1479) que aparece en las *Coplas por la muerte de su padre*: “Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ que es el morir,/ allí van los señoríos/ derechos a se acabar/ y consumir;/ allí los ríos caudales,/ allí los otros medianos/ y más chicos,/ y llegados, son iguales/ los que viven por sus manos/ y los ricos.” (Manrique, 2002: web).

Además de dicha referencia, también podría existir una evocación bíblica al libro del Éxodo: “Sopló, ¡oh, Señor!, y el mar los anegó; se hundieron como plomo en las aguas impetuosas.” (Éxodo 15, 10). La cita pasada habla de la derrota de Egipto en el Mar Rojo; como se puede observar, es precisamente en el océano en donde termina la vida, según esta concepción.

¹⁸ Clara referencia bíblica a la primera frase del Evangelio de Juan: “En el principio era el verbo y el verbo estaba en Dios, y el verbo era Dios.” (Juan 1, 1). También recuerda al relato bíblico de la creación con respecto al agua que cito a continuación: “Dijo Dios: haya un firmamento o una gran extensión en medio de las aguas, que separe unas aguas de otras. E hizo Dios el firmamento, y separó las aguas que estaban debajo del firmamento, de aquellas que estaban sobre el firmamento. Y quedó hecho así. Y al firmamento le llamó Dios cielo. Con lo que de tarde y de mañana se cumplió el día segundo. Dijo también Dios: reúnanse en un lugar las aguas que están debajo del cielo y aparezca lo árido o seco. Y así se hizo. Y al elemento árido le dio Dios el nombre de tierra, y a las aguas reunidas las llamó mares. Y vio Dios que lo hecho estaba bien.” (Génesis 1, 6-10).

seudomemorias y en otras de sus obras como: los poemarios, *La sal en el rostro* (1998) y *Rompeolas* (2011) o los cuentos “Paul Klee en Hyères” y “El campanero de Stepenholmer” (*Las confidentes* 1998, 2017),¹⁹ por mencionar algunos ejemplos.

Precisamente, la experiencia del mar fue inaugurada para Alberina dentro del barco *Oropesa*, otro de los espacios con experiencias vicarias para la memoria de la protagonista, el vehículo que la condujo de Europa a América y al que se refiere en los siguientes términos:

El *Oropesa* se abre camino por las aguas. Corta el líquido: separa a un lado y a otro. La espuma flota ante la quilla.
En miniatura y encerrado, el barco es un hotel del que no hay escapatoria. Es una prisión con esparcimientos. Es un punto de reunión y de inevitable encuentro con los demás. Es una comunidad que no puede soslayarse. En el barco se pierden las leyes de la tierra y se crean las leyes del mar: el capitán manda. (CT: 66).

Otro espacio que al igual que el hotel y la playa se configura como uno que suspende la vida cotidiana y se vuelve una especie de lugar exento de las reglas de la normalidad. En el barco las cosas funcionan diferente, en él la vida se experimenta de otra manera y se instaura una suerte de nación pasajera.

Por el contrario, la casa de la colonia Condesa, ubicada en la calle de Tamaulipas número 185 será donde se establezca la rutina, donde se fijen las actividades, donde todo se vuelva un poco más estático. En dicha casa habrán de suceder diversos acontecimientos, la niña aprenderá, explorará, jugará y, sobre todo, imaginará. Al respecto del espacio de la casa, Bachelard menciona:

¹⁹ Cada vez que aparezcan entre paréntesis dos años distintos de edición de alguno de los libros de Muñiz-Huberman, se tomará en cuenta la del año más reciente para efectos de citas y paráfrasis.

Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia– nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término [...] Así, abordando las imágenes de la casa con la preocupación de no quebrar la solidaridad de la memoria y de la imaginación, podemos esperar hacer sentir toda la elasticidad psicológica de una imagen que nos conmueve con una profundidad insospechada. En los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa. En esas condiciones, si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. (Bachelard, 2000: 28-29).

La casa es otro universo, un espacio que nos defiende del mundo exterior y que nos da la sensación de cercanía y pertenencia. Nuestro reino, el lugar apartado, el país privado: “Entrar en una casa es ser admitida en un huerto cerrado, en una fuente sellada. Alberina cuando entra, procura reconocer las cosas como por primera vez.” (CT: 47-48).²⁰ Ese huerto cerrado y sellado es lugar de aventura y de aprendizaje, por supuesto, pero también es el sitio en donde la memoria y la imaginación tienen enorme caudal de donde abreviar: “En una casa ocurren todo tipo de cosas: desde el nacimiento hasta la muerte. Ocurren más cosas que en la calle. Alberina no necesita salir para tener aventuras. Su casa es una aventura” (CT:42). Y, efectivamente, en esa casa de Tamaulipas 185 existen muebles y lugares fascinantes como las puertas y el balcón, ambos, símbolos de lo insospechado y que la niña llenará de matices que cobrarán sentido y seguirán guiándola en el difícil arte de vivir. Al respecto de las puertas dice lo siguiente:

²⁰ En esta cita la autora se refiere a su propio libro de cuentos *Huerto cerrado, huerto sellado* (1985) con el que ganó el Premio Xavier Villaurrutia 1985.

(Hay puertas francas y puertas misteriosas. Puertas que sabemos adónde dan y puertas que lo ignoramos. Puertas que nos protegen y puertas que se nos niegan. Puertas que tocamos alegremente con los nudillos y puertas que no nos atrevemos ni a tocar. Puertas que se cierran por pudor y puertas que se abren por honestidad. Hay puertas verdaderas de madera y puertas simbólicas de cristal. Con cerrojos o sin cerrojos. Con cadena y candado. Con cerradura de doble llave. Con perilla, simplemente.)

Las puertas son la intimidad y la pasión de Alberina.

Un manojo de llaves es un tesoro. [...]

Hay puertas cuya llave permanece en la cerradura y hay puertas cuya llave se guarda celosamente.

Quien posee una llave es persona importante: tiene algo que guardar. Las llaves se guardan y se cuidan. (CT: 28-29).

Signo poderoso el de la puerta²¹ en la mente de la niña en una casa con 19 de ellas, dicotomía entre adentro y afuera, lugar de transición, invitación o destierro. Parece ser que una de esas puertas es la narración misma, como una que da entrada a la intimidad de la mente de Alberina y quizás también a la de Angelina.

En cuanto al espacio del balcón²² de la casa, también existe un fuerte contenido simbólico, que resulta interesante de analizar. Dicho elemento aparece representado en la novela así:

El balcón de la casa es muy importante. Un balcón es un fin en sí: no lleva a ninguna parte. Es un escape: algo que vuela sin separarse. Proporciona un poco de libertad, aunque no la suficiente. Roba espacio al aire y se queda colgando. Es una extensión frágil de la casa, artificial, engañosa. Siempre a punto de caerse. Puede servir para esconderse, para aislarse, para contar secretos.

En el balcón, Alberina ha imaginado muchas cosas. Ha recordado, ha añorado. [...] Le gusta instalarse cómodamente y ver sin ser vista.

²¹ Miranda Bruce Mitford menciona al respecto de símbolo de la puerta lo siguiente: “El umbral señala el paso de lo sagrado a lo profano, de la seguridad al peligro. También simboliza la transición de una etapa de la vida a otra, o de la vida a la muerte. Los pórticos de los templos muchas veces están decorados con espíritus guardianes o animales mitológicos para alejar a los malos espíritus y ofrecer protección y seguridad.” (Bruce Mitford, 1997: 94).

²² Acerca del simbolismo del balcón es conveniente citar la siguiente idea: “El balcón representa el misterio y la ambivalencia debido a su naturaleza por una parte reveladora y conciliadora por otra, así como por su ubicación tanto interior como exterior.” (Bruce Mitford, 1997: 94).

Observar lo que sucede en la calle. La gente caminando, moviéndose sin saberse contemplada. A veces, la sorpresa de alguien que levante la cabeza y se topa con la mirada de Alberina.
Alberina, desde el balcón, ve muchas cosas. (CT: 44-45).²³

Ahora el balcón es también una fuente de aprendizaje. Se trata de un espacio intermedio y, por lo tanto, de indeterminación, donde no se está afuera ni adentro, invita a salir, a quedarse en él o regresar al interior, es un lugar de incertidumbre y suspensión que como algunos otros de los espacios importantes en la novela, otorga la posibilidad a la protagonista de experimentar el mundo de manera especial: el balcón es volar sin alas, es imaginar, es mirar el mundo sin involucrarse en él, como testigo callado de la iniquidad violenta del exterior.

La enorme importancia de la casa en la novela, con sus puertas y muebles, con el balcón, la ensoñación y las vivencias, queda de claro y rotundo manifiesto con las frases finales de la novela, que reafirman lo dicho por Gastón Bachelard y que exaltan la sutil ironía que el título de esta primera parte de las *seudomemorias* propone, como se había mencionado ya en la introducción: “Tamaulipas 185 es el universo: castillos en la tierra.” (CT: 226).

Recuerdos e historias todavía anteriores a los experimentados en la casa de Tamaulipas 185 se encuentran en las abruptas llanuras habaneras del rancho de Caimito del Guayabal en Cuba que fue el primer destino de Alberina y sus padres al migrar desde Europa. Será este espacio, otro que llene de historias la cabeza de la niña y que recuerde a menudo, desde el balcón de su hogar. Durante su estancia en

²³ En su autobiografía, *El juego de escribir*, la autora menciona con respecto del balcón: “Una tarde, en el balcón de mi primera casa en México, en Tamaulipas 185, mi madre me confesó que su origen era judío” (JE: 20). Sin embargo, ese hecho no se relata en esta primera novela, sino en la segunda, *Molinos sin viento*, de todos modos, la cita muestra la importancia del balcón en la vida y recuerdos de la niña desde un inicio.

aquel lugar, la niña convivió con los animales y aprendió a caminar sola en el campo, descubrió las bondades de la naturaleza y también su crueldad, experimentó el inmenso calor y también halló los claros entre el monte, lugares que evocará en momentos de reflexión futura.

Contrario a Caimito del Guayabal será el colegio Gordon, el primero al que asista Alberina en la ciudad de México, en él existen reglas, horarios y rutinas, tradiciones que no se pueden romper y normas que deben ser atendidas al pie de la letra, con horarios, con tiempos: “En el colegio Alberina aprendió el peso de las cosas. Por primera vez existió el tiempo. Un tiempo respetuoso, medido, responsable. Cada actividad se regía conforme a un horario” (CT: 74). En la escuela, también habrá de conocer a Oriana, de quien se hablará en el siguiente apartado.

Cuernavaca significa para Alberina la vuelta a Caimito del Guayabal, es el reencuentro con el campo y el calor, con la naturaleza y también con el exilio, pues ahí conoce a muchos migrantes, europeos, sobre todo, éstos que han escapado de la guerra al igual que sus padres y ella. Ahí conoció al Coronel Trucharte, otro de los personajes en quien valdrá la pena profundizar dentro de algunas páginas. Regresando a Cuernavaca, el recuerdo de dicho espacio se retrata de la siguiente forma en la historia:

Cuernavaca es un fluir de hechos amorosos, de serenidades. De suave y pequeña patria que atenúa la nostalgia, que diluye la existencia. Se borra el tiempo. Día y noche, luz y colores son diferentes. Las estrellas están al alcance de la mano, sólo basta estirarse. En la oscuridad, cae una lluvia menuda. (CT: 128).

Lugar de descanso y de retiro, espacio de escape para quien ha perdido la patria y desea encontrar una nueva. Para Alberina un lugar con hoteles, el campo parecido a Caimito del Guayabal, felicidad enorme para la niña que: “quisiera vivir en Cuernavaca”. (CT: 131).

Los espacios antes mencionados, sumados a ciertos muebles u objetos que los pueblan como: el baúl, el librero o la ventana; conforman el universo de Alberina, quien interioriza dichos lugares y los hace suyos para que formen parte de uno mucho más íntimo, mucho más grande:

El espacio interno deja de ser espacio al perder sus límites. No hay fronteras y no hay principio ni fin. En la mente de Alberina el orden se crea por los descubrimientos y las maravillas. Los castillos se construyen en la tierra.

En el espacio-no-espacio no existe la división ética: no hay bien ni mal. Es un terreno en germinación. Alberina no sufre: escucha: reúne: acumula. La purificación vendrá después. (CT: 101).

Es el espacio de la imaginación el que carece de puertas y muros, se parece más al océano que la niña siempre ha amado. Donde no existe barrera que la detenga y al que le caben siempre, más historias. En realidad, es justo en la mente donde sucede toda la novela, pues ésta no es más que una serie de evocaciones y recuerdos mezclados con ficción, por ello no hay un orden específico, de hecho, eso es lo que menos importa:

Los recuerdos y la imaginación [...] funcionan como migas de pan que van dejándose no para regresar por el mismo camino, sino para marcar el camino mismo. La memoria, hecha de rupturas, intenta rehacerse trozo a trozo. Pedazos de un ‘yo’, de un nosotros, son los que Muñiz va recolectando entre castillos y molinos [...] se va construyendo mediante la alternancia de planos espacio-temporales y de digresiones. Las

seudomemorias carecen de estructura cronológica lineal (ejemplo de ello es que ambos libros toman a México como punto de partida para la narración) y los capítulos se suceden sin ilación lógica (algunos capítulos intermedios pertenecerán al pasado). (Castilleja, 2015: 27).

Dentro de este devenir de recuerdos, los lectores podemos percatarnos que la autora emula el funcionamiento de nuestra memoria, pues en ella no existe un orden específico y la imaginación de las cosas se nos presenta sin fórmulas. El espacio interno que tiende a la inmensidad, resulta ser el más importante pues éste es el contenedor de todo cuanto abarca el universo de Alberina. En este sentido, Bachelard menciona:

La inmensidad es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño. Sin duda, el ensueño se nutre de diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata, contempla la grandeza. Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito. Por el simple recuerdo, lejos de las inmensidades del mar y de la llanura, podemos, en la meditación, renovar en nosotros mismos las resonancias de esta contemplación de la grandeza. Pero ¿se trata realmente entonces de un recuerdo? La imaginación por sí sola, ¿no puede agrandar sin límite las imágenes de la inmensidad? ¿La imaginación no es ya activa desde la primera contemplación? De hecho, el ensueño es un estado enteramente constituido desde el instante inicial. No se le ve empezar y, sin embargo, empieza siempre del mismo modo. Huye del objeto próximo y enseguida está lejos, en otra parte, en el espacio de la otra parte. Cuando esa otra parte es natural, cuando no habita las casas del pasado, es inmenso. Y el ensueño es, podría decirse, contemplación primera. (Bachelard, 2000: 163).

El espacio creativo, la invención del yo, que Diana Castilleja calificaría de fragmentado en las *seudomemorias*, es justo la inmensidad de la imaginación. El océano de la mente es el que posibilita cualquier ejercicio artístico y, en este caso, el literario y el autoficticio. Es entonces que los espacios antes mencionados, que

Alberina conoce a través de su experiencia, pasan a formar parte de su cosmos interno en el que va acumulando las vivencias que después le habrán de permitir narrar y, en consecuencia, conocer y conocerse.

Además de existir y buscar a través del espacio, también los personajes que la protagonista conoce y que marcan su vida, serán relevantes para el desarrollo y configuración de su propia identidad. En ello se ha de profundizar a continuación.

1.2.2 Los personajes

Parte fundamental y constitutiva de toda narración son los personajes.²⁴ En el caso de *Castillos en la tierra*, existen cinco capítulos, de los treinta totales, que se nombran como un personaje, éstos son, en orden de aparición, los siguientes: “Oriana”, “Los iniciados” (como llama al grupo que conforman sus padres y ella), “El Coronel Trucharte”, “María la enana” y “Perros, gatos, caballos, loros, arañas, caracoles”. Además de los antes mencionados, la presencia del hermano muerto, su amigo Carlo, sus compañeros de juego imaginarios y algunos otros, como los niños de la escuela, los profesores y otros exiliados españoles, brindarán a la niña la posibilidad de entenderse y entender al mundo a través del otro.

Justamente, existe un concepto filosófico existencialista que está muy relacionado con la manera en que entablamos relaciones los seres humanos y, sobre todo, que nos da una visión del entorno por medio de la mirada o la simple existencia del otro o los otros. Me refiero al término de *alteridad* que como su nombre lo

²⁴ Véase: La segunda acepción de la palabra *personaje* del Diccionario de la Real Academia Española, disponible en: < <https://dle.rae.es/?id=SjYCHmh> > (Consultado en enero de 2019).

supone, radica en que somos y existimos en el mundo con el otro y a través del otro.

Valdrá la pena profundizar un poco en él:

La alteridad (la existencia del otro) siempre complica la existencia del yo, por eso la forma más adecuada de hablar de ella es el *nosotros*. Seguimos siendo nosotros en la oposición, en la exclusión mutua, en la guerra [...] La alteridad —la teoría sobre el *álter* que alterna conmigo— supone dos polos: yo y tú o yo y ello. Todo desemboca en última instancia en un nosotros siempre complejo y acaso doloroso, que hace honor a la fragilidad de las relaciones humanas dentro y fuera de la vida pública. La alteridad implica tensión, desgarramiento, desencuentros y, por mucho que se sazone, son menos abundantes sus contrarios. (Ruiz de la Presa, 2005: 9).

Precisamente la condición del yo, opuesta al tú, o al él, ella, ellos, esos; resulta también en una forma de aprender y de percibir, pues nosotros somos también la construcción del que está afuera, es decir, existimos y somos también por el otro que nos afirma y nos confronta. Las palabras de los demás, sus maneras, sus acciones, nos edifican, nos destruyen, nos problematizan. La alteridad es también un existir a través de la mirada de quien nos observa, visión que, a pesar de todo, también nos da la sensación de existir y ser, pues si no fuera porque el otro me percibe, se dirige a mí, no tendría mucho más de dónde partir para verificar mi yo.

Y así como la *mundanidad* es ese ser en el mundo para Alberina, la *alteridad* será ese existir, percibirse, comprobarse y mirar al otro y a través del otro por medio de las relaciones que entable. A partir de lo anterior, valdrá la pena profundizar en ejemplos.

A Alberina le interesan los demás, le aterran y le fascinan, sabe que les suceden cosas, sabe que tienen pensamientos que ella no puede oír. Su alteridad se puede vislumbrar en la siguiente cita:

Lo que le interesa a Alberina son los secretos de los demás: las vidas subterráneas y no los hechos externos. Se sumerge en el interior de los demás y, por eso, con frecuencia, no oye. Trata de adivinar cuál es el verdadero pensamiento de las bocas que hablan. Porque lo que se dice no es lo que se piensa. Son dos ejercicios separados. Sólo cuando se trata de unir ambos es cuando empieza la vacilación y el tartamudeo. (CT: 118).

Lo anterior da cuenta del misterio que el otro representa para la niña en su imaginación y sus recuerdos. Las eternas preguntas en tanto al ser y existir de los demás: ¿Qué pensarán?, ¿qué sentirán?, ¿qué historias tienen para contar?, las respuestas las irá recogiendo conforme vaya conociendo y conviviendo, cuando observe a quienes están a su alrededor, cuando se dé cuenta de que el otro también es un universo por descubrir.

Oriana, por ejemplo, su primera amiga del colegio le resultará un completo enigma. Antes de ir a la escuela la niña sólo convivía con adultos, dicha institución la enfrentará por primera vez a gente de su edad. Como todo niño, con afán de adueñarse todo cuanto lo rodea, Alberina se da cuenta de que a las personas no las puede poseer. Oriana le hará sentir celos, enojo y deseos de no separarse de ella nunca, pero la dosis de realidad es inescapable: “Oriana nunca será suya. Revolotea y es de todos. Alberina quisiera atraparla y no puede. Salvo por la imaginación. Pero la imaginación también es de Oriana.” (CT: 82). Y continúa expresando: “Pero Oriana sigue siendo un misterio para Alberina.” (CT: 86). A pesar de que la amiga no le pertenece, sabe que algo poderoso las une, empieza a dilucidar la importancia y el alcance de la amistad. Un descubrimiento las hará percatarse de que están destinadas una para la otra:

Oriana busca marcas en los cuerpos de ella y de Alberina para estar más unidas. Encuentra que ambas tienen un lunar en la misma pierna y a la misma altura. Esto la convence de la fuerza de su amor. Empieza una nueva vida para las dos. (CT: 87).

Después del conflicto y del dolor que el otro puede causar en la vida propia, también se descubre la amistad y el amor, pues sin el otro, ambos sentimientos son un tanto inconcebibles.

Ahora bien, una relación mucho más fuerte que la amistad es el amor que sus padres y ella comparten. El vínculo más fuerte y el único indisoluble que tiene la niña es con sus padres. Tanto que, para la niña, ellos tres forman un grupo trinitario inaccesible para cualquier otro:

La unión de los tres es tan fuerte como una santa trinidad. En la noche, después de la cena, cuentan sus historias como tres conjurados. Ni siquiera es necesario advertir que lo que ahí se dice no debe repetirse. Se da por sentado. Se crean alianzas: de la madre con Alberina y del padre con Alberina, o de los tres juntos. De todos modos, Alberina queda en medio: es la depositaria, la escucha, la guardiana. (CT: 103).

Aquí, por primera vez Alberina se sabe depositaria de las historias de su familia, de esas que sus padres le confían en aras de que ella las atesore para algo en el futuro, quizás para que las cuente después. También de sus padres recibe las lecciones más importantes de su vida. Sabe que las palabras de ellos son las más sabias y las únicas que debe creer sin dudar:

Alberina no debe creer en nada ni en nadie. Los padres le aseguran que los demás están en el error. Que debe dudar de todo. En especial, si proviene de voz autoritaria. Que quien categoriza, quien dirige, quien legisla, quien domina, está equivocado. Que nunca debe seguir a la

mayoría. Siempre aparte y entre iniciados: ése es el único camino. (CT: 104).

Con una enseñanza como tal, la curiosidad y la pregunta, el extrañamiento con el mundo y con los demás se ve influenciado y marcado para siempre, pues, justo llamar a sus padres y a ella, los iniciados, es síntoma de lo que representa para la niña el exterior y también el interior. Su círculo más íntimo es el poseedor de la verdad, lo que está afuera es violencia y equivocación, es dolor. La personalidad reservada e introspectiva de la joven no podría tener mejor razonamiento para ello. El otro es capaz de dañar desde su error y su estupidez. El único lugar seguro es junto a sus padres, los iniciados.

Siguiendo con el análisis de la familia de Alberina, además de los padres, existe su hermano, quien murió con tan sólo ocho años de edad, atropellado por un camión al cruzar una calle en París. Este hermano que desapareció cuando la niña apenas contaba con dos años de edad, también será una manera de vivir la alteridad, pero ahora desde dentro, pues este niño ya no está más físicamente, de él sólo queda el baúl con sus pertenencias. Así lo vive la protagonista:

Había una vez un niño. Un niño que se bañaba en la playa de Saint Tropez. Que jugaba con sus primos y hacía castillos de arena [...] Hijo primogénito y bienamado [...] Alberina repasa esta historia. Alberina se conoce la historia completa del niño. Sí, completa. Desde que nació hasta que murió. Ocho años. Ocho años de vida. Una historia pequeña. Redonda. [...] El verdadero compañero de juegos de Alberina es su hermano muerto. Alberina no es una niña solitaria: tiene con quien jugar: tiene a quien apartarle un asiento a su lado: a quien escogerle su comida preferida: a quien leerle cuentos: a quien contarle lo que pasó en el

colegio. Y, sobre todo, tiene quien la protege cuando es atacada. (CT: 110-111).²⁵

La presencia del hermano se hace patente solamente a través de la imaginación, nuevamente, la niña recurre a la inmensidad interior para evocar el pasado. Dicha relación evocativa con el niño fallecido es una manera de Alberina de vivir también la soledad. Contradicción que no lo es tanto, pues a través de su hermano ausente ella se experimenta a sí misma y el poder de su mente. Este desdoblamiento con el hermano también lo explica la autora en su autobiografía: “Adquirí la posibilidad de ser yo y mi hermano a la vez.” (JE: 7). Además, la muerte del hermano será una marca que aparezca en otros lugares de la obra de Muñiz-Huberman, incluso anteriores a la publicación de *Castillos en la tierra* como en la novela *Dulcinea encantada* (1992, 2016).

Por otro lado, existe la interesante relación que Alberina entabla con el coronel Trucharte, un hombre mayor, sobreviviente de la guerra civil española con el que existe una gran afinidad y un afecto que la niña encuentra entrañable, además de ser un gran relator de historias: “El coronel es valenciano, excelente conversador, gastrónomo y acucioso lector. Cada viernes, sin falta, es el huésped de honor en la casa de Tamaulipas 185 [...] El coronel es un libro abierto de cuentos. Cuentos verdaderos de la guerra civil.” (CT: 133). Lo que más le gusta a Alberina del coronel es el tiempo que pasan juntos, es un invitado de honor a cenar en su casa cada semana, escrupulosamente y, además, sale a pasear con ella, le enseña a jugar

²⁵ Las itálicas son de la autora y aparecen en la novela con la intención de marcar un cambio de voz narrativa, pues claramente aluden a una voz que no es la de la narradora de las *seudomemorias*. Tal vez se refieren a la voz de la madre de Alberina que es quien le narra la historia del baúl con las pertenencias del hermano muerto.

ajedrez y hasta le cambia el nombre, es un señor que juega como ella y al que le interesan las mismas cosas, eso también es motivo de asombro:

Suele ocurrirle a Alberina que no comprende a los adultos [...] Con el coronel Trucharte es distinto. Él habla con ella. La llama de otro modo: Alberín. La lleva al cine y coinciden en gustos. Ven varias veces *Robin Hood* y *Ivanhoe*. Compran palomitas de maíz y las mordisquean durante la función. (CT: 135).

Con la partida del coronel a Brasil también habrá de experimentar la pérdida y el dolor. Regresará al entendido de que las personas no le pertenecen por más que lo desee.

Otro personaje que despierta la intriga de Alberina y resulta muy interesante dentro de la novela es María la enana, la hija de la sirvienta, quien padece de sus facultades mentales y cuyo físico y comportamiento peculiar han de ser para la niña otro de esos misterios en los que vale la pena adentrarse. Su convivencia con ella se da en los siguientes términos: “¿Qué cosas hace María? María juega con Alberina. Es algo prohibido. Pero juegan. Más que jugar, Alberina aprende de María.” (CT: 149). Como de los espacios y de los otros personajes Alberina incorpora las vivencias que tiene al lado de María, el mundo se le revela en este caso desde los ojos de esta mujer sin edad que la invita a hacer cosas inverosímiles y fascinantes como ir a la iglesia y hablar con Dios, esto será para la niña una experiencia también sorprendente: “Son distintas maneras de acercarse a la inabarcable abstracción, al amor indefinible. Al Dios impronunciable. Al Dios único. Alberina en su descreimiento: y, no obstante, pavor. María en su estulticia: y, no obstante, comprensión.” (CT: 153). La aparente sencillez de la mente de María, incluso su retraso, desafía la inteligencia de Alberina,

la primera sí entiende a Dios y puede hablarle, la segunda se queda entre el creer y el no creer, con la duda perenne sobre la existencia de una presencia suprema, es decir, no comprende a ese Dios al que María se dirige tan fácilmente, de tú a tú. Esta mujer, hija de la sirvienta y con el nombre bíblico por antonomasia, María, también ha de ser una pérdida para Alberina, pues con su muerte prematura, aparecerá de nuevo la constante en la vida de la niña; la muerte que la acompaña a todos lados a donde va.

María la enana no es la única amiga especial que tiene Alberina, también está Carlo con quien hace sus “juegos lentos” como ella misma los llama, pues: “Alberina pasa los sábados y los domingos con Carlo. Los padres se han hecho muy amigos y piensan que los niños también. Pero hay dificultades. De nuevo Alberina ha hallado a alguien lento. Retardado.” (CT: 155). A pesar de su notable diferencia, la niña encuentra la manera de jugar largamente con Carlo, ella le enseña a armar los juguetes que él no entiende y él, en agradecimiento le regala algunos, como una escopeta y algunos vagones de su tren. La pequeña aprovechará los libros que el niño no lee y en algunas ocasiones se quedará a dormir en su casa. Para Alberina, Carlo representa otra manera de entender al mundo y, sobre todo, con él juega, y esta actividad es una vía de exteriorización de su mundo interior, pues además de los divertidos juegos de mesa, imaginan que están en la guerra civil española, que matan a Franco o dibujan y cuentan historias.

Aunado a las relaciones que Alberina establece con los seres humanos también se encuentran aquéllas que la vinculan con los animales, seres de otra naturaleza que están en su vida y con quienes la niña se siente bien. Ellos también son fuente de conocimiento y reconocimiento. Los perros y gatos, compañía segura

y apacible de los seres humanos. Los caracoles con su lento caminar hacen que la niña se sienta segura, en paz. Los caballos,²⁶ imponentes monturas de guerreros, que a diferencia de los caracoles son la velocidad, símbolo de fortaleza y virilidad fascinarán a la niña e incluso tendrá a tres caballos de juguete en la ciudad de México, donde no es posible tenerlos vivos como en Caimito del Guayabal: Magoyo, Trigoyo y Ligoyo.

La protagonista ama a los animales, los hace suyos, se entiende con ellos: “Del animal libre al animal doméstico./El animal en el centro./O el animal en la imagen.” (CT: 193). Ellos representan otra manera de ver al mundo. De entre todos, el caballo es su favorito y coleccionará recortes y fotografías de estos bellos ejemplares.

Es así como Alberina vive con el otro, cada una de las personas que conoce e incluso los animales con los que convive, representan para ella campo fértil en donde cultivar las historias que va guardando en la mente y en el corazón.

Junto con los espacios y los personajes, las anécdotas forman la tercera vía de experimentación del mundo por parte de la niña y es momento pertinente de hablar de ellas en seguida.

²⁶ Sobre el símbolo del caballo como animal sagrado y también asociado con la guerra es pertinente complementar: “El caballo representa la velocidad, la gracia y la nobleza. Es un símbolo tanto solar como lunar; los carros celestiales de Apolo y del dios del sol de la India, Surya, eran llevados por caballos salvajes o blancos [...] los hombres compiten en los rodeos montando caballos indómitos [...] Este reto aumenta el valor del caballo como animal salvaje y noble [...] Los pastores mongoles eran expertos jinetes; montaban sin atelaje ni riendas. Esta costumbre se originó cuando sus antepasados guerreros iban a la batalla montados a caballo con las manos libres para luchar.” (Bruce Mitford, 1997: 61).

1.2.3 Las anécdotas

Vivir y tener experiencias, historias que contar, la parte de la diégesis que supone que pase *algo* en el espacio y con los personajes, elemento fundamental de toda narración, a eso es a lo que se puede llamar anécdotas.

Alberina experimenta el mundo también a través de las situaciones que vive y aquéllas que los demás le relatan. Evidentemente, la novela está plagada de pequeñas y grandes anécdotas, pero hay algunas que marcan la vida de la niña para siempre. Federico Patán menciona al respecto:

[...] vivir es algo más que ver moverse las agujas del reloj de lo cotidiano. También significa que en su modo de percibir la existencia cada persona encuentra su razón de ser. El mundo da los materiales de construcción. En ese mundo cumple su tránsito el hombre [...] Alberina no tiene prisas. Alberina permite que cada anécdota revele su función. Y lo hace, en su justo momento [...] es una protagonista que va tejiéndose una existencia llena de acontecimientos de naturaleza muy distinta y que de ellos, sin prisa, extrae enseñanzas que le permiten un caminar que va ganando en hondura. ¿Son graves esos acontecimientos? Los hay de todo calibre. Digamos que la Guerra Civil española significó la desaparición de un mundo que Alberina no llegó a conocer plenamente. Sin embargo, allí está, como ineludible marco de referencia construido mayoritariamente por los recuerdos ajenos, externados en las pláticas de familia. Alberina escucha, guarda, medita y, ya madura, escribe. (Patán, 2014: 7-8).

Primero, la guerra, la muerte y el exilio serán las grandes anécdotas, las temáticas fundamentales no sólo de *Castillos en la tierra* y de las otras dos novelas de las *seudomemorias*, sino las que también marquen de manera contundente gran parte de la obra de Angelina Muñiz-Huberman. De hecho, en su autobiografía, la autora habla de estos temas justamente como experiencias vicarias y fundamentales para crear su obra literaria. De la muerte habla en los siguientes términos:

La muerte es la primera experiencia de la que parto. Compañera mía desde la infancia. La muerte observada. La muerte hablada. “Cotidiana nuestra”, como la he denominado en un poema. Que sentía pender sobre mí a la manera de sosegada condena. Absolutamente familiar. No angustiante. Plena. Fecunda. Con la que dialogué siempre. (JE: 7).

En el primer tomo de las *seudomemorias* la muerte se ve claramente reflejada de manera más poderosa con la evocación del fallecimiento del hermano de Alberina, del que se ha hablado anteriormente. También, el deceso de María la enana y la sensación de que ella misma, Alberina, ha de morir pronto cada vez que experimenta un peligro o siente miedo, confirman dentro de la obra aquello que la autora expresa fuera de ella: “En la noche ocurre la crisis de la enfermedad [...] Alberina, despierta, piensa que va a morir.” (CT: 92). La muerte, presencia constante y duradera en la vida de la niña: “La muerte acompaña a Alberina. Es su pensamiento instintivo: cada amanecer, cada atardecer, cada anochecer.” (CT: 186).

Del exilio, el otro gran tema de las *seudomemorias*, en particular, y de la obra de Muñiz-Huberman, en general, la autora expresa:

Si bien el exilio es obsesivo, tampoco se me convirtió en una carga negativa. Me acompaña y me acompañará siempre. Es parte mía que ya no se desprende, a la manera de miembro del cuerpo. Pero no me abruma, ni me provoca lamentos, ni me paraliza. Antes bien, todo lo contrario. Se me ha encarnado en nuevas formas, en nuevos rumbos, en grandes espacios abiertos, en carencia de límites y fronteras. En libertad y hasta en anarquía. (JE: 11).

En la novela, más que citas precisas, el exilio es una presencia, como la muerte, que permea toda la narración, desde la huida en barco, la salida de Cuba, la vida en México, las visitas a Cuernavaca en donde hay otros exiliados, el Coronel

Trucharte y el mismo extrañamiento con el mundo que no le pertenece, serán las marcas que el destierro deje en la niña. Sobre este tema, parece ser, la niña se irá dando cuenta con el paso del tiempo; lo irá interiorizando y lo irá haciendo suyo.

Además de esos dos grandes acontecimientos para Alberina, en *Castillos en la tierra* existen otras dos anécdotas muy importantes y en las que se debería hacer hincapié, me refiero a: vivir la enfermedad y cruzar la calle.

La enfermedad es un tiempo interesante en la vida de la autora, que vive de un modo particular como fuente de inspiración e introspección y también como un momento en que las reglas de la cotidianidad cambian, nuevamente nos encontramos ante una suspensión de las normas convencionales para instaurarse en lo pasajero. Así se habla de la enfermedad en *El juego de escribir*:

La enfermedad es otro móvil de la actividad artística o creadora. Permite que los pensamientos se asienten. Que se revaloren los sucesos: las relaciones del mundo externo con el interno. Desde niña me gustaba estar enferma. No de cosas graves ni dolorosas. Pero algo que me obligara a estar en cama: para poder leer más: para poder imaginar más. Las enfermedades fueron marcando cierto ritmo de comprensión de la vida. Una especie de refugio: de sosiego: de alto en el camino. (JE: 43).

La autora habla de la enfermedad y la relación del mundo externo con el interno, es decir, una interiorización de los acontecimientos de afuera y también el hallazgo de los mecanismos necesarios de exteriorización de la inmensidad interior. Dentro de la novela, Alberina vive la enfermedad también como una manera de aprender, en ella sufrirá y paradójicamente también gozará:

Un niño se enferma más que un adulto. Un niño siempre está enfermo. O siempre tiene una herida.

Alberina sufre muchas enfermedades en Tamaulipas 185. Aprende por primera vez lo que es el dolor y el miedo al dolor [...] Alberina permanece muchas horas sola en su cuarto. Su madre se ocupa de la casa. Su padre trabaja. Alberina no se impacienta. Nació para estar a solas. Lo disfruta. Cualquier breve visita le parece un regalo. Y una sorpresa. Hasta no sabe qué hacer [...] Y, sin embargo, se siente bien, estando mal. (CT: 161-162).

La niña se encuentra a sí misma en la enfermedad y reafirma su vocación solitaria, esa que le da la oportunidad de nadar en el universo interno y pensar, lo que le permitirá, más adelante, escribir.

En el caso de cruzar la calle, el lector se encontrará con un claro rechazo por parte de Alberina hacia esta actividad. La muerte de su hermano atropellado por un camión y las severas advertencias de sus padres al respecto, consecuencia del mismo acontecimiento funesto, habrán de dejar a la niña paralizada ante la posibilidad de cruzar al otro lado de la acera:

Lo primero que tiene que aprender es cómo cruzar una calle. Fueron muchos años los que pasó sin vivir en una ciudad. El aprendizaje es difícil y lento. Y Alberina no lo soporta. Las cosas físicas y materiales no son columnas de ningún mundo para ella. Lo único fácil, sólido y divertido es leer y estudiar. Así que está en una desigual deshabilidad. Nunca aprenderá a cruzar una calle: siempre tendrá miedo. No puede evitar pensar que la van a atropellar como a su hermano. (CT: 174).

Esta anécdota también será el conflicto principal de otra narración de la autora, me refiero a la segunda historia del libro de cuentos *Las confidentes* (1998, 2017) titulado: “Yo nunca cruzaré una calle” en donde la narradora-personaje del relato dice lo siguiente:

Si un automóvil viene demasiado veloz, no frenará a tiempo, se pasará el alto y me atropellaría. Es mejor esperar a que el verde del semáforo lleve

un rato encendido, antes de cruzar. Pero he ahí que ese rato es difícil de calcular. Si me quedo quieta más de lo debido, de nuevo surge la duda de si me dará tiempo de hacerlo.

Esto de tener que cruzar calles es un verdadero dilema. Entre la acción y la inacción. Refleja mis vacilaciones: nunca puedo decidir nada de una manera inmediata y tajante. (Muñiz-Huberman, *Las confidentes*, 1998, 2017: 30).

Resulta interesante la relación que el personaje establece entre cruzar la calle y tomar una decisión, pues es ahí en donde radica la enorme dificultad que implica poder tomar las riendas de la propia vida. Proceso que vive Alberina en la novela a la que se ha dedicado este apartado. Ir al otro lado es también autodeterminación, vencer el pánico y moverse ante la posible adversidad, esa a la que Alberina ha estado enfrentada desde que nació.

Con todo lo anterior es posible ir vislumbrando la manera en que Alberina-personaje y Angelina-autora se funden y se separan, no son una sino dos, pero son dos partes de una sola. Las anécdotas, los espacios y los personajes, con las alusiones a la autobiografía de la autora y la manera en que los vive la protagonista de los *Castillos en la tierra*, brinda la posibilidad de ver este vínculo que menciono y también de no ser ingenuos ante todo aquello que está narrado.

Todo es real, y reitero, verdadero, pues la obra en su valor más íntimo es valiosa por sí misma, pero también la fuente de la que abreva para su construcción, que en este caso es la vida, memoria e imaginación de Angelina Muñiz-Huberman, encarnadas en Alberina que construye sus *Castillos en la tierra*.

1.3 Molienda de recuerdos

Esta parte del trabajo será la encargada de analizar el segundo tomo de las *seudomemorias*, es decir, *Molinos sin viento* (2001), historia en la que se ha de seguir con el esfuerzo memorial y autoficticio que se inició en *Castillos en la tierra*. La novela que ahora ocupa el énfasis es una continuación del camino que el protagonista ya empezó. Se trata de los obstáculos, las historias, las personas, los espacios y las vivencias que siguen acumulándose en la existencia de Alberina. La narración arranca con un descubrimiento que hace la niña, relacionado con un objeto en particular:

Nunca pensó que el ojo de la cerradura podía utilizarse para ver. Más bien creyó que era un ojo que la veía. Le tomó varios años averiguarlo. El día que lo descubrió se encontró con que las cosas nunca serán lo que parecen y que la visión es tan reducida y limitada que si no se aplica la imaginación la ignorancia será total. En una palabra, a sus nueve años descubrió la relatividad de este mundo. La relatividad, la ambigüedad y el punto de vista [...] Descubrió que la memoria es una gran inventora [...] decidió, en ese momento, que nada es verdad ni mentira sino que todo es según el color del ojo con se mira. (Muñiz-Huberman, 2001: 9).²⁷

El vínculo que la niña establece entre el ojo de la cerradura y la imaginación es lo que hace que el descubrimiento cobre mayor relevancia. La cita anterior da pie para reflexionar acerca de la manera en que nuestra vista limitada del panorama debe apoyarse en la invención de lo imaginado para completar aquello que está

²⁷ A partir de este momento cada vez que se cite esta novela se consignarán las siglas MSV y el número de página entre paréntesis para evitar la repetición.

oculto, es decir, la carencia de la imagen completa de la vida nos obliga a recurrir a la ficción para *rellenar* los huecos de lo vivido.

En este sentido, la cerradura de la puerta se instaura como la gran metáfora de lo acortado de la visión humana. Las palabras anteriores reafirman la postura inaugural de Alberina en la novela, nada es verdad, ni mentira, ni realidad, todo más bien es un cúmulo de experiencias, todo es según quién lo cuenta, quién lo mira, quién lo recuerda.

Con esas consignas es posible iniciar el análisis de la novela, que presenta a una Alberina de nueve años que vive en una nueva casa que le ofrece una serie de lugares desconocidos, otros juegos por llevar a cabo y acontecimientos y anécdotas por relatar. Será pertinente, entonces, separar, al igual que en los apartados anteriores, los elementos de análisis en tres secciones: espacios, personajes y anécdotas y, de esa manera, profundizar en cada uno.

1.3.1 Los espacios

Como ya se ha visto, la relación de Alberina con el espacio es fundamental, su *mundanidad*²⁸ resulta ser de vital importancia en el desarrollo de las historias y también en la construcción interna del recuerdo y la imaginación. Nuevamente nos encontramos con una novela que lleva el título de un espacio y que, a su vez, titula a ocho de sus veintidós capítulos, precisamente, como lugares.

²⁸ Véase el apartado 1.2.1 del presente trabajo.

Los primeros, los más importantes: la casa de Santa Catarina 24 donde hay mucho por descubrir, como: un desván o un huerto. Además, el nuevo colegio, sus recorridos por la colonia, la gran ciudad de México, el camino a Puebla, el cine, los almacenes, el cementerio, y algunos objetos que forman parte fundamental del espacio de la casa: la cerradura de las puertas, la chimenea y el baúl de cartas que descubre. Al respecto de los objetos que pueblan el espacio cabe la siguiente cita de Pimentel:

En términos generales, para representar –es decir, para significar– los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una ‘imagen’ sino un cúmulo de efectos de sentido [...] describir una casa, por ejemplo, es enumerar con mayor o menor detalle, sus habitaciones, puertas, ventanas, techos, muros... En general, el nombre del objeto a describir –mismo que inmediatamente se constituye como tema descriptivo– se enuncia, anunciando así el inicio de la descripción; luego, el tema descriptivo se despliega en una serie de atributos, partes y/o ‘detalles’ que van ‘dibujando’ el objeto. Esa serie es, en principio, ilimitada; se pueden ofrecer uno o mil detalles para construir la ‘imagen’ de un lugar. (Pimentel, 1998: 25-26).

Lo anterior permite dilucidar que el espacio no es el mismo sin todo aquello que forma parte de él: los muebles, las paredes, las puertas, las ventanas y, en este caso, el baúl, la cerradura y la chimenea, están ahí para darle un carácter único al lugar del que forman parte. Apropiarse entonces de los espacios y vivir a través de ellos, transformarlos e influirlos y también dejarse transformar e influir por ellos es algo que Alberina no escatima en relatar en las *seudomemorias*. Es momento, entonces, de recorrer esos lugares y reflexionar sobre los mismos.

El lugar primordial para Alberina es la casa, que ya no es la de Tamaulipas 185, ahora se traslada a San Ángel Inn, específicamente a la calle de Santa Catarina 24. El universo ya no es el mismo, el rincón del mundo del que hablaba Bachelard²⁹ ha cambiado de cara y nombre, es uno distinto que habrá que ir descubriendo y explorando.

Esta nueva casa, como ya se mencionó, trae consigo el descubrimiento de la cerradura de la puerta,³⁰ una especie de umbral que brinda un punto de vista limitado pero que, precisamente por su naturaleza, permite que la imaginación y el recuerdo completen la visión de aquello que se observa a través de él:

En sus relaciones con el mundo, la propensión de Alberina será la de considerar ‘su realidad parcial’ como ‘la única’ realidad posible (Bourdieu 1979: 11).³¹ Y esta realidad parcial la veremos también ejemplificada en *Molinos sin viento*, porque Alberina utiliza el ojo de la cerradura para ver y comprender el mundo exterior. (Castilleja, 2015: 27).

A lo largo de la historia que se nos presenta en *Molinos sin viento*, la casa estará ligada con la cerradura y ésta, a su vez, con cada nuevo hallazgo o experiencia de la niña, con cada nuevo lugar o persona. Lo anterior aparece del siguiente modo en la novela:

El ojo de la cerradura es el ojo de la nostalgia. De sus padres sólo conocerá fragmentos: aquello que pueda ver por el ojo de la cerradura. El ojo de la

²⁹ Véase el apartado 1.2.1 del presente trabajo.

³⁰ Roger Bartra también toma a la cerradura como una metáfora en su escritura, sin embargo, él, se da a la tarea de explicarla y menciona que quien mira a través de la cerradura se convierte en un ‘mirón’ que intenta descubrir los secretos del gran espectáculo de la cultura. Manuel Gutiérrez Silva complementa la idea al decir que quien mira a través de la cerradura no es un observador participante sino un voyerista que se apropia de la realidad ajena para incorporarla después a su ser. (Gutiérrez Silva, 2015: 345-346).

³¹ Esta referencia es de la autora del artículo y corresponde a: Bourdieu, P. (1979) *La distinction: critique sociale du jugement*. París: Minuit.

cerradura de las diferentes puertas de una casa. De varias casas. Porque se ha acostumbrado a que una casa es lo más cambiante que pueda existir. Una casa es un cuarto, pero es también un barco, un hotel, una calle, el patio del colegio, el árbol en un parque, el cine al que siempre va, el asiento de un avión y el bolsillo de su falda. (MSV: 10).

El concepto de casa, entonces, resulta distinto en el caso de Alberina pues, para ella, la casa es el lugar en donde está y no el lugar fijo al que siempre se puede volver. La condición viajera de Alberina le ha permitido, hasta el momento, que viva en distintos lugares y que experimente una infinidad de situaciones. Sabe, ahora que tiene nueve años, que hay espacios que cambian y que todo cambia con ellos, y sabe también que cada uno ofrece diversas posibilidades para ver, sufrir y disfrutar. Por ello es importante recordarlos todos, describirlos y, sobre todo, registrarlos:

[...] con tantas casas a su alcance se distrae describiéndolas. Las describe para no olvidarlas, porque su corta, aunque larga vida en experiencias, se ha visto marcada por el constante cambio de casas. No sólo de casas, sino de ciudades. No sólo de ciudades, sino de países. No sólo de países, sino de continentes. No sólo de continentes, sino de planetas: ¡ah!, porque ha leído a Julio Verne y piensa en viajes al espacio. (MSV: 10).

La enumeración de la cita pasada va de lo pequeño a lo grande, de lo más íntimo a lo grandioso, la casa puede estar en cualquier ciudad o país o continente, incluso en cualquier planeta, la noción de arraigo claramente no existe para Alberina.

Los distintos viajes de la vida, ahora la sitúan en la enorme casa colonial de Santa Catarina 24, espacio al que se dedica una buena cantidad de cuartillas en la novela para recorrerla y describirla. No es de extrañar, entonces, la relevancia indudable que representa dicho espacio en la construcción de la historia y que no es exclusiva, por supuesto, de dicha parte de la obra, sino que seguirá apareciendo,

además de que distintos espacios dentro de ella también habrán de tomar protagonismo en su momento.

El hogar de la niña en ese momento es descrito a detalle, con gran profundidad, su enorme jardín con dos casas más pequeñas, un huerto y un inmenso árbol cuya sombra puede utilizar para leer afuera y muchas puertas, cuartos y cerraduras con historias escondidas, son para ella la mejor fuente de inspiración para las historias que inventa y para todo aquello que se imagina al jugar y al escribir:

Alberina habitó la nueva casa, el jardín, las habitaciones, los rincones. La casa estaba colocada en medio del terreno. Colocada y dejada ahí, con un paisaje interno [...] Santa Catarina 24 es una casa con historia. Con historia vivida o con historia inventada [...] Alberina la recorre. La recorre con cuidado [...] ofrece mayores misterios que la casa anterior, la de Tamaulipas 185. Tiene penetración de añejo [...] Se adivinan secretos: palabras a medio decir, deseos emparedados, ecos suprimidos. (MSV: 11).

Una casa gigante que parece sacada de un cuento de hadas, que se deja descubrir y recorrer, tarda todo un día en abarcarla. Es el lugar perfecto para alimentar la imaginación de la niña que ahora, más que nunca, está ávida de conocimiento y de saciar su inagotable curiosidad. Como es natural de un sitio de grandes dimensiones, en él se contienen otros espacios más pequeños, los interiores, de entre los que destacan la chimenea y el baúl de cartas, hallado en el desván.

La chimenea³² de la casa colonial ocupa un capítulo entero de la novela, aunque no tan extenso como los dos que se dedican a la casa. En él, Alberina

³² Acerca del símbolo de la chimenea es posible citar lo siguiente: “el humo que de ella se escapa atestigua la existencia de una respiración y en consecuencia de una vida en la casa [...] La chimenea es también el canal por donde pasa el soplo que anima al hogar, aspira la llama, excita al fuego, en suma, conserva la vida de la familia o del grupo [...] Es también el símbolo del lazo social. Alrededor de ella tienen lugar las veladas, o se evocan las costumbres de los antiguos y los espíritus de los cuentos.” (Chevalier, 1986: 394). La definición anterior va muy acorde con lo narrado en *Molinos sin viento*.

básicamente convierte a dicho objeto en un espacio lleno de connotaciones positivas. Ahí la niña puede leer en soledad o al lado de sus padres, con quienes convive muy agradablemente a la luz del fuego. También juega con Carlo alrededor de la chimenea, inventan historias juntos y ambos escuchan las narraciones de los padres de Alberina sobre su pasado. Es así que la chimenea se instaura como un espacio de fortalecimiento de los lazos afectivos con sus padres y con Carlo y también uno de introspección, lectura y relajamiento, de ensoñación, como diría Bachelard:

La ensoñación ante el fuego está tan bien definida que se ha convertido en una banalidad afirmar que amamos el fuego de la madera que arde en la chimenea. Se trata del fuego tranquilo, regular, domeñado, en el que el grueso leño arde con pequeñas llamas. Es un fenómeno monótono y brillante, verdaderamente total, que habla y que vuela, que canta. (Bachelard, 1966: 29).

Del fuego de la chimenea surge, entonces, la fantasía. El juego hipnótico de las llamas es una especie de imagen de la que brota la inspiración. La imaginación y el recuerdo, habitan en el tranquilo crepitar de la leña ardiendo. Cómo no amarlo y juntarse a contar historias alrededor.

Por otra parte, en la casa de Santa Catarina 24 hace otro descubrimiento, un espacio que le permitirá ampliar la fuente de sus relatos. Se trata de un baúl o cofre³³ lleno de cartas de gente que ha muerto y que ella nunca conoció. Las letras de esas

³³ Respecto al símbolo literario del cofre es pertinente la siguiente explicación: “El simbolismo del cofre se apoya en dos elementos: el hecho de que se deposite allí un tesoro material o espiritual; el hecho de que la abertura del cofre sea el equivalente de una revelación.” (Chevalier, 1986: 315). Justamente las cartas, contenido del cofre, son una revelación fundamental para Alberina durante la novela, aunque se aleja de la sacralidad religiosa sí son fundamentales para su desarrollo y posterior creación artística. Además, es el segundo baúl importante en las narraciones, el primero es aquel que guarda las pertenencias de su hermano muerto y que aparece en el tomo anterior, *Castillos en la tierra*.

personas fascinarán a Alberina y se dará, al igual que en *Castillos en la tierra*, la conquista del mundo externo a través de ellas, es decir, la apropiación de las historias que en un principio le fueron ajenas:

Esas cartas y esos papeles que tal vez halle en el desván de la nueva casa perderán el encanto de la historia propia, pero adquirirán el de la historia ajena. De las muchas maneras de aprender una es la de penetrar en otras vidas sin ser vista ni oída. Como testigo a la larga distancia. Alberina absorbe historias.

En el desván existe una caja llena de palabras: bastará que Alberina decida abrirla. (MSV: 20).

Después del hallazgo surge la curiosidad y el deseo de explorar. La niña se da cuenta, al atreverse a leer las cartas, que ella misma se encuentra reflejada en aquellas palabras plasmadas en esos papeles, se identifica, se reconoce y se emociona con el contenido de las misivas y, como de otros muchos lugares del mundo y, en este caso, de ese contenido que ha leído, brotará también la inspiración:

Tantas palabras en las cartas. Incomprensibles palabras. Que, poco a poco, iban adquiriendo sentido. Como la primera página de un libro.

Cartas que explicaban lo que ella sentía. Que memorizaba porque sólo así dejarían de ser ajenas para pasar a ser de ella. La persona que las había escrito estaba muerta. Alberina podía apropiarse de esa pasión expuesta que nadie se atrevió a destruir. Las cartas estaban allí para ella. Esperaron años para que una niña las hallara y el alma atormentada de quien las escribió fuese acogida en una memoria que las guardaría para siempre. Alberina comprendía.

Alberina se enamoró de la persona que escribió las cartas. (MSV: 108).

Alberina habita de cierta manera ese cofre y esas cartas, a través de la lectura vive y se encuentra a sí misma, el valioso contenido del baúl le permite seguir construyendo su “yo fragmentado” como diría Diana Castilleja (2015), la débil

memoria que inventa el mundo, se convierte ahora en su instrumento de expropiación de lo ajeno. Se ha dado cuenta de algo: ama la historia que en un principio no le pertenecía y ahora ha interiorizado. Es su misión salvarla, rescatar todos aquellos relatos de los muertos en la clausura de su mente, así no habrá poder humano que sea capaz de borrarlas del mundo, mientras ella siga ahí para revivirlas, leyéndolas, contándolas, reescribiéndolas.

Como continuación del recorrido espacial de la niña, es evidente que los lugares antes mencionados resurjan como recuerdos, referencias o presencias constantes en la historia, claro ejemplo de ello es la comparación que hace del jardín de Santa Catarina 24 con el rancho de Caimito del Guayabal, aquel que está en las afueras de La Habana, en Cuba, su relación con las plantas y animales en ambos sitios le parece muy familiar (en dicha relación se ha de profundizar en el siguiente apartado). También la playa de Chachalacas y la nostalgia por la España de sus padres, que ella misma no conoce, e incluso Cuernavaca, reaparecen en este libro, a manera de reiteración, recurso que resalta su importancia y que maximiza el poder del recuerdo. Hay también otros espacios en los que anteriormente no se había reparado, como el cine y el cementerio. Valdrá la pena reflexionar acerca de ellos.

En tanto al espacio del cine, que aparece por primera vez en esta segunda novela, Alberina toma una postura ambivalente, no le agrada mucho el lugar de manera física, se extraña por la decoración, el edificio, el ambiente, pero la experiencia redentora de las películas le parece emocionante, e incluso conmovedora. Así se habla de dicho sitio en la narración:

Llegar a esas salas inmensas, semioscuras, con adornos extraños, figuras inesperadas, balcones, cortinajes espesos, de terciopelo, de raso, carmines, dorados. Como cuento de hadas de mal gusto. Como historia de la cursilería. Y, sin embargo, ser capaz de perdonarlo todo, porque la emoción de la película bien lo vale [...] de qué tratará la película. El tema general se sabe: es de vaqueros o es de la guerra, pero ¿qué pasará? [...] Es una lectura con imágenes y con movimiento. (MSV: 45).

El cine se parece mucho a la lectura, actividad que ama profundamente, pero añade el ingrediente visual, sonoro, temporal y espacial. Para ver una película hay que salir de la casa y trasladarse hasta el lugar de la exhibición, hay que dedicarle un tiempo específico, no es como la lectura que uno puede seguir o parar a voluntad. Lo que comparten las dos actividades es la emoción, la expectativa y, sobre todo, las historias, ésas que a Alberina enamoran, que incorpora y que guarda con riguroso celo en su memoria.

Respecto al cementerio, otro nuevo espacio en la vida de la niña, existe, como es natural ante lo desconocido, un primer acercamiento desde el miedo, pero después dicho temor se disipa y pasa a ser otro lugar tranquilo y seguro donde Alberina se retira a pasar el tiempo y que, por supuesto, le recuerda a la muerte, la de su hermano, la de María, la de otros seres queridos. Así se refiere a dicha área:

Su madre le advierte: No es a los muertos a los que debes temer, sino a los vivos. Y esas palabras tan sencillas son una iluminación para Alberina [...] Visitar un cementerio fue un aprendizaje más en la vida de Alberina. Los paseos al cementerio empezaron a repetirse. Casi cada tarde tomaba esa ruta para caminar un rato, entrar en el cementerio, reflexionar, recorrer los senderos, en fin, animarse. (MSV: 132).

El cementerio pasa de ser un lugar triste y lúgubre a uno que le brinda paz. Ella conoce a la muerte, la ha acompañado siempre, no le causa el terror que a otros

sí. Caminar entre las tumbas es, precisamente, caminar en medio del recuerdo de las personas que ya no están. El cementerio es depositario de la memoria, del legado del pasado. Se parece mucho a la misma Alberina.

Otro de los lugares importantes y reiterados en esta segunda novela es la escuela. Igual que en la primera parte hay un enorme extrañamiento por parte de la protagonista de las *seudomemorias* con respecto del colegio. Naaraí Pérez Aparicio menciona al respecto de la figura de la escuela en su tesis doctoral lo siguiente:

El colegio también puede provocar miedo, miedo a los demás niños, a no entender lo que el profesor explica y miedo a no ser aceptada [...] Se trata de uno de los espacios de mayor aprendizaje para la vida de una niña que debe aprender a vivir en un mundo que le parece tan lejano a las historias que inventa y lee. (Pérez Aparicio, 2013: 241).

En efecto, el colegio es otro mundo, uno de los universos que suma a su insondable espacio interior y que tiene un funcionamiento propio, con reglas y maneras que ella debe ir incorporando y entendiendo. En *Molinos sin viento*, como es natural con el cambio de domicilio, también hay un cambio de escuela, que después de un fallido intento para que cursara su siguiente ciclo en una escuela de monjas, en lo que Alberina llamaría “un milagro ateo” (MSV: 13), termina en el que será su nuevo colegio. Ella mira a dicho espacio del siguiente modo: “El colegio es un mundo grande. Es un mundo grande en pequeño. Todo ocurre y todo está previsto. Pero es, de igual modo, la sorpresa.” (MSV: 33). Muchos aprendizajes le esperan a Alberina en la escuela, y esa función educacional y formadora, no sólo académicamente sino también en consciencia, será abordada con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

Como es posible observar, Alberina “pasea la vista acariciadoramente sobre sus nuevos muebles” (MSV: 26) y también sobre sus nuevos entornos; mira su casa, su jardín, su chimenea, su baúl con cartas. Descubre el cine y el cementerio, camina y pasea por la ciudad de México, e incluso fuera de ella; visitar Puebla es otra experiencia interesante, nace su amor por los camotes y le maravillan los paisajes de la carretera que lleva a aquella ciudad. Va con sus padres a los grandes almacenes del Palacio de Hierro y el Puerto de Liverpool. En fin, la niña vincula de manera íntima el recuerdo con el espacio al que se asocia. Hecho que queda de manifiesto de manera contundente en esta novela con todos sus “Vagabundeos” (MSV:131), como la misma protagonista los llama. Los sentidos le permiten absorber el mundo que la rodea y comunicarse con él, lo incorpora, se lo apropia y cada uno de estos espacios es una nueva historia para guardar y contar.

También las personas con las que convive la niña representan, al igual que los espacios, revelaciones, historias y experiencias que es momento de analizar en el siguiente apartado.

1.3.2 Los personajes

Existe un momento fundamental en la vida de los seres humanos, es aquel que Ryszard Kapuscinski llama el *encuentro con el Otro*, así con mayúscula, pues, según él, es el instante en que nos percatamos del otro como sujeto único, individual, propio. (Kapuscinski, 2016). Dicho encaramiento con los otros resulta ser temible, apasionante, retador. Darse cuenta de la presencia e importancia de las demás personas en nuestras vidas es un choque y un alivio. Tomar consciencia de que nadie

en este mundo es ‘yo’ más que yo y enterarse, entonces, de nuestra enorme e irremediable soledad. Ese proceso lo vive Alberina también de manera fundamental en *Molinos sin viento*.

Su *alteridad*³⁴ va cobrando mayor complejidad en tanto que va pasando el tiempo, el otro, al igual que el espacio, representa un misterio para ella, para cualquiera:

nunca sabemos con quién nos vamos a encontrar, aunque se trate de una persona cuyos nombre y aspecto conocemos desde hace cierto tiempo. ¡Qué decir, pues, de alguien a quien vemos por primera vez en nuestra vida! De ahí que cada encuentro con el Otro sea un enigma, una incógnita, más aún: es un misterio. (Kapusinski, 2016: 33).

Las demás personas también confirman nuestra propia existencia, nos dan un sentido y nos hacen saber que somos diferentes: “mi Yo puede manifestarse como un ser definido *tan sólo en relación con*, es decir, en relación con el Otro, cuando éste aparece en el horizonte de mi existencia, dándome un sentido y otorgándome un papel.”³⁵ (Kapusinski, 2016: 77). Por todo ello es que cuando Alberina se encuentra frente a los otros, sabe que también pueden brindarle la posibilidad de aprender, de escuchar historias y de atesorar momentos.

Existen personajes muy importantes para Alberina que se reiteran en esta segunda novela puesto que ya habían aparecido en la primera, como: sus padres y sus amigos, Carlo y Oriana, su hermano muerto, el coronel Trucharte o sus caballos imaginarios, Magoyo, Trigoyo y Ligoyo junto con sus jinetes también imaginarios:

³⁴ Véase el apartado 1.2.2 del presente trabajo.

³⁵ Las itálicas son del autor.

Amadís y Uriel, un par de caballeros que ayudan a Alberina en sus guerras inventadas (ella misma es el tercer jinete).

Junto a los ya mencionados, hay otros que no habían aparecido antes, los compañeros y las amigas del nuevo colegio. Mali, otra niña exiliada y prima de Carlo. Malaquías y Joel, empleados de su padre. Sus profesores, sobre todo el joven maestro de inglés y la que después sustituirá a éste, Miss Van Dijk; además de otros adultos. Su relación con los animales sumará a Bobby, el perro, y a Morrongo, el gato. Con tantas intensas e interesantes relaciones, será pertinente profundizar en la reflexión de algunas de ellas.

En la vida de un niño, los padres resultan de fundamental importancia y la evolución de la relación entre Alberina y sus padres se muestra muy interesante en este segundo tomo, pues la niña va tomando consciencia de lo que cada uno de ellos le ofrece por separado y también cuando están juntos. La obsesión de preservar historias y contarlas viene en buena parte por la influencia que tienen en ella los relatos que escucha de sus padres:

Poco a poco, sin darse cuenta, se apega a su madre, que es ahora la que le cuenta historias. Historias muy diferentes a las de su padre. Historias que han sucedido: historias reales: en el seno de la familia. Historias de los abuelos y de los tíos y primos que quedaron en España. Historias de horror: que ella nunca contará. Que guardará celosamente en la memoria. Pero que no repetirá. Ni siquiera a Oriana. Y desde luego que a Carlo tampoco. Tan distintas estas historias de las de su padre: llenas de humor y cercanas a ella: las aventuras de su padre de niño. Que eran divertidas, aunque, a veces, terminaran en castigos o en palizas, por lo que sufría anacrónicamente y sentía odio hacia esos abuelos que se quedaron en España. En cambio, las historias de su madre eran un volver y revolver sobre lo perverso. Lo traicionero, lo equívoco [...] La diferencia entre las historias suyas y las de su madre es que las de ella nunca ocurren: permanecen en la imaginación. (MSV: 54-55).

La cita anterior brinda la posibilidad de reflexionar en la manera en que la niña percibe las historias que recibe de parte de sus padres y la manera en que las de su madre cobran una mayor relevancia para ella, pues son relatos que sí han sucedido y que ella utilizará para seguir narrándose el mundo a sí misma, aunque no las cuente nunca a nadie ya han pasado a formar parte de su acervo de recuerdos y habrán de influir en aquello que sí contará.

Sus padres no solamente cuentan historias, son sus eternos e inseparables acompañantes, quienes la cuidan, la vigilan, la enseñan y hasta la reprenden, ellos son la presencia que no se aparta, siempre al pendiente de su ser y su existir: “Los padres rigen todos los momentos de la vida de Alberina. Son dioses centrales que no la abandonan.” (MSV: 56).

La protagonista se nutre mucho de lo que cada uno de ellos tiene para ofrecerle y hasta se desespera de que no se aparten de su lado, de que la limiten, pero sabe que ellos son también una gran fuente de inspiración y el origen de su mismo ser.

Para los casos de: Carlo, Oriana, su hermano muerto, el coronel Trucharte y sus amigos y caballos imaginarios, la relación no cambia demasiado. Carlo sigue siendo su fiel compañero al momento de jugar a escribir. Oriana ya no va en su escuela, pero la visita en ciertas ocasiones y el coronel Trucharte sólo es una presencia lejana de quien recibe algunas cartas. Su hermano es la muerte misma acompañándola, es un cofre con sus pertenencias y uno de los que está siempre en su imaginación, el ser benigno que la protege contra el mundo.

Junto a los padres, las otras figuras de autoridad que Alberina tiene son, por supuesto, los maestros, esos que ordenan el mundo y quienes, de cierto modo,

también la limitan. En su nueva escuela, donde ella está de medio-interna conoce a otros profesores, hay uno en especial que marca a la protagonista:

El maestro de inglés es muy joven y bien parecido. Es tímido y es la primera vez que enseña. Los niños gritan y saltan en su clase [...] Alberina no quisiera que ocurriera eso [...] quiere quedar bien ante el joven y bien parecido maestro, a quien adora cuando se sonroja [...] El maestro no sabe mantener el orden: durará sólo un par de meses en su puesto. Es una lástima, porque Alberina aunque no quería aceptarlo se sentía atraída por él. (MSV: 31-32).

A pesar de que la aparición del apuesto profesor de inglés es muy breve, tiene cierta importancia, pues es la primera vez que Alberina revela que siente atracción hacia alguien, aunque en Caimito del Guayabal ya se había enamorado, dicho recuerdo aparecerá más adelante en la novela. Además, existe ahora la consciencia de que los docentes, esos personajes que antes se habían constituido como guías infalibles y seres idealizados, resultan también personas como cualquier otra, llenos de debilidades y defectos, que se enojan, que se equivocan y que, incluso, algunos no sirven para el trabajo que eligieron. Por dichas razones:

Los maestros tienen sus manías y por ellas son ridiculizados o adquieren apodos. Alberina se volvió experta en descubrir los puntos flacos. Los maestros se exhiben lastimeramente ante tantos pares de ojos que se vuelven indefensos. Entonces, los niños son inmisericordes. *La cuatrojos. La bizcocha. El patacorta. El casposo.*³⁶ (MSV: 162).

³⁶ Las itálicas son de la autora.

Hay otros profesores decentes y estrictos como la Miss Van Dijk, la holandesa con acento británico que sustituyó al joven y guapo profesor inepto o miss Celia que jamás podría memorizar los nombres de sus alumnos.

Es interesante resaltar que, en este segundo tomo, las relaciones con los profesores cobran nombres y apellidos, anécdotas específicas, situación que no había ocurrido en la primera parte de las *seudomemorias*, por lo que es posible pensar que dichas figuras adquieren una mayor relevancia en la vida y los recuerdos de la niña en ese momento.

Por otro lado, en este tomo aparecen dos personajes misteriosos, se trata de los enigmáticos empleados oaxaqueños de su padre: Malaquíás y Joel.³⁷ Es relevante mencionar que estos personajes son los únicos que tienen un capítulo del libro titulado con sus nombres. En la novela se habla de ellos de la siguiente manera:

Malaquíás y Joel eran tío y sobrino. Trabajaban con el padre de Alberina. Malaquíás era algo así como el hombre de confianza del padre: quien servía para todo y hacía todo. Joel, en cambio, no servía para nada y todo lo hacía mal. Mientras que Malaquíás se convirtió en parte de la familia, Joel no pudo pasar de ser el mozo o el recadero. (MSV: 83).

Ambos entablan con Alberina una relación particular por la diferencia entre ellos y sus disímiles personalidades, cada uno le aporta a la niña situaciones distintas. Malaquíás,³⁸ el hombre diligente y de confianza, cuida de Alberina,

³⁷ Joel y Malaquíás (aparecen en ese orden en la Biblia) son también dos de los libros proféticos del Antiguo Testamento. Malaquíás es el último de los libros de dicha clasificación. (*Biblia*, 2005: Introducción general).

³⁸ En la introducción al apartado bíblico de Malaquíás se dice lo siguiente: “Con el mensaje profético de Malaquíás se cierra el libro de los Doce Profetas. Este mensaje se caracteriza por su marcado tono polémico. El profeta condena así los abusos que se cometen en el templo y en las relaciones familiares y sociales [...] La predicación de Malaquíás deja entrever el estado de ánimo que se había apoderado de muchos israelitas varias décadas después del retorno del exilio.” (*Biblia*, 2005: 917).

aprende a peinarla como a ella le gusta y la niña le otorga un título muy espacial, el de su *nano*, cosa que causa furor entre sus compañeros de la escuela:

En la escuela, las niñas hablaban de las nanas que tenían y de lo buenas que eran. Alberina nunca tuvo una, pues sus padres eran sus compañeros constantes, se le ocurrió nombrar a Malaquíás su nano. Con lo cual logró el escándalo y la admiración de sus amigas: tener un nano. Eso sí que nadie lo tenía [...] sus palabras quedaban comprobadas cuando Malaquíás iba a recogerla a la salida de la escuela si sus padres no podían. (MSV: 86).

Sin embargo, el buen Malaquíás cuenta con otra particularidad, que en el contexto de los años cuarenta en la ciudad de México causaría mucha polémica y que quizás tenga mucho que ver con el nombre judío que porta el personaje, un profeta que denuncia la decadencia moral de la población. En el libro, y haciendo uso de la sutil ironía que caracteriza a los textos aquí analizados, Malaquíás resulta ser homosexual:

Los sábados en la noche, Malaquíás desaparecía [...] Hasta la vez en que la policía telefoneó al padre de Alberina para decirle si pagaba la fianza para dejarlo libre, luego de haberlo aprehendido en una redada a un cabaret de homosexuales. Entonces se comprendieron muchas de las peculiaridades de Malaquíás. Su sentido maternal por Alberina y su habilidad en las faenas domésticas. (MSV: 85).

El secreto revelado del sábado por la noche no sorprende a nadie y al parecer no causa escándalo entre la familia de Alberina, quien siempre llama a las cosas por su nombre y cuyos padres distan mucho del recato hipócrita de la sociedad que los rodea. La revelación se toma con tanta naturalidad como la cita anterior lo muestra. Una característica que influiría de cierta manera en su forma de ser y actuar, nada más.

Con Joel,³⁹ las cosas son diferentes, él es mucho más joven que su tío y no le gusta trabajar, no ha ido a la escuela y convive con Alberina no desde la protección sino desde el juego y el intercambio: “Joel era el polo opuesto: la inactividad en persona [...] No sabía leer ni escribir y Alberina se empeñó en enseñarle.” (MSV: 85). A la protagonista le resulta interesante que Joel le hable sobre Oaxaca, sobre las lenguas que se hablan allá, sobre las comunidades y sus habitantes, es en cierto sentido, un exiliado, como ella. Esa condición y la nostalgia por su lugar de origen provocan una serie de acontecimientos en torno a la figura de Joel:

Joel entristece. Se levanta tarde en las mañanas. Casi no habla. Solamente con Alberina. Come poco. Enferma. No se sabe de qué. Su tío Malaquías pide permiso para llevárselo a su tierra. Es muy joven, tiene dieciséis años. Echa de menos el campo, el sol, sus hermanos pequeños [...] Cuando se despide de Alberina dándole la mano muy formalmente, se le arrasan de lágrimas los ojos. Alberina piensa que nunca más volverá a verlo. (MSV: 89-90).

La niña tiene razón, el presentimiento se cumple. Cuando Malaquías regresa después de unos meses, tras haber acompañado a Joel a su tierra natal, no sin antes haber aplazado algunos días la noticia para la niña, y mientras juega con Carlo en el gallinero, recibe la noticia: “No supo por qué pero se acordó de Joel y se atrevió a hacer la pregunta que le rondaba: ¿Murió Joel? Sí.” (MSV: 99). Otro muerto más para la lista de desaparecidos de Alberina. Su hermano, María, la enana, y ahora Joel, irán ensanchando el fatal listado de la niña que sabe que la muerte es algo cercano,

³⁹ La nota introductoria del libro bíblico de Joel menciona: “El libro de Joel comienza con la descripción de una terrible plaga de langostas [...] Por eso, el profeta invita a todo el pueblo de Judá a congregarse en el templo para celebrar un día de ayuno y de duelo.” (*Biblia*, 2005: 867).

latente y siempre presente. Joel no sobrevivió a su propio exilio, es deber de la niña recordarlo y contar su historia, misma que él no pudo ni habría podido contar jamás.

Además de las personas, los animales le son especialmente simpáticos a la niña, con ellos se siente segura y cercana, desde que los conoció en el rancho de Cuba no ha dejado de amarlos, al contrario. Ahora en la casa de Santa Catarina 24 con su enorme jardín y su gallinero, los animales y las plantas están por todos lados: “Según crece, Alberina quiere más a los animales. Simple amor: no hay otra explicación [...] Lo mismo con las plantas. Si no está rodeada de verdes vivientes no está contenta.” (MSV: 93). La vida no humana con la que Alberina se relaciona la componen perros, gatos, conejos, gallinas, insectos y plantas. Pero de entre todos estos seres hay dos que resaltan, que tienen identidad, nombre y personalidad, me refiero al perro y al gato.

Al igual que Guarina, la perrita de Caimito del Guayabal, ahora Alberina tiene a Bobby, un perro⁴⁰ gigantesco que retoza por todo el jardín de Santa Catarina 24: “Bobby es un perro atolondrado. Su gran tamaño lo vuelve torpe. Pisotea indiscriminadamente todo lo que se pone a sus pies-patas [...] A Bobby lo que le gustaba (aparte de comer) era jugar con Alberina.” (MSV: 94-95). El contacto con el perro resulta de interés, pues en la novela se habla de él con un cariño especial. Igualmente se habla del gato,⁴¹ Morrongo, un animal misterioso y de naturaleza

⁴⁰ El simbolismo del perro resulta complejo y muy extendido entre diversas culturas y cosmovisiones, se asocia con la fidelidad y la guía del hombre tanto en la tierra como en el tránsito hacia el mundo espiritual. También tiene la tarea de ser guardián y protector de los bienes del ser humano o de él mismo. (Chevalier, 1986: 816-817).

⁴¹ “El simbolismo del gato es muy heterogéneo, oscilando entre las tendencias benéficas y maléficas; que puede explicarse simplemente por la actitud socarrona del animal.” En la entrada de su *Diccionario de símbolos* sobre el gato, Chevalier apunta que el gato puede relacionarse con la traición, la magia y la hechicería, pero también puede ser un custodio capaz de alejar a los malos espíritus, un acompañante y guía que incluso entabla referencias con el sueño y la muerte. (Chevalier, 1986: 523).

distinta a la del perro, un animal mucho más ágil y escurridizo, más libre y quizás, hasta más cercano:

En cuanto a Morrongo, también tenía sus peculiaridades. Era un gato blanco y negro, totalmente simétrico: de un lado blanco: del otro negro. De tal modo que parecía dos gatos en uno: dependía de donde se le mirara [...] En las noches, Morrongo subía subrepticamente las escaleras hasta el cuarto de Alberina, esperaba a que la madre le diera el beso de despedida y se acostaba con ella. (MSV: 96-97).

El gato de la casa grande es la dualidad, lo negro y lo blanco, el bien y el mal, la fidelidad y la traición. Gusta de dormir a su lado y aparecerse por cualquier lugar de la casa o el jardín. Es una presencia que acompaña el espacio entero y que acecha la vida y el recuerdo de la niña de manera fundamental. También la relación con los conejos, las gallinas, los caracoles y otros insectos es muy importante, pues dichos animales asombran, deleitan y sorprenden a la niña con sus comportamientos, Alberina incluso los compara con las personas y siempre los prefiere a ellos.

Cerca del final de la novela aparece otro nuevo personaje, uno que resulta importante para la manera en que la protagonista vive el mundo y su relación con el otro, me refiero a Mali, recién llegada de Nayarit a la capital del país y con quien Alberina intercambia historias y experiencias: “Mali, la prima de Carlo que acaba de llegar de Tepic [...] le ha contado esas historias a Alberina [...] Que en el recreo hay niños que se esconden en el baño.” (MSV: 173). La nueva amiga de Alberina le revela historias que tienen que ver con el despertar sexual de los niños, con su curiosidad y también sobre los riesgos que se pueden correr en ese respecto con los adultos, no sólo en los baños de las escuelas sino en el cine, uno de los lugares preferidos de la protagonista:

Mali le cuenta otras cosas a Alberina. Cosas que pasan en los cines. Como que los adultos acarician a los niños. ¿Para qué si no los conocen? Precisamente por eso. Y con las siguientes variantes: mujer acaricia a niña: hombre acaricia a niño: mujer acaricia a niño: hombre acaricia a niña. ¿Y por qué no: mujer acaricia a mujer: hombre acaricia a hombre: mujer y hombre se acarician? Sí, también eso: todo es posible. Ah, bueno. Menos mal. Me quedo más tranquila. El cariño abunda. (MSV: 175).

Resulta muy interesante la actitud de la niña frente a las historias de Mali, pues, como se puede apreciar en la cita anterior, Alberina se toma todas esas cosas con mucha naturalidad, por supuesto que hay cierto nivel de asombro, pero asume las nuevas realidades con rapidez, sobre todo las que tienen que ver con el desempeño de la sexualidad.

Otro aspecto de su relación con Mali es la manera en que la violencia y la amistad se suman para forjar un intercambio infantil que oscila entre el amor y el odio, que cuenta con agresiones físicas y verbales, pero también con complicidades y secretos compartidos, con juegos particulares:

Son dos los juegos preferidos y ambos seductores. La violencia se coloca al centro. Uno es el físico: quién tiene más fuerza de las dos. Se toman de los brazos y pelean. Son fuertes las dos y se rasguñan y se hacen daño. Mali le ha partido una uña del pie hasta la raíz a Alberina. Alberina no ha dicho nada para que los padres no la castiguen. (Dos años sin bailar). Esa cicatriz le quedará para siempre y Alberina la aprecia: es prueba del amor-odio de Mali.

El otro juego es la violencia de las palabras. Fuerzan las palabras a significar más de lo concebible. O fuerzan los silencios. O fuerzan los sobreentendidos. Se trata de hablar de manera tan complicada que sólo ellas puedan entenderlo. (MSV: 185).

La cita anterior tiene que ver con una concepción del amor dañino y tóxico, tan común en las relaciones humanas. Su amistad con Mali tiene la emoción del

secreto y la transgresión de lo establecido, su nueva amiga, además de ser familiar de Carlo es una niña un tanto maltratada por sus padres y a quien le prestan poca atención, pues su hermana recién nacida es quien recibe todas las atenciones. El modo de vengarse de Mali es lastimar de cierto modo a Alberina, quien la lastima de regreso. La instauración de una amistad tóxica, de un amor que duele, también resulta otro paso inaugural hacia lo que será el futuro en la vida adulta.

Son precisamente los adultos, de manera general, quienes también le revelan a la niña una parte de su *alteridad*, pues ellos son un *otro* que se comporta muy distinto al *nosotros* (los niños). En la novela resulta de mucha importancia la revelación de dicha condición disímil que distancia a estos dos tipos de personas cuya principal diferencia es la edad:

Alberina toma precauciones con los niños, pero con los adultos se divierte. Observa cómo se siguen pareciendo a los niños, aunque en tono menor y sin gracia. Son unos niños crecidos y serios que destruyen la armonía infantil. Si los niños están jugando y pasándola bien, en el momento en el que se aparece un padre o un maestro, todo se viene abajo: se les ocurre llamar a comer o entrar a clase. No respetan nada. ¿Cómo se atreven a interrumpir un juego? ¿No saben que un juego es lo más serio del mundo? Que, al ser interrumpido, se perderá el hilo y ya nada será igual. Sí: los adultos son muy ignorantes. Además tienen muy mala memoria: ¿acaso no fueron niños alguna vez?

Esa es otra diferencia: un niño recuerda todo. Un adulto olvida. (MSV: 149).

El mundo de los adultos, naturalmente, funciona de manera distinta al de los niños, dichas condiciones son observadas por Alberina, las incorpora también a su ser y se da cuenta de que las personas que la rodean también pueden agruparse por rasgos en común y diferir en ese sentido de otras. Los adultos atrofian la vida, le quitan la fantasía y la imaginación, no quieren o no pueden recordar, regulan la vida

de los niños, son quienes están para proteger y molestar. Así, la niña se da cuenta de que existe el *yo*, entonces también el *tú*, y en consecuencia el *nosotros* y el *ustedes*.

Tischner da un poco de luz al respecto:

Ya en el origen de la conciencia del *yo*, está la presencia del *tú*, o tal vez incluso del *nosotros*. Sólo en el diálogo, en la discusión y la contraposición, así como en la aspiración a crear una nueva comunidad, surge con la conciencia de *mi yo*, como *ser autónomo*, diferente al otro. Sé que existo porque sé que existe ese *otro*.⁴² (Tischner, citado por Kapuscinski, 2016: 78).

Esa contraposición de la que habla Tischner es la que hace Alberina al comparar la manera en que se comportan los adultos y su enorme distancia con la que tienen los niños. En ese momento, ella se percata de que los adultos son el otro, e incluso, quizás sepa que ella en el futuro pasará a formar parte de sus filas, pero ahora son muy distintos. Esa conciencia hacia el grupo de adultos se traspasa a todos aquellos que se encuentra en la novela. Esos personajes de los que ya hemos hablado durante en desarrollo de este apartado son el Otro con mayúscula, el que está ahí compartiendo el mundo en el que vivimos, aquellos quienes al vernos, hablarnos y percibirnos, dan cuenta de nuestra existencia y que, al hacerlo, la influyen, la transforman y la llenan de recuerdos.

Además de los espacios y las personas, las anécdotas de la vida son el tercer foco de análisis del presente trabajo, por lo que es buen momento ahora de profundizar en ello.

⁴² Las itálicas son del autor. La cita de Jozef Tischner corresponde a su obra *Filosofía del drama* como lo consigna Kapuscinski.

1.3.3 Las anécdotas

Es momento ahora de hablar de las anécdotas que aparecen en esta segunda novela y se suman a las ya relatadas en el primer libro. Existe, entonces, una serie de acontecimientos que Alberina debe registrar para que no sean olvidados, al igual que con los espacios y los personajes, los sucesos son dignos de pasar a la posteridad por medio de la escritura.

Del mismo modo que en *Castillos en la tierra*, la niña tendrá una relación íntima y cotidiana con la muerte y el exilio, sus temas *obsesivos* como la misma Muñiz-Huberman menciona en su autobiografía, *El juego de escribir*. También la vivencia de la enfermedad y su horror al cruzar la calle aparecen nuevamente en esta segunda parte, hecho que confirma que dichas experiencias son fundamentales para ella en lo que respecta a la construcción de sus recuerdos.

Además de las anécdotas mencionadas, en *Molinos sin viento* se habla, entre algunos otros, de tres hechos en los que resulta relevante reflexionar a profundidad y que aparecen por primera vez: la revelación de su origen judío, enamorarse y tener una fiesta de cumpleaños. A continuación, será importante reflexionar sobre cada uno de ellos.

Una buena parte de la base identitaria de Alberina y también de la propia Angelina Muñiz-Huberman es su condición de exiliada y en la segunda novela de las *seudomemorias* la niña protagonista se da cuenta de que lo es por partida doble, pues, no solamente es hija de republicanos españoles, sino que también es judía, cualidad étnica y religiosa asociada siempre al destierro. Desde el éxodo bíblico de Egipto, la expulsión de los judíos de España en 1492 hasta el Holocausto de la

Segunda Guerra Mundial, el pueblo judío ha sido condenado a vivir la persecución y, en consecuencia, el exilio.

En la novela se relata la manera en que la madre de la niña le revela su relación con el judaísmo con las siguientes palabras:

La madre de Alberina le cuenta que su familia era de pastores, antiguos pastores como los bíblicos. Que como los bíblicos hablaron hebreo en los tiempos de los tiempos y que ahora sólo recuerdan una que otra palabra [...] Que el pequeño candelabro de siete brazos que la ha acompañado de país en país es el de aquellos antiguos pastores. Que su abuela cantaba una canción del sábado: *Ven amado mío a recibir el shabat*. Que el sábado es el día del amor que ilumina todos los días de la semana. (MSV: 40).⁴³

Las palabras antes citadas perfilan el origen judío de la familia materna de Alberina, la niña entiende en ese momento por qué las tardes de los viernes y las mañanas de los sábados son de descanso, contemplación y reflexión en su casa. La tarea de contar las historias de su familia y de ella misma que su madre le ha encomendado tiene que ver también con el afán de preservar las palabras y andares del pueblo del que proviene. Narrar las historias de los antepasados y de las hazañas de Yavé en favor de su pueblo es una arraigada tradición judía: “Traeré a la memoria las obras del Señor. Sí, por cierto, haré memoria de las maravillas que has hecho desde el principio. Y meditaré todas tus obras, y consideraré tus designios.” (Salmo 77). De cierto modo, al relatar su propia historia, la de sus padres y amigos, Alberina narra un poco de la historia judía. Ese afán de preservar el judaísmo por parte de la madre de la niña se enuncia en la historia de este modo:

⁴³ Las itálicas son de la autora e indican el cambio de voz, en este caso, el de la abuela que Alberina nunca conoció.

La madre de Alberina con sus vagos, pero persistentes, recuerdos de su origen judío, se las arregla para conocer la fecha exacta de las festividades que, regidas por el calendario lunar, varían cada año. Para Alberina siempre resulta una sorpresa el anuncio materno de una fiesta judía. Fiesta que se celebra de un modo totalmente peculiar, exclusivo y fuera de toda regla. (MSV: 204).

Lo anterior da cuenta de lo poco ortodoxo e incluso equívoco de la celebración de alguna festividad judía en la casa de Alberina. En realidad, los intentos de la madre de preservar la fe hebrea de su familia son esfuerzos más bien empíricos y poco rigurosos con respecto de las reglas específicas de su doctrina, pero eso no resulta una vergüenza o un descrédito de su orgullo religioso. Para la niña resulta divertido y siempre sorprendente encontrarse con una celebración de esta índole en su casa. Que Alberina sea judía le permite saber y entender otra parte de sí misma y se constituirá como una más de las puertas que le permitan seguir en el camino del autoconocimiento.

En relación a este mismo tema, la autora apunta el hecho en su autobiografía con las siguientes palabras:

Una tarde, en el balcón [...] mi madre me confesó que su origen era judío. Es decir, mi familia materna había conservado esta tradición por los siglos de los siglos. Su judaísmo estaba ya muy diluido y lo compartía con formas también muy diluidas del cristianismo. Mi abuela Sebastiana sabía algunas palabras de hebreo castellanizado. Le había transmitido a mi madre, para que a su vez lo transmitiera a sus hijos, un signo que los identificaría como judíos. Tal signo es llamado *shadai* y consiste en unir los dedos meñique y anular, el cordial e índice con una separación en medio. Más adelante también aprendí que el apellido de mi madre, Sacristán, aparentemente tan cristiano, no era sino la traducción del hebreo *Shamash*.

A partir de este descubrimiento, reforzado por las lecturas de la Biblia que me hacía mi madre, me di a la tarea de estudiar el judaísmo. (JE: 20).

Nuevamente Angelina y Alberina, se unen y separan. Muñiz-Huberman, la autora, narra en la cita anterior desde el pacto autobiográfico su experiencia al enterarse de su judaísmo. También, como se puede observar, lo hace de manera muy similar en *Molinos sin viento*. Las vivencias de la niña personaje no son sino la ficcionalización de las de la mujer autora. En este caso, queda claramente manifestada dicha relación y también la importancia del hecho en sí mismo como fundamental, tanto en la historia autoficticia, como en la vida de la artista que narra el hecho, tiempo después.

Por otro lado, enamorarse es una más de las anécdotas relevantes que se narran en esta segunda novela. De hecho, el capítulo 11 de la novela se titula “Enamoramientos” y, sobre todo en esa parte, aunque también se menciona en otras, se aborda el tema con cierto sentido del humor, pues en la narración se dice que Alberina: “se iba enamorando por turnos y etapas”. (MSV: 102). Recuerda que la primera vez que se enamoró fue de un joven amigo de sus padres durante sus primeros años de edad mientras vivía en Cuba. Ahí mismo se enamoró también de otro hombre, aunque de más edad. Ya en México tuvo una larga lista de enamorados, entre adultos y niños: algunos compañeros de su escuela como Yascha, un niño judío muy talentoso con el violín. Álex, quien le puso el apodo de Madame Curie en el colegio y eso, por supuesto, halagó a la niña. Roni, el hermano mayor de su amiga Lea, un joven detallista y cariñoso o el joven y guapo profesor de inglés al que nadie pone atención en su clase, que hace que lata el corazón de la niña mucho más fuerte cada vez que el docente se ruboriza. (MSV: 101-108).

Enamorarse en la infancia y vivir la emoción del sentimiento desbordado, la voluntad de estar al lado de la persona amada es, claro está, una de las experiencias más fuertes en relación con el crecimiento de las personas y también aquello que formará parte del recuerdo con un énfasis especial, el ahínco del amor infantil e inocente, parece crear una capa de felicidad alrededor del recuerdo cuando se evoca en el futuro, como se hace en las *seudomemorias*.

Un acontecimiento más que es importante rescatar en el presente análisis es la organización, por primera vez, de una fiesta para festejar el cumpleaños de Alberina. Evento que lidera el padre de la niña. En un inicio la protagonista no se muestra muy convencida de que dicho festejo resulte buena idea:

Fue una sorpresa para Alberina el que su padre decidiera celebrarle su cumpleaños. Esto nunca había ocurrido [...] Esta vez, el padre le dijo a Alberina que invitara a sus amigas, a Oriana, a Lisa (enemiga perdonada), a Lea, a Maura. Que harían una fiesta [...] Que él dirigiría los juegos y haría competencias, adivinanzas, chistes. Daría premios y regalos [...] Pero eso le avergonzaba a Alberina [...] Esta fiesta de cumpleaños: ¿qué significaba? ¿A qué venía? Porque lo peor es que no era su cumpleaños. Su cumpleaños era en el invierno y ahora estaban en pleno verano. (MSV: 75-76).

La renuencia por llevar a cabo una fiesta no es del todo una sorpresa, pues el carácter reservado de la niña y su extrañamiento con el mundo y con el otro no le permiten que se entusiasme con el anuncio de su padre. Además, como lo aclara la cita anterior, le parece absurdo festejar su cumpleaños en una fecha tan separada de su verdadero aniversario de nacimiento que es durante el invierno y no en el

verano.⁴⁴ A pesar de la negativa inicial y de sus dudas respecto a la celebración, la niña concluye que en realidad la ocurrencia de su padre resultó bien: “Alberina, que no quería tener una fiesta, finalmente le pareció divertido. Disfrutó recibir libros como regalos.” (MSV: 76). Recibir regalos y, sobre todo, libros, le parece una maravilla. Divertirse corriendo y escondiéndose con sus amigas en el baño se le hizo de lo más emocionante, además de que, como ya se ha mencionado, era la primera vez que festejaba de este modo su nacimiento, por lo que resultó ser otra de esas experiencias inaugurales, otra de sus muchas primeras veces que fue atesorando para narrar después.

La narración toma el recuerdo de las anécdotas importantes para ir tejiendo el contenido de las *seudomemorias*. Ya en *Molinos sin viento*, la niña con algunos años más que en la primera novela, no deja de vivir el asombro de las primeras veces para seguir enriqueciendo el acervo de su memoria. Otra vez, junto con espacios y personajes, la experiencia como tal es uno de los pilares en los que se basa el relato de la vida y el recuerdo.

Todo lo anteriormente mencionado da cuenta de la manera en que funciona la autoficción en esta segunda novela. Una narración que continúa por los caminos de la niñez, llena de descubrimientos, asombros, enamoramientos y maravillas que darán un viraje abrupto y un salto temporal enorme en la siguiente novela, una narración de la vivencia de la vejez y la enfermedad, de la despedida, del final. *Hacia Malinalco*, la tercera narración de las *seudomemorias* es muy distinta a estas dos

⁴⁴ Es importante mencionar que el cumpleaños de la autora, Angelina Muñiz-Huberman es el día 29 de diciembre, por lo que encontramos aquí otra marca autobiográfica y, claro, autoficticia.

primeras y ha llegado el momento de analizarla también a profundidad bajo la óptica de las teorías de la autoficción en los apartados subsecuentes.

1.4 Nostalgias de Malinalco

Sin duda, la tercera novela de las *seudomemorias*, *Hacia Malinalco* (2014) es la más peculiar de las tres, pues además del hecho de haber sido publicada con una diferencia considerable de tiempo respecto de la primera y la segunda entregas, dentro de la narración ya no hallamos como protagonista a Alberina, la niña inteligente, curiosa y sensible de las historias anteriores. Aquí la protagonista se llama Galatea, una mujer ya adulta y que acaba de ser diagnosticada con una enfermedad “invencible” (Muñiz-Huberman, 2014: 12).⁴⁵ Si bien la distancia en el lapso de publicación de los textos es muy notoria, ello pudo deberse a razones meramente casuales como se afirma en la siguiente nota del periódico *La Jornada* con motivo de la presentación del libro en Bellas Artes:

La novela tiene que ver con que a principios de la década de los 80, Muñiz-Huberman (Francia, 1936) fue diagnosticada con esclerosis sistémica progresiva. En la *seudomemoria* *Hacia Malinalco*, la autora narra el proceso y sintomatología de la enfermedad a través de la historia de Galatea, quien también evoca su adolescencia en el exilio [...] *Hacia Malinalco* quedó concluida y lista para publicarse en 1982; sin embargo, la edición se postergó debido a que la editorial original dejó de existir. Después de 32 años y algunas modificaciones, la novela se editó con el sello Ediciones Sin Nombre. (Paul, 2014: web).

⁴⁵ A partir de este momento cada vez que se cite la novela *Hacia Malinalco* se pondrán entre paréntesis las siglas HM y el número de página para evitar la repetición.

Lo anterior permite suponer que la novela estuvo lista incluso antes de la publicación de los tomos antecesores, aunque hay que mencionar que el tiempo cronológico de aparición de las novelas no es un aspecto tan relevante. En realidad, lo más notorio es la distancia en edad y, por consiguiente, en muchos otros aspectos entre los personajes principales. La niña Alberina que se despide de *Molinos sin viento* tiene unos once años, aproximadamente. La madura Galatea que inicia la historia de este tercer tomo, a pesar de que no se revela con exactitud su edad, se podría inferir que quizá se acerca a los cincuenta años, si tomamos en cuenta la referencia de que la novela se ambienta en la década de los años 80 del siglo XX.

Otra diferencia fundamental de esta tercera novela es el tiempo diegético que abarca la narración, pues, en las novelas anteriores se contienen unos ocho años de vivencias si sumamos ambos libros, pero en éste solamente se narrarán tres semanas de la vida de la protagonista, a pesar de que la extensión total es muy similar a las anteriores. Ello da pie para pensar que aunque sean relatados tantos acontecimientos de la vida de la protagonista, lo que impera en la novela es un viaje retrospectivo hacia el pasado de la mujer que creó la historia, es decir, esta historia está llena de recuerdos y la manera en que éstos han influido en el resultado final del personaje que más bien se está despidiendo del mundo y está intentando hacer un recuento de su legado, situación que reafirma claramente que el tiempo es relativo y más aún si se habla del tiempo en la literatura.

Lo anteriormente mencionado permite también afirmar que las relaciones que entable Galatea serán muy distintas a las de Alberina, pues ella ya ha vivido y ahora el mundo dejó de ser ese lugar lleno de sorpresas en donde en cada esquina acechan nuevas experiencias por vivir y por contar. Ahora más bien, la realidad es

una fotografía en sepia, llena de imágenes borrosas y nostalgias de aquello que se ha ido para nunca más volver. En ese sentido, los espacios, los personajes y las anécdotas ya no tendrán el significado sorprendente que tuvieron en la niñez, sino que ahora todo aquello que rodea a Galatea es la suma de su paso por este mundo, el largo camino de la existencia que por fin llega a término. Ahora bien, la novela está dividida en tres partes: *Primera semana o vía purgativa*, *segunda semana o vía iluminativa* y *tercera semana o vía unitiva*. En cada una de esas semanas,⁴⁶ con sus siete⁴⁷ días, la protagonista irá recorriendo el camino que la lleve a la totalidad de la muerte. En el primer apartado sufrirá el dolor de la enfermedad y la pérdida; en el segundo se hará múltiples preguntas e intentará contestarlas, realizará un compendio de su conocimiento, su experiencia e incluso, su legado; en el tercero, se preparará para alcanzar el último paso, el silencio absoluto. La incertidumbre y quizás la resignación serán las fieles compañeras que tiene Galatea para instaurar su postura final frente a la muerte:

La pintora y protagonista Galatea “quiere terminar un tríptico, que va unido a las tres partes del libro y que representan tres vías místicas: la purgativa, la iluminativa y la unitiva.”

En ese proceso espiritual, más que religioso, explicó la autora, se trata de desechar en la purgativa lo que no importa, en la iluminativa conocer el camino y en la unitiva estar consciente y ver la muerte como algo natural, como parte de la vida, y recibirla. “El viaje de la protagonista, es como esos que hacen contacto con la muerte, pero que regresan. La novela

⁴⁶ La semana se concibe simbólicamente de la siguiente manera: “Los días de la semana se mencionan en el marco simbólico del número siete. Constituyen una especie de totalidad que resume el tiempo y el espacio; una especie de microcosmos de la evolución. Los seis días de trabajo dan vueltas como planetas alrededor del Sol y cada uno de esos días está bajo el signo de un planeta: lunes, la Luna; martes, Marte; miércoles, Mercurio; jueves, Júpiter; viernes, Venus; sábado, Saturno; y domingo, el Sol. Hay actividades apropiadas para estos signos astrológicos, como las hay para las divinidades correspondientes a estos planetas, que parecen convenir a cada día: el sueño, el ataque, el negocio, la organización, el amor, la evaluación y el reposo.” (Chevalier, 1986: 923).

⁴⁷ El número siete es fuertemente simbólico e indica, entre otros aspectos: un ciclo completo, perfección, dinamismo, la totalidad del universo, renovación, creación y movimiento. (Chevalier, 1986: 941-944).

implica una experiencia de vida y de muerte, como si se conociera ésta, sin haber estado en ella.” (Paul, 2014: web).⁴⁸

Las palabras anteriores permiten concebir a la novela como una narración de transformación en la que la protagonista pasará por un proceso que implicará diversas emociones, recuerdos y experiencias y en los que será importante profundizar más adelante. Dicho esto, resulta de interés ahondar en la reflexión de este tercer tomo de las *seudomemorias*, tarea de la que habrán de encargarse los siguientes apartados del trabajo.

1.4.1 Los espacios

Al igual que sus antecesoras, la novela lleva en el título un espacio: Malinalco, antecedido por la preposición *hacia*, que implica movimiento. Ya desde ahí, la historia supone la narración de un tránsito, en este caso, el que implica recorrer el trecho entre la vida y la muerte. Ahora bien, la ciudad hacia la que se dirige la protagonista tiene todo que ver con el proceso que desea llevar a cabo: Malinalco, lugar histórico en México donde los mexicas sacrificaban prisioneros al dios del sol Tonatiuh y a la diosa Malinalxóchitl; ellos, los sacrificados, alcanzarían la gloria a través del ofrecimiento de su sangre. Con la conquista española, Malinalco fue convertido en un lugar de peregrinación y culto católico con el Templo del Divino

⁴⁸ Las comillas aparecen en el texto original y consignan las palabras de la autora.

Salvador, por lo que el mestizaje y el sincretismo le dan a este lugar una connotación sagrada de destino final.⁴⁹

El símbolo de este lugar ubicado al sur del Estado de México es, precisamente, una síntesis de toda la novela: el sufrimiento primero de la condena a muerte,⁵⁰ después el tránsito hacia las alturas del templo en el que se habrá de pensar, reflexionar y recordar la vida y si ésta, acaso tuvo o tendrá algún sentido y, por último, el sacrificio, el recostarse en la cama de piedra en la que el sacerdote extraerá el corazón y lo ofrecerá a los dioses: la unión final con un *todo* desconocido. De hecho, la toponimia del lugar reafirma su carácter de sitio sagrado y su relación íntima con la muerte: “Malinalco significa lugar donde se adora a Malinalxóchitl, que es la diosa mexica responsable de la hechicería, adivinanzas y otras artes oscuras, quien también fue hermana del dios Huitzilopochtli.” (INAH, 2020: web). La narración tradicional de la fundación de la ciudad relata que después de ser abandonada por Huitzilopochtli y su gente camino a Tenochtitlan ella decide tomar su propio rumbo y fundar un lugar de vivienda y culto que sólo le pertenezca a ella:

Venida la mañana y hallándose sola con sus ayos Malinalxóchitl, llorando con mucho dolor, quejándose de su hermano por la burla que le había hecho dejándola, tomó consejo de sus ayos y con la gente que con ella había quedado; se fueron a un lugar donde ahora llaman Malinalco, el cual fue poblado de aquella señora con su gente, tomando la denominación el sitio de ella y así este pueblo se llama Malinalco. Esta es costumbre de esta generación poner el nombre al pueblo de su primer fundador. A la gente de esta parcialidad han tenido y tienen hasta el día de hoy por brujos y hechiceros, lo cual dicen heredaron y dependieron de su señora y fundadora de su provincia. (MXCity, 2021: web).

⁴⁹ Véase: Muñoz Aréyzaga, E. (2011) “Entre la vocación turística y la devoción. Precepciones sociales del patrimonio cultural en un contexto turístico. El caso de Malinalco, Estado de México”, en *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural*, vol. 9, no. 1, enero de 2011. Universidad de la Laguna, Tenerife.

⁵⁰ La condena a muerte de Galatea es el diagnóstico de su enfermedad incurable: esclerosis sistémica progresiva.

De lo anterior resulta interesante rescatar que la fundación del lugar fue hecha por una figura femenina y que, posteriormente, se adaptó al cristianismo con la conquista, para dar como resultado ese lugar sincrético que es el día de hoy, lo que no dificulta relacionar la ciudad con el personaje principal de esta parte de las *seudomemorias*, pues Galatea es una mujer que también tiene una doble identidad y que, además, se acerca a la muerte. Por ello en la narración de la novela se hace referencia a Malinalco en repetidas ocasiones, naturalmente, entonces será bueno tomar algunos ejemplos y reflexionar acerca del papel que este espacio juega en la novela. Primero, esta ciudad aparece como un deseo, un proyecto para ir y conocerla, descubrirla, sin embargo, dicho plan se verá aplazado constantemente:

¿Qué significa ir a Malinalco? La historia de Malinalco es muy larga. Malinalco arranca de tiempo atrás. Durante años y años, Acis y Galatea pensaban ir a Malinalco: iremos cuando termine la temporada de lluvias, en el invierno. Pero el invierno no llegaba. El invierno tardaba y tardaba. Había desaparecido del ciclo anual. Acis y Galatea no iban a Malinalco. Aunque Malinalco existiera y estuviera en el mapa de la república mexicana. Existía y hasta se llamaba Malinalco. ¿Sería este el momento de ir? (HM:24).

El momento al que se refiere la voz narradora en la cita anterior es el momento de la vivencia de la enfermedad, es decir, el umbral de la muerte, pero ¿por qué?, ¿para qué ir a Malinalco? La respuesta a dichas preguntas parece ser una búsqueda continua durante toda la novela, incluso en algunos momentos, la misma existencia física del lugar parece no importar, lo que importa es el deseo de ir, la carga simbólica del sufrimiento antes de la muerte resulta ser la principal motivación. Además de ello, en la cita también aparece el tema recurrente de la espera, que durante años y

años se vive y que, al parecer, no termina, la llegada del invierno asociada al final de la vida, se aplaza, la visita a Malinalco no sucederá. La relación que Galatea entabla con este espacio abstracto para ella es precisamente la más interesante porque al representar el lugar en el que se alcanza la perfección resulta ser también un sitio inalcanzable:

Malinalco es un pretexto. Tal vez no existe y sea sólo unas ruinas imaginarias. Unos altos escalones entre jaguares y serpientes. Palabras contra el eco de las piedras. Un toque de magia. Un toque de gracia. Para Galatea es un lugar inalcanzable. (HM: 73).

La serpiente,⁵¹ el jaguar,⁵² la escalera,⁵³ el eco,⁵⁴ símbolos mexicas del universo, la guerra, el tránsito y la transformación, respectivamente, confieren a Malinalco la representación de la iluminación final. Un análisis simbólico de los dos animales mencionados desde la óptica mexica, pareciera, entonces, pertinente. Comencemos con la serpiente:

Desde los inicios de la civilización, la serpiente es un reptil ampliamente representado en relación con la tierra, el agua y los poderes fecundadores, aunque es difícil establecer con precisión la época en que comenzó a acumular significados tan numerosos como tal vez ninguna otra divinidad los tuvo [...]

Muchos pueblos antiguos, entre otros los mayas y los mexicas, concibieron a la serpiente sagrada como el ser múltiple que envolvía el

⁵¹ La serpiente, según Chevalier y Bachelard, es uno de los símbolos más poderosos del ser humano. Según diversas culturas se asocia a la serpiente con el alma, la ascensión, la voz del universo, la naturaleza cíclica del mundo, la libido, el sexo y el pecado. (Chevalier, 1986: 926-927).

⁵² El jaguar se asocia simbólicamente con las fuerzas de la tierra, la guerra y la milicia. También se le atribuye el papel de guardián de los cuatro caminos de entrada y salida de las ciudades mesoamericanas. (Chevalier, 1986: 600-602).

⁵³ La escalera es el símbolo por excelencia de la relación entre el cielo y la tierra. Tiene que ver con la ascensión, la verticalidad y el camino gradual a la perfección. (Chevalier, 1986: 455).

⁵⁴ El eco se relaciona con las montañas, la tierra y los animales salvajes. También se asocia a un estado pasajero que precede a una transformación y a las nociones del doble, la sombra y el otro. (Chevalier, 1986: 433).

mundo y le daba orden y coherencia a todo lo que existía en su interior. (Castellón Huerta, 2002: 28-35).

Básicamente, la serpiente se asocia a la tierra, al agua y al universo, es el ser que da orden y confiere unidad a la creación, fuerza divina de la que emana la disposición cósmica y que, por ende, debe estar en el lugar del sacrificio y al momento de la muerte. El ciclo que debe ser cumplido, justo como al que se enfrentará Galatea en la novela.

Por otro lado, el jaguar resulta ser, junto a la serpiente, un símbolo muy utilizado también entre las culturas mesoamericanas en los lugares de culto y al que se le atribuyen diversas características, poderes y significados:

El jaguar simbolizaba la noche y era el nagual por excelencia de los hombres más importantes (como el gobernante o los sacerdotes), de los hombres vinculados a lo sobrenatural (como los hechiceros) y de los propios dioses (como Tezcatlipoca). La relación con este dios fue muy estrecha, ya que en los mitos de creación este numen fue el primer Sol, que al ser desplazado por Quetzalcóatl, se convirtió en jaguar. Una prueba más del estrecho vínculo entre el felino y el dios la encontramos en Tepeyólotl (Corazón del monte), deidad que es una advocación de Tezcatlipoca y se representa como un jaguar. (Museo del Templo Mayor, 2020: web).

Como se puede observar, el jaguar también tiene atribuciones míticas y sagradas que lo emparentan con los dioses, la noche, la magia y la transformación, como la que vivían los sacrificados en Malinalco, como la que Galatea experimentará en su tránsito.

Debido a todo lo anterior es que Malinalco resulta inasequible, quizás por ello también es que Galatea nunca puede realizar el viaje deseado. Cuando la protagonista se percata de la imposibilidad de ir, de que el tiempo ya no será

suficiente para realizar ese camino de manera física, se pregunta qué habría sido si hubiera logrado visitar esa ciudad sagrada y vuelve a conferirle una serie de simbolismos que podrían aludir a su propia vida:

Ya no iré a Malinalco. ¿Importaba o no ir a Malinalco? Creo que sí, aunque esté a las puertas de la muerte. Hubiera sido la promesa de la continuidad. [...] Malinalco es una palabra sonora. El sueño del guerrero. El sacerdote elevando su ofrenda. El campesino doliente. La tierra agrietada. La cosecha abandonada. (HM: 177).

Las palabras anteriores denotan una cierta resignación de la protagonista, quien primero menciona referencias más bien luminosas como: *sueño del guerrero* y *sacerdote elevando su ofrenda*, para después pasar a otras más bien oscuras o desoladoras: *tierra agrietada*, *cosecha abandonada*. Malinalco también es eso, una contradicción, el lugar de la perfección, de la iluminación, pero también el del sacrificio, el sufrimiento y el dolor. Es la nostalgia de lo no cumplido. En este sentido, la ciudad doblemente santa de la que se repite el nombre constantemente durante la historia, resulta ser, en conclusión, la gran alegoría de la muerte, con todo lo que ella implica, ese cúmulo de símbolos que la rodean y todas las emociones y pensamientos de la protagonista en torno a ella, *Hacia Malinalco es hacia la muerte*, el tránsito de la despedida, los últimos escalones para alcanzar la nada. He ahí la clave de su no-visita a este lugar que para ella sólo existe en la imaginación y en los mapas, pero no frente a sus ojos.

Además de ese enorme lugar simbólico en el que se convierte Malinalco en la novela, hay otros espacios en los que vale la pena detenerse. La situación en la que se encuentra Galatea le impide el movimiento físico, por lo que su mundo tangible

se ve reducido a su cama, lugar desde donde lee, escribe y pinta. Acerca de este objeto que es uno de los que puebla el espacio y de los pocos que habita Galatea en la narración, se menciona lo siguiente:

Se incorpora de la cama con lentitud. Se queda sentada. Las sábanas agradables y el edredón de plumas acogedor. (Le encantaba ir a ver sábanas y edredones a los almacenes.) Qué buena cosa es una cama. El mejor de todos los muebles. Insuperable. El verdaderamente propio. Querido. Cálido. Suave. El primero y el último de los muebles: para nacer y para morir. En medio para copular. Toda la historia pasa por la cama: la gran gestadora. La de las fantasías. (HM:24).

En la cama se nace, en ella se lleva a cabo el acto sexual-amoroso, es posible meterse entre las sábanas para evadirse, fantasear, soñar, descansar; en ella, también se muere. El ciclo de la vida se cumple en una cama, quizás no exista un mueble más fundamental en la historia de las personas que éste. Además, ahí también se duerme, se sueña, se piensa y se planea. La fantasía, como ella misma menciona en la cita anterior, nace en la cama.⁵⁵ La figuración, la fabulación e incluso la inspiración artística se relacionan de manera íntima con la cama. Desde ella se evoca el recuerdo y es el lugar físico en el que pasa la mayoría del tiempo dentro de esta novela. En ella se experimenta el placer de leer y la soledad de la enfermedad, es, sin duda, un espacio protagónico de esta tercera novela. Ahí, por ejemplo, hace alusión a uno de los lugares de su infancia: la playa de Chachalacas, Veracruz, lugar

⁵⁵ Cabe aquí citar las palabras expresadas en el ensayo “La joven nacida” de Hélène Cixous acerca de la cama: “«Bridebed. childbed, bed of death»: lecho nupcial, lecho de alumbramiento, lecho de muerte, es el trayecto de la mujer inscrito así de cama en cama en el *Ulises*, de Joyce. Periplo de Ulises Bloom de pie, navegando sin cesar a través de Dublín. Caminar, exploración. Periplo de Penélope-Todamujer: lecho de dolor en el que la madre no acaba de morir, lecho de hospital en el que la señora Purefoy no acaba de parir, lecho de Molly esposa, adúltera, marco de una infinita ensoñación erótica, periplo de reminiscencias. Vagabundea, pero acostada. Rumia. Se habla a sí misma. Viaje de la mujer: en calidad de *cuero*.” (Cixous, 1995: 18). (Las itálicas son de la autora).

recurrente en las tres novelas de las *seudomemorias* y que ahora se decide a pintar de memoria en un tríptico:

Acis le ha dejado al lado el material de pintura que quería. Con su dibujo rescatado se dispone a copiarlo en una tela. Mar-cielo-playa. [...] Domina el mar, que es la parte central. [...] Figurará una especie del sueño que tuvo, sumado a la imagen de la primera playa que recuerda. No la original, mediterránea, sino la veracruzana de Chachalacas, con ese tono de luz dorada de la arena y de las dunas que nunca olvidará. Para eso sirve la infancia: para guardar las imágenes de la primera belleza. [...] Chachalacas, la primera playa de la razón, inmensamente dorada, sin límite a la vista, había sido recordada en un sueño reciente. Su arena de color oro, lo mismo bajo el agua que sobre la tierra, solo podía diferenciarse por el tacto: o fresco o caliente. (HM: 49).

La cita que utilicé da cuenta de la importancia de ese lugar de la infancia, al que la protagonista vuelve en repetidas ocasiones durante su niñez y al que ahora evoca desde su inmovilidad. El deseo de hacer una pintura de dicho lugar responde a uno de los impulsos que sale a flote en esta tercera novela: hacer una recopilación de su legado y ¿cuál es su mayor legado sino la huella de sus experiencias? Ella desea dejar registro de que lo que hay en su mente y corazón a través de la escritura y ahora también quiere producir una pintura que plasme la belleza que han visto sus ojos. El primer brillo sorprendente, ése del que quedó prendada toda su vida, emana de aquella playa a la que la llevaron sus padres después de decidir el destino al señalar en un mapa con los ojos cerrados. Chachalacas es parte fundamental de su formación y también un componente innegable de sí misma, pintar ese mar, que como ella misma menciona, es siempre el mismo, tal vez sea un alivio ante el dolor de la enfermedad y también el regreso a aquel lugar que la hizo feliz, aunque sea desde el lienzo y los pinceles, desde el retrato que tiene ella guardado en el recuerdo.

Son precisamente aquellos lugares que ha ido guardando en la memoria los que desea visitar antes de morir. Durante la narración evoca distintos sitios de la ciudad de México que conoció en la niñez, le pide a Acis, su marido, el sábado de la primera semana que la lleve a esos lugares, pero al llegar no reconoce nada de ellos, quizás alguna huella, un pedazo, pero las casas, los cines, las calles, ya no existen más, ahora sólo están en su mente. Esa fragmentación del espacio exterior parece quedar materializada con la siguiente cita, que no ocurre el sábado de la primera semana sino el lunes, muy cerca del inicio de la novela:

En el trayecto a su casa [...] iba descubriendo la presencia de los fragmentos: lo abandonado, lo roto, lo inservible, lo desprendido, lo olvidado: las muestras de la ciudad que se pisan con descuido [...] Toda fragmentación destacaba en forma más precisa, brillante, exacta. (HM: 11-12).

La protagonista de estas *seudomemorias* siempre ha tenido una relación cercana con el espacio, la ha marcado, la ha formado y también transformado. Aquellos objetos insignificantes que se mencionan en las líneas citadas anteriormente, son, de manera paradójica, los que brillan y le dan al camino un toque especial. Encontrarse en el trayecto del hospital hacia su casa con toda esta suerte de fragmentaciones le recuerda que la vida misma está hecha de pequeñas piezas que hay que unir con mucho esfuerzo, como un rompecabezas de la existencia. Acomodar los años, los meses, los días, pensar que nosotros mismos estamos hechos de lo poco que recordamos, resulta ser una de las más grandes reflexiones que deja este conjunto de textos y, en especial, el tercero, en el que el viaje introspectivo resulta

mucho más profundo y al que se le dedica mucho más tiempo durante todo el transcurso de la narración de esta historia.

Otra de las grandes problemáticas de Alberina y Galatea es el de la nacionalidad, ese vínculo que establece un estado con aquellas personas que nacen, viven, crecen, trabajan o simplemente existen en su territorio. La condición de exiliada de la protagonista, la ha alejado de este concepto y le ha impedido forjar algo parecido a una identidad nacional. Desde niña, Galatea ha carecido de aquello que podemos llamar *arraigo*, de adulta se menciona que cuando por fin conoció la patria de sus padres, la España que ella añoraba por herencia, esto le sucede:

Lo peor fue cuando con el paso del tiempo descubrió que tampoco existía como persona en España y que era tan extraña como lo era en México. Ahí le decían “la mexicana”. Por lo que decidió romper sus prisiones y proclamar la absoluta libertad. Se depuró de las ataduras terrenales e ingresó en el reino de la luz. Inauguró no la doble nacionalidad sino la antinacionalidad. (HM: 171).

Qué grande fue la sorpresa y también la decepción al enterarse de que no era española como ella misma lo pensaba. Allá la llamaron “la mexicana”. No era ni de aquí, ni de allá, y decidió que eso no tendría por qué ser doloroso. Al no ser de ningún lado, podría ser de esos dos y de todos los demás, esa *antinacionalidad* que adquiere, le abre la posibilidad de no poseer uno o dos países, sino todos los que quiera o ninguno. Galatea es la evolución de una Alberina que podía vivir en países, continentes y hasta planetas distintos. La mujer que nunca tuvo una patria física ha tomado dicha condición a su favor para instaurar como país su propio mundo interno, ella su hogar, ella su patria, ella y sus recuerdos, ese es el único lugar seguro al que puede volver.

Por otro lado, en esta novela aparece un nuevo lugar, uno que no había hecho su aparición en los tomos anteriores, por razones naturales, diría yo, y es el espacio del hospital. Como es de esperarse de una mujer enferma, la visita al hospital resulta una experiencia obligada que la hace vivir su enfermedad de una manera particular. Dicho lugar se retrata en la novela en los siguientes términos:

Otras manos se posan en mi cuerpo y las permito: el médico me ausculta; las enfermeras me manipulan. Metales, hierros, plásticos se introducen en mi piel. ¿Por qué no protesto? Me desnudan, me ponen ropas extrañas usadas antes por otros pacientes que se salvaron o se murieron [...] Te purgan, te vacían, te desgastan, te conectan tubos, te ponen mascarillas, te drenan, por todas partes cuelgan sondas [...] Quedas expuesto, denunciado, clasificado. No tienes escapatoria [...] Galatea recuerda que los primeros días que pasó en el hospital le hicieron pensar en el suicidio. (HM: 83-84).

El martirio que representa el hospital para Galatea da muy bien cuenta del viaje tortuoso que debe pasar para encontrar la iluminación que busca. La vivencia de la enfermedad y el dolor físico se suma al horror que el hospital representa como lugar en sí mismo. Es verdad, no hay lugar más temible y siniestro que la institución de salud por excelencia, incluso el escandaloso sinónimo *nosocomio*, hace pensar que uno entrará ahí a vivir un calvario del que muy probablemente no se salga caminando. Resulta entonces que el hospital podría ser ese camino gradual de pequeños sacrificios que van preparando el camino hacia el sacrificio total, la escalera que aquellos que iban a ser ofrecidos al sol debían subir hasta la cima del templo de Malinalco. Alcanzar la máxima expresión del sufrimiento antes de la liberación final, la oscuridad antes que la luz, la blancura del hospital como la antesala de la muerte.

Todo lo anterior da cuenta del vínculo que Galatea forma con los espacios, uno que tiene un toque peculiar, pues su enfermedad limita su movimiento y, por lo tanto, la confina a su casa, a la cama y a pocos trayectos al hospital o un paseo en automóvil. No es de extrañar, entonces, que el espacio más importante de la novela sea uno imaginado, Malinalco, altar sagrado de la purificación total al que nunca llegará. Tampoco es raro que aquellos espacios que quedaron en su memoria desde la niñez aparezcan evocados e incluso exista el deseo de visitarlos nuevamente como algunos de la ciudad de México, como las casas, calles y colegios de su infancia, o que incluso quiera recrearlos en una pintura, como es el caso de la playa de Chachalacas, Veracruz. Su nula identificación nacional y su desarraigo también quedan de manifiesto en este tercer libro y se añade un espacio más: el hospital, materialización del sufrimiento y la decadencia.

Después de haber hecho el análisis de los aspectos espaciales de la historia, será de interés pasar a otro punto relevante en la construcción de la novela, la relación que Galatea establece con los otros personajes, tema central del siguiente apartado.

1.4.2 Los personajes

Sin duda alguna, las relaciones que Galatea entabla con los otros personajes que aparecen en la novela son de suma importancia en la construcción de la misma. Profundizar en el análisis de la alteridad de la protagonista es menester del presente apartado.

Resulta muy interesante destacar que la presencia de los otros en el tercer tomo de las *seudomemorias* es muy reducida, pues la narración se centra más bien en el viaje interior de la mujer protagonista: sus recuerdos, sus reflexiones, sus emociones y el compendio de todo ello en la gran suma de su pasado, son en realidad, los aspectos en los que se hace un mayor énfasis. Debido a lo anterior, la aparición de sus padres y su hermano en el recuerdo resulta recurrente durante el desarrollo de la historia, sin embargo, también hay presencias físicas que acompañan al personaje principal en éste, el que ella misma considera su último viaje, de entre ellos, son específicamente cuatro los más importantes: Acis, Najman, Thulin y Cleo. La relación de Galatea con cada uno de los mencionados aportará diversos factores de análisis de acuerdo a los objetivos de este trabajo, por lo que es fundamental hacer un acercamiento mucho más detallado a continuación, no sin antes hacer algunas precisiones generales con respecto a la manera en que Galatea percibe a los otros.

Como ya se ha mencionado, una característica del personaje principal de *Hacia Malinalco* es su soledad, en la mayor parte de la historia ella se encuentra abstraída en su ensoñación, sin compañía alguna, precisamente, esa condición la hará tener reflexiones como la que cito a continuación:

¿Y los demás? ¿Dónde quedaron los demás? Todos los que me han hecho a mí y me han acompañado y me han enseñado y me han explicado y me han advertido y me han amado. Los que quisieron enseñarme qué era el universo, cuando, en verdad, yo sólo quería saber una cosa. La muerte. Y esa no me la enseñaron, porque nadie la sabe, porque nadie la aprende. [...] Nada. Absolutamente nada. (HM:13).

Evidentemente, las palabras anteriores se refieren a las personas que la acompañaron al principio de su vida y que ahora ya no están: sus padres, su

hermano, sus profesores, sus compañeros y amigos de la infancia. Ninguno de ellos forma parte ya de la vida de esta mujer enferma. Es la muerte la que se los ha arrebatado, y ahora que ella misma se siente caminando hacia el destino final se pregunta por qué nadie pudo enseñarle qué era eso terrible y misterioso que está a punto de experimentar en carne propia.

La tarea que ha emprendido Galatea de hacer un compendio de toda su vida, no es sencilla, como se ha visto, en el arduo camino del recuerdo no pueden faltar las personas que han estado presentes en su vida, sin embargo, es imposible recordarlas a todas y cada una, han pasado tantas, seguramente, que la mujer no puede sino darse por vencida al intentar evocar algunas de estas personas, sobre todo a sus amigos, lo expresa de la siguiente manera en la novela: “Mis amigos se convierten, uno por uno, en esos seres reptantes, lascivos, desbaratados. Han perdido sus nombres, yo ya no los recuerdo. No sé quiénes son. ¿Será este el camino al centro del alma?” (HM: 73). El olvido de los seres que en un su momento fueron importantes para ella es otro de los síntomas de que la vida ha pasado y de que quizás se ha estado ya bastante tiempo en este mundo, ¿quién de nosotros es capaz de recordar a sus amigos de la escuela, esos con los que jugábamos a los seis, a los ocho, a los diez años de edad? Nadie. Por ello, la enumeración caótica de los adjetivos con que los califica: seres *reptantes*, *lascivos*, *desbaratados*, personas que se encuentran borrosas en la mente, sin voz, sin rostro, desordenadas. Ellos, junto con los profesores, los padres, el hermano, son otra pérdida en la vida de Galatea.

Además de los olvidados, están los presentes, los que hablan, conviven y se aman. De entre ellos, Acis es el más importante. Este personaje, el marido de Galatea, se instaura en la novela como la figura cuidadora y amorosa que procura a

la mujer y le acompaña todo el tiempo que puede. La presencia de este hombre la tranquiliza, la adormece, le quita quizás un poco de dolor: “(¿Por qué? ¿Por qué estoy contenta? Lo estoy. Olvido lo demás. Estoy contenta. Acis a mi lado. Acis. Polifemo ha huido.)” (HM: 24). La cita anterior da cuenta de la manera en que la presencia de su esposo la reconforta y la hace sentir segura, fuera de todo peligro, Polifemo ha huido, no hay nada de qué preocuparse.

La figura de Acis, además de la constante compañía, también se relaciona con la espera, la inquietante sensación que Galatea experimenta cuando están separados, los momentos en que su amado debe salir y dejarla sola. Esas largas horas en que la distancia entre ambos deja a la protagonista indefensa:

Luego, esperar a Acis. Siempre ha esperado a Acis. Su vida ha sido esperar a Acis. Todo lo ha esperado de él. Ahora esperará que le traiga lo necesario para pintar: papel, lápices, telas y bastidores, óleos y pasteles. Lo que ella quiera. Galatea dibujará. Galatea pintará. (HM: 27).

Las largas esperas, tema recurrente en ésta y en todas las novelas que componen las *seudomemorias*.⁵⁶ Las palabras anteriores no hacen más que reforzar dicha idea. Además de haberlo esperado siempre, ahora espera que le traiga lo necesario para que pueda cumplir uno de los deseos más fervientes que tiene: pintar, pintar para recordar, para sumar, para ponerle, junto con la escritura, orden al universo. Sin Acis, el mundo no puede ser ordenado, él es el portador, el proveedor, el cuidador y, por supuesto, también es el amor, el abrazo, el beso y la persona con la que es capaz de fundirse en un solo ser que pareciera eterno:

⁵⁶ Basta con recordar, por ejemplo, el capítulo 20 de *Castillos en la tierra*, titulado “Juegos lentos” o el capítulo 22 de *Molinos sin viento* que lleva por nombre “La espera”, además de otras numerosas referencias al tema, sobre todo, en los momentos de insomnio y enfermedad que aparecen en las tres novelas.

Acis y Galatea se abrazan. Un abrazo largo y apretado. Como un solo cuerpo. Amante y consolador. Que abarca todos los abrazos y todas las madrugadas del buen despertar [...] Iniciar el largo aprendizaje del amor. Comprender el amor y retener su indefinible definición. Cada día, cada hora, cada instante pasar la prueba. (HM: 27-28).

El amor erótico retratado en la cita anterior es otra parte fundamental de la vida de Galatea con Acis. La autora hace uso del oxímoron, apunta que sus personajes desean comprender la *indefinible definición* del amor que comparten y, como bien apunta María Andueza al respecto: “Ambos términos del oxímoron, lejos de excluirse, se complementan y así se realiza con fuerza y vigor el mensaje que conlleva esta figura retórica” (Andueza, 2008: 51). Lo anterior permite darle a esta relación entre ambos un significado mucho más profundo, tanto que se contradice a sí mismo, pues su comprensión va más allá de lo meramente lógico. Acis es, sin duda alguna, la persona más importante para ella.

Además de la fundamental participación de Acis en la vida de Galatea, ella tiene dos amigos con los que convive, cada uno, representa para ella una manera distinta de vivir la amistad. Primero está Najman, cuyo nombre hace una clara referencia al Rabino Najman de Breslev.⁵⁷ Este personaje en la novela, vivió la guerra y experimentó los campos de concentración. Al igual que Galatea, es un exiliado. Se dedica a la fotografía, disciplina también muy importante para la protagonista, que al igual que a la niña Alberina, le causa gran curiosidad. Las palabras de este

⁵⁷ El rabino Najman de Breslev (o Breslov, o Breslav) (1772-1810) fue uno de los pilares y principales promotores y continuadores del movimiento del judaísmo jasídico, así como un cabalista destacado y profundo estudioso de la Torá. Escribió una buena cantidad de libros en los que dejó sus enseñanzas. Actualmente tiene numerosos seguidores entre los practicantes del judaísmo. Su tumba, ubicada en Umán, es visitada cada año durante las celebraciones del año nuevo judío por miles de fieles. (*Central de Noticias Diario Judío*, 2012: web).

personaje son siempre sabias y serenas, sus visitas son breves y sus anécdotas terribles. Aquí un ejemplo:

Najman había soñado, no una sino muchas noches, con ese semicadáver que estiraba los huesos hacia él y le pedía que lo sacara antes de que las paletadas de tierra cubrieran la larga zanja. Pero Najman no estaba ahí, era invisible, y no podía acudir a salvarlo. El sentimiento de culpa nunca le abandonó. ¿Por qué no pudo salvarlo aunque fuera en el sueño? ¿Salvarlo en la foto? (HM: 156-157).

El sueño retratado en la cita anterior se refiere a la época en que Najman vivió la guerra y al enorme sentimiento de culpa que lo invade por lo que pasó. También habla de su profesión, la fotografía, que es para Galatea una gran generadora de historias: “Cuando Najman llega y le enseña las fotos a Galatea, comprueba aún más la huida del alma [...] Esa maravilla de lo cotidiano y de la captación de un breve pero eterno momento que nos reconcilia con la propia vida”. (HM: 155). Justo lo anterior da pie para pensar que Najman representa para Galatea una fuente rica en historias, parecidas a las suyas, llenas de muerte, violencia y exilio y que, sin embargo, a través de la fotografía, cobran una luminosidad distinta. El momento congelado para siempre en la imagen, que ayuda a la memoria a recordar el pasado y también a la imaginación a fabular libremente acerca de nosotros mismos.

La otra amistad de Galatea es Thulin, cuyo nombre quizás haga referencia a la actriz sueca Ingrid Thulin.⁵⁸ Con ella, Galatea entabla una relación de amor-odio, parecida a la que Alberina tuvo con Oriana, con el matiz, claro está, de la adultez de los dos personajes. Thulin es dramática, histriónica y ruidosa, características que no

⁵⁸ Ingrid Thulin (1929-2004) fue una actriz sueca que hizo su debut en 1948. Obtuvo el premio a la mejor actriz en el Festival de Cine de Cannes en 1958. Actúo en más de 60 películas y fue particularmente destacada bajo la dirección del afamado Ingmar Bergman (1918-2007). (*Enciclopedia Británica*, 2020: web).

son del todo afines a la reservada e introspectiva Galatea, sin embargo, hay algo en ella que le atrae. Este particular personaje es retratado en la novela de la siguiente manera:

Thulin la visitará [...] su relación con Thulin era de atracción y rechazo [...] Estaba segura que esa noche padecería insomnio y si llegaba a dormir serían pesadillas en torno a Thulin y lo que hubieran hablado [...] La entrada de Thulin fue triunfal: lo mismo que un huracán destructor [...] Galatea había tardado en descubrir a este Polifemo. (HM: 69).

Las palabras con las que se habla de Thulin en el fragmento anterior son un buen ejemplo de la percepción que tiene Galatea de su amiga. Al final la compara con Polifemo, un símbolo que es utilizado durante toda la novela como una referencia al peligro y al miedo, por la íntima relación que ya se ha explicado entre los nombres de los protagonistas y *La metamorfosis* de Ovidio. En este sentido, Thulin solamente inquieta a Galatea, le arrebató la paz y la deja completamente desasosegada:

Casi sin terminar de pronunciar sus palabras, Thulin se levanta y da un portazo. Luego la calma. Galatea suspira, qué bien que ocurran estos desgarramientos. Qué bien que haya rupturas en los instantes cotidianos. En la breve vida. En el desastrado planeta. En el cosmos imparable. (HM: 71).

Las entradas y salidas de Thulin parecen sacadas de las más populares películas de la década de los 50 del siglo pasado, que dejan, como bien lo retrata la cita anterior, a una Galatea que suspira y se lamenta, pero que también agradece la ruptura de la rutina y la cotidianidad.

El final de Thulin no puede ser más dramático: muere en un accidente de auto tras acelerar a fondo, casi como un suicidio. Galatea llega a la conclusión de que su

amiga no pudo resistir la posibilidad de morir después, pues ella tenía que ser la protagonista de todas las historias, incluso de la historia de la muerte. También menciona que la noticia del fallecimiento de Thulin le trajo tristeza, pero a la vez alivio. Esa ráfaga violenta que entraba y salía rompiendo todo a su paso, molestando a Acis y a la misma Galatea, se había extinguido para siempre.

Por otro lado, y como en los tomos predecesores de las *seudomemorias*, la relación de la protagonista con los animales, personajes estos últimos, muy particulares en las tres narraciones, no podría dejarse de lado. En este caso, la gata que tiene como mascota, es también otra parte importante de la alteridad de Galatea. Se llama Cleo y es una presencia que aparece en la novela constantemente en los momentos en que Galatea despierta, y al contemplarla, es asaltada por una serie de preguntas causadas por los sentimientos que le provoca este animal:

Galatea despierta. Abre los ojos. Recostada en la cama, con la vista perdida, piensa. Piensa que piensa. Empieza a pensar. A poner orden. A su lado Cleo, la gata *tabby point* de ojos azules, dormita. Son preguntas las que se le ocurren. ¿Quién te cuidará Cleo? ¿Quién terminará de leer el libro abierto sobre la mesita de noche? ¿Quién se asomará a la ventana? (HM: 13).

Preguntas sin respuestas, quién cuidará de esos bellos ojos azules, como menciona la cita anterior, la imaginación de Galatea y su mundo interior ven en Cleo un enigma más de todos los que se suman a la larga lista de incomprensiones y misterios. El destino de la gata, como mencionan las palabras apenas citadas, forma parte de las incertidumbres de la vida de la protagonista. El silencio animal que le

intrigaba a Alberina,⁵⁹ también le llama la atención a Galatea. Cleo se instaura como un símbolo de guardián del sueño (y de la muerte), una las interpretaciones clásicas de su significado y de las que ya se ha hablado en este trabajo:⁶⁰ “A media mañana despierta. Con un contento inexplicable. El cuerpo cansado y doliente, pero el alma gozosa. Tal vez por un sueño distraído. O un ángel que se ha extraviado. O los ojos azules de su gata contemplándola.” (HM: 23). Esta cita propicia la reflexión sobre la participación de Cleo como personaje en la novela. Nuevamente se encuentra con Galatea justo en el momento que ella despierta, después de un sueño tranquilo. El bienestar que experimenta no tiene razón aparente y, sin embargo, la gata la contempla y desde su silencio le hace saber que la ha acompañado mientras dormía, quizás ahí esté la respuesta a su felicidad, mientras Cleo la custodie, nada malo podrá ocurrirle.

La suma de los argumentos de este apartado brinda una idea de la manera en que Galatea entabla relaciones con los otros. A pesar de ser un personaje fundamentalmente solitario no puede dejar completamente de lado su parte social. En este sentido, los pocos personajes que la acompañan en la vida cobran especial relevancia en el desarrollo de la misma. Con esas pocas, pero profundas relaciones, el personaje central de esta historia construye su alteridad. Ahora bien, además de los espacios y personajes, existen distintas anécdotas que fortalecen la autoficción en la novela que aquí nos ocupa y que será bueno analizar en el apartado siguiente.

⁵⁹ Véanse los apartados 1.2.2 y 1.3.2 en donde se habla de los personajes en los que se reflexiona acerca de la relación de Alberina con los animales, además de con las personas.

⁶⁰ Véase la nota al pie número 37 del presente trabajo.

1.4.3 Anécdotas

Galatea, como bien se menciona en la novela, es la suma de las historias que le han contado, pero también es la suma de las historias que ella misma ha vivido, imaginado y experimentado en carne propia. Por ello, existen, al igual que en las dos novelas predecesoras, ciertas anécdotas en las que vale la pena detenerse.

En este sentido, Galatea se parece a Alberina en su obsesión por la muerte y el exilio, anécdotas las dos, muy presentes en la vida de ambas. La vivencia de la enfermedad y actividades como leer y escribir serán también parte importante de la narración en esta tercera novela como lo fueron en las otras, sin embargo, tendrán nuevos matices.

La relación de Galatea con la noche, el sueño y el insomnio será una que Alberina vivía de manera muy distinta y que apenas se toca en los primeros dos tomos de las *seudomemorias* como se verá más adelante.

Pintar será una actividad que no había aparecido y que hace su entrada como actividad fundamental hasta esta tercera parte de la historia. En este sentido, habrá claras referencias al pintor Paul Klee ⁶¹ que establece un paralelismo con la protagonista de esta tercera novela y en el que también se profundizará.

Lo más conveniente, entonces, será analizar cada una de las anécdotas antes mencionadas para acercarnos a un entendimiento mucho más cabal de cada una de ellas.

⁶¹ Paul Klee (1879-1940) Fue un pintor alemán, nacido en Suiza. Su obra, si bien guarda un carácter único y un estilo sumamente personal, podría clasificarse dentro del movimiento del expresionismo, fue parte del grupo Blaue Reiter y dio clases en la Bauhaus, también sirvió como soldado en la Primera Guerra Mundial, evento que lo marcó para siempre. Su pintura se relacionó con lo abstracto, tomando como referencias la música, la poesía, las palabras y los sueños. (HA!, 2020: web).

Empecemos, entonces, con la muerte, tema continuamente presente en la vida y obra de Angelina Muñiz-Huberman y tan protagónica en las *seudomemorias*, tanto para Alberina, como para Galatea. Ahora bien, como se mencionó ya, la muerte es mucho más importante en esta tercera novela, pues deja de ser una situación ajena a la protagonista para convertirse en algo que ella misma lleva por dentro, la condena a muerte debido a la enfermedad que padece, ha hecho que deje de ser una especulación o una situación fortuita, para convertirse en algo cercano y casi tangible. El tránsito hacia la muerte es el motivo central de toda la narración, por ello, la referencia hacia ella no se limitará a unas cuantas citas, es más bien una presencia constante que motiva cada uno de los pensamientos y acciones de la protagonista de la historia: “Galatea sabe que va a morir. Las palabras se lo confirmaron. La enfermedad es invencible. Sin piedad. Término exacto. No hay nada qué hacer. Salvo mucho. Todo. Ante la brevedad poseerá la eternidad.” (HM:12). Esa muerte tan “cotidiana” como la califica la misma autora en su autobiografía, permite a esta mujer enferma que emprenda la última de sus empresas: hacer un compendio de su vida y legado a través de las palabras y también por medio de un cuadro que ella misma desea pintar: un tríptico que representa las tres etapas por las que atravesará en el proceso de la enfermedad y en el que la tierra, el mar y el cielo serán los símbolos de esa travesía interna.

Por ello es central el papel de la muerte, no sólo como anécdota, no sólo como la muerte del otro, encarnada en Thulin en este caso específico, sino también en la capacidad de, ahora sí, asumirla como propia. Como lo menciona la cita anterior de la novela, ante la posibilidad real de la muerte queda por hacer la tarea más difícil

que Galatea pudiera emprender, la de entender su propia vida y legado. Sin la muerte, esta tercera novela, simplemente, no existiría.

Por otro lado, el exilio sigue siendo la otra dolorosa obsesión de la protagonista, sin embargo, ya no es aquel fenómeno que le causaba tanto conflicto a Alberina, más bien es ahora una realidad que vive con mucho mayor naturalidad. Galatea ya ha aceptado ese exilio como parte esencial de su ser. No es la niña sin nacionalidad del pasado, ahora es la mujer que surgió como el resultado de muchas mezclas y acontecimientos:

Lo que más le duele y su marca indeleble es la condición de exiliada. Ahí se esconde una serpiente circular [...] Y ése es el centro de su alma [...] lo hispano y lo mexicano, que, a su vez, proviene de muchas mixturas (lo híbrido español y lo híbrido mexicano), imposible la elección por eliminación. (HM: 154).

La cita anterior muestra esta aceptación del exilio, no despojada de dolor, por supuesto, pero sí con una resignación relevante y también, quizá con una resignificación, el exilio no tiene que ser pesado, en la aceptación está la clave para encontrarse a sí mismo. Ello podría remitir al poema que Angelina Muñiz-Huberman tituló “Reconciliación” publicado en *Vilano al viento*⁶² (1982) y que la autora cita también en *El juego de escribir*, en él, como promete el título, la voz lírica acepta a México en un sentido profundo, ya no habrá de pelear con el país en el que vive, ese lugar es mucho más grande que ella, ahora podrá apreciar los paisajes y personas que le ofrece y estar bien con ellos, aquí un fragmento:

⁶² Este poemario también se encuentra recopilado en el tomo de poesía reunida de la autora, titulado *Rompeolas* (2012) que edita el Fondo de Cultura Económica de México.

¿Qué hacer si el paisaje no era mío?
¿Qué hacer si nací de cara al mar? [...]
Hasta que un día ya no se puede más.
Porque un día ya no se puede más.
Y entonces
al abrir la ventana
ves el alto perfil,
la nieve en los volcanes,
los árboles lejanos.
Y ese día,
ese día,
aceptas el paisaje. (Muñiz-Huberman, 2012: 55).

Estos versos permiten saber la postura de Muñiz-Huberman después de muchos años de vivir y existir en México, dicha postura podríamos trasladarla también a su personaje Galatea, quien no puede elegir ser de un lado o del otro, se da cuenta de que todos somos una mezcla, incluso aquellos que han vivido sólo en España o sólo en México, no hay sangre pura, no hay arraigo absoluto, ella, como todos, tiene que saberlo y eso, también es parte de su camino a la liberación y a lo que ella misma llama: iluminación. No se puede entender la obra de Muñiz sin el exilio, así como no se pueden entender a sus personajes sin él. Galatea es un claro ejemplo, sabe que el exilio está en el centro de su alma, pero sabe también que eso no significa una derrota, es simplemente su realidad y la asume como tal.

Otra de las constantes en la novela y también en las dos anteriores, es la vivencia de la enfermedad, que para el caso de Galatea es grave y mortal, nada parecido a faltar al colegio por culpa de una gripe como le ocurría a Alberina. Ahora la enfermedad es el camino hacia la muerte, el vehículo en que se ha montado la protagonista para llegar al destino final, y por ello, cobra una dimensión mucho más

profunda que en las historias que anteceden a ésta. En *Hacia Malinalco* se expresa de la siguiente manera:

Galatea ha quedado inmóvil. Siente que camina por terreno firme. Según avanza su enfermedad y su cuerpo va paralizándose, su mente se afina y se sublima. La búsqueda del centro del alma ya no es a ciegas: se sumerge y halla la luz. Ahora deja que la luz la inunde y ese blanco de su cuadro es el resplandor interno que va iluminando sus repliegues. Ya no intenta detener la luz. (HM: 101).

Como se puede observar en la cita anterior, la enfermedad de Galatea es una condición que va apoderándose de su cuerpo poco a poco y cada vez le va impidiendo más que se mueva. Esa falta de movimiento físico le abre la puerta al movimiento interior. Esta mujer camina hacia la luz, en tanto su cuerpo deja de funcionar su mente comienza a entender más, se acerca más a la totalidad de la muerte y, por ende, a esa iluminación que tanto ha anhelado. Se trata de un oxímoron nuevamente, mientras su cuerpo se paraliza, su mente se afina. No es una contradicción, sino una ampliación del sentido en el proceso que vive. En realidad, esta novela se centra en la vivencia de la enfermedad, esa condición es la que afecta a todo lo demás. Los personajes, los espacios y las otras vivencias están completamente condicionadas por la esclerosis que sufre la protagonista. Es el claro camino de la muerte. Por ello, la enfermedad no se limita a aparecer en alguna ocasión en la novela, como había sucedido en las anteriores, aquí es una condición que no abandona a la protagonista ni un segundo en la historia. De ahí su importancia fundamental en la construcción de la narración. No sólo se trata de su vehículo hacia la muerte, también es su motivación para escribir y pintar antes del encuentro con el destino final.

Pasando a otras cuestiones, ahora es buen momento de hablar de la postura de Galatea frente a la noche, situación muy interesante puesto que en dicho momento se establece un orden diferente al del día. La noche es un tiempo de oscuridad, soledad, silencio y reflexión. En la novela, Galatea aprovecha el tiempo de la noche para su labor introspectiva, durante las horas de oscuridad y silencio, la imaginación y la creatividad fluyen como un río caudaloso. Es también en esos momentos en los que se sueña, se ama y se sufre de insomnio. A la protagonista de la novela le pasa todo esto con gran intensidad, y no solamente al personaje sino a su creadora, la misma Angelina Muñiz-Huberman deja muy en claro en su autobiografía cómo es para ella la vivencia nocturna:

Aprovecho muy bien la noche [...] La mejor hora de escribir [...] Es la hora del terror también. De sombras. De ruidos. De obsesiones [...] Pasos. Voces. Llantos. Risas nerviosas. El jadear del amor. Las camas crujen [...] Pero más que nada, es la hora de los sueños. Me despierto con un sueño que acaba de suceder. Y, de inmediato, lo transcribo a mi *Somniario* (que abarca varias libretas, escritas a mano). Después, estos sueños se convertirán en materia literaria. La noche propicia y exalta la creación. La mente está fresca: la lucidez de la oscuridad y del silencio desatan las palabras sobre tabla rasa. (JE: 42-43).⁶³

La cita anterior revela de manera muy precisa la manera en que la autora toma a la noche como el mejor momento de su labor creadora y la forma en que los sueños, el silencio y la oscuridad le brindan las herramientas necesarias para su producción literaria. Existe una imagen poética que, de nueva cuenta, al hacer uso del doble oxímoron permite un enriquecimiento en la descripción del momento al que se refiere: *la lucidez de la oscuridad y del silencio desatan las palabras sobre tabla*

⁶³ Las itálicas son de la autora.

rasa. No hace falta ver para iluminar el entendimiento, en el silencio surgen las palabras, durante la noche nada es lo que parece o más bien todo se revela tal y como es. Para Galatea, su contraparte de las *seudomemorias*, la noche es también un momento de horror y de dicha, lo que parece una contradicción, es más bien un entendimiento mucho más profundo de la situación. Por un lado, el miedo, por el otro, la creación. Así se habla de este momento en la novela:

Es en la noche, es en la noche cuando ocurre el infierno. El terror y lo oculto se desatan en la noche, como insistentes demonios. Algo que no recuerdo de mis padres. En el insomnio, las historias absurdas, inventadas. Lo prohibido. Lo negado. Pesadillas y locos caballos desatados. Las yeguas de la noche galopando. (HM: 122).

La cita anterior da pie para pensar que la protagonista de la historia no disfruta de la noche, más bien, deja muy claro que la sufre. Primero vienen los sueños y después el insomnio, el estado inconsciente y después el consciente. El que revela y el que conoce. Ambos importantes para las experiencias nocturnas de Galatea. Respecto a los sueños, en la novela aparece el siguiente fragmento:

Galatea se traslada de sueño en sueño. Los sueños son los que ella sueña o los que le gustaría soñar. Hay un sueño que no es suyo, sino de su madre, que se lo contó tantas veces que ya es suyo. El del mensajero que trae un mensaje que no sabe cuál es [...] El sueño se repetirá.
El mensaje no se descifrará.
Y, por lo tanto, siguen soñando (la madre y la hija). (Mejor dicho: solamente la hija: la madre murió.) (La hija heredó los sueños.) (La hija heredó la muerte.) (HM: 26).

En las palabras anteriores se nos revela un sueño que la madre de Galatea tuvo y que después le transmitió a su hija, dicho sueño tiene como parte central un

mensaje no descifrado, esto podría dar pie para interpretar que los sueños mismos en su conjunto son mensajes sin descifrar. La naturaleza tan extraña de los sueños y la enorme dificultad que tenemos los seres humanos para entenderlos y más aún, para contarlos, refuerza lo anterior. En medio de todo ese supuesto sinsentido, Galatea encuentra, al igual que Angelina, historias qué contar y reflexiones que le ayudan a entender quién es. Al igual que su madre murió, ella habrá de morir, al igual que su madre soñó, ella sueña. Sueño y muerte, tan unidos entre sí, la pequeña muerte del sueño, el sueño eterno de la muerte, reflejo de la condición humana, otra vez.

Junto a los sueños, el insomnio que ataca a Galatea sin piedad es una fuente de historias a las que acudir y de deseos imaginados que es preciso dejar fluir:

Ella no descansa. El insomnio y la madrugada son para eso: para historias incompletas y oscuras: para las imágenes incestuosas: para las copulaciones dobladas. Calladas.
El bello no dormir y las perversiones sueltas [...]
Benigna madrugada por obsesiva: he aquí que la imaginación aclara.
Viva el insomnio. (HM: 23).

En la cita anterior, nuevamente nos encontramos ante una imposibilidad, y con ella la gran cantidad de posibilidades que la acompañan, de esas que la protagonista es capaz de transformar, como es su costumbre, en historias para la posteridad. Esas que ahora quiere reunir en lo que ella misma llama: su legado. El insomnio, al igual que el sueño, es el momento del deseo desatado en la imaginación, el de la inspiración y, a diferencia del estado inconsciente, el insomnio brinda la lucidez necesaria para escribir y pensar.

Todo lo anterior se vincula con la pasión por las historias que ha acompañado a Galatea toda su vida, su férreo deseo por guardar y contar, por preservar las palabras que los demás le han dicho y las que ella misma ha generado. Por supuesto que la historia misma es muestra de ello, ¿qué sería de Galatea sin las historias?, ¿quién pondría orden a su mundo interno a través de las palabras? Dichas preguntas se responden en la novela, por supuesto: “–Claro, necesito que los cuentos me acompañen. ¿Qué me quedaría si no? Sólo me queda la memoria. Y volver a repetir las historias. Después de todo esa fue la enseñanza de mis padres: las historias que me contaban.” (HM: 108). La cita anterior podría complementarse con la siguiente: “Es ella y su vago deseo de ir a Malinalco nunca cumplido. Es ella y las historias de guerras. Es un compendio y una síntesis.” (HM: 183). Lo anterior permitiría dilucidar que Galatea considera que ella misma no es nada sino las historias que atesora, ésas que ha contado, las que ha imaginado y también aquellas que guarda para sí. Leer, escribir y contar historias, como se puede observar, se constituyen como actividades esenciales para la protagonista de esta historia, son las anécdotas en sí mismas, la recopilación en palabras de la vida.

Por último, existe otra anécdota interesante en este tercer tomo de las *seudomemorias* y que no aparece en los dos primeros libros, me refiero a pintar. Dicho arte es parte del deseo de la protagonista de dejar huella y también de entender todo aquello que le ha pasado en la vida. Por ello emprende la tarea de realizar un

cuadro en el que retrate la playa de Chachalacas, Veracruz, a manera de tríptico,⁶⁴ como ya se había mencionado anteriormente, y todo eso que va plasmando en el lienzo son partes de ella misma. En la novela se expresa de la siguiente manera:

Pintar, en este su nuevo estado, es una urgencia, una necesidad. La razón poética que la anima. La manera de vencer a Polifemo. Y acallar las voces que polilogan en su interior [...] Ese será su escape. Que sólo así podrá comprender algo de la maraña interna y de la maraña externa. O, sencillamente, no comprender nada de nada [...] pintar por puro deleite y placer no conocidos. (HM: 44-45).

Justamente, como se logra apreciar en las palabras citadas, el deseo de pintar de Galatea tiene que ver con el cometido principal de la historia misma, entender un poco más de todo aquello que le ha sucedido, y si no lo logra, por lo menos habrá obtenido el placer de hacer algo que deseaba. Casi lo mismo que le pasa con la escritura. Ambas disciplinas se complementan en esta tercera novela para ayudar a la protagonista a comprender, es decir, a cumplir con el objetivo final que no es otro que llegar a la iluminación.

A pesar de que la pintura no había aparecido en *Castillos en la tierra y Molinos sin viento*, sí aparece en otros relatos de Muñiz, la más clara referencia por la similitud del tema, la retórica alrededor de la muerte y su relación con pintar el mar está, sin duda, en la “Historia 14” de su libro *Las confidentes* titulada “Paul Klee en Hyères” donde una mujer enferma recuerda que nació en aquel lugar de la costa

⁶⁴ El tres simbólicamente es un número que se relaciona fuertemente con lo divino, expresa un orden espiritual e intelectual. Representa la tri-unidad del Dios cristiano y en otras diversas tradiciones religiosas se asocia con la perfección y la armonía del universo. Representa la unión del cielo, la tierra y el hombre. También se le asocia al paraíso, el purgatorio y el infierno, así como a las tres etapas vitales del ser humano: infancia, juventud y vejez. (Chevalier, 1986: 1016-1017). Que Galatea pinte un tríptico puede relacionarse fácilmente con los símbolos antes mencionados.

francesa llamado Hyères (al igual que la autora) y desea pintarlo, cosa que Paul Klee hizo en su momento en aquella misma ciudad. Aquí un fragmento del inicio del cuento:

–Un día descubres que eres mortal. Más bien, lo sabías de siempre. Pero un día es real. Te han puesto un plazo. La enfermedad no espera. Y todo cambia a partir de ese momento. [...] Yo sola: ahí donde nací. Que donde nací era paisaje de pintores: todos los pintores pasaron por Hyères. Paul Klee vivió frente al mar y vio y oyó lo que yo iba a ver y a oír cuando naciera. [...] Aún no he nacido: pero ahí está Paul Klee pintando. (Muñiz-Huberman, 1998, 2017: 183-184).

La cita anterior resulta muy importante, pues se puede notar la íntima conexión de la pintura de Galatea con la de este cuento. La referencia de un pintor abstracto del expresionismo que vivió y pintó en la ciudad de nacimiento de la protagonista del cuento y después el deseo de la misma Galatea de pintar durante la enfermedad y su eventual cercanía con la muerte, no dejan lugar a dudas de lo que la pintura ha representado en la vida de la autora y también de sus personajes. En el caso de la protagonista de *Hacia Malinalco*, la pintura es un escape, un placer y otro instrumento igual de importante que las palabras para comprender su mundo y dejar un legado.

Con lo dicho a lo largo de este apartado se pudieron notar las diversas maneras en que las anécdotas que se viven y evocan en la novela por parte de la protagonista cobran gran importancia en la narración y, junto con los espacios y los personajes, intenta llegar a entender lo que significó haber vivido, las anécdotas que cuenta se relacionan con las obsesiones que la han acompañado toda su vida y también con nuevas actividades que complementan a las del pasado.

Capítulo 2: Llegar a la iluminación

En realidad no vemos al mundo tal y como es

sino como somos nosotros.

Guadalupe Nettel

El móvil principal de este segundo capítulo del trabajo resulta ser el análisis de las *seudomemorias* bajo los estándares de la teoría literaria del *bildungsroman* o novela de formación, donde se nos presenta un joven protagonista que irá descubriendo el mundo y aprendiendo de él para llegar a la maduración. En este sentido, primero se hará una reflexión acerca de los postulados de la teoría mencionada para entenderla de manera cabal, posteriormente se harán algunas breves anotaciones generales sobre las novelas en este respecto para después pasar a la disertación específica de cada una de las historias aquí estudiadas en relación con los elementos teóricos en cuestión. Cabe mencionar que bajo la óptica propuesta en este capítulo sólo se analizarán las dos primeras novelas puesto que las reflexiones no son pertinentes para la tercera, sin embargo, dicho texto será retomado en el siguiente capítulo.

2.1 Reflexiones teóricas: el *bildungsroman*

La palabra alemana *bildungsroman*⁶⁵ se refiere en español a la llamada novela de aprendizaje o novela de formación, la mayoría de los teóricos concuerdan en que un

⁶⁵ “El término *bildungsroman*, [...] fue acuñado en 1803 por Karl von Morgenstern, profesor de la universidad de Dorpat. El éxito de tal neologismo se debe, sin embargo, a Wilhem Dilthey en 1870, quien lo utiliza para denominar un corpus de novelas que se iniciaría con la obra de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*.” (López Gallego, 2013: 63).

relato de esta naturaleza centra la narración en el proceso de maduración del protagonista. En este sentido, la resolución de problemas y la búsqueda de respuestas ante las preguntas existenciales más fundamentales del ser humano están a la orden del día dentro de este tipo de ficción. A continuación, cito una definición:

el *Bildungsroman* o novela de formación es el relato que aborda la peripecia de un personaje en su periplo hacia la edad adulta, subrayando todos aquellos episodios y pasajes que jalonan la progresiva construcción de su conciencia y de su identidad. (Escudero, 2008: 2).

La anterior idea de Víctor Escudero conceptualiza a la novela de aprendizaje como aquella que pondrá especial énfasis en el tránsito hacia la edad adulta con todo lo que este fenómeno implica, entonces, será necesario que nuestro protagonista en un inicio sea un niño o un adolescente, precisamente porque es en esta edad en donde se da el comienzo de dicho tránsito, además de que se experimenta por vez primera el mundo y su funcionamiento.

Es precisamente la fascinación ante el mundo y también la decepción frente al mismo lo que va configurando y construyendo la identidad del personaje en cuestión. De este modo, la juventud del protagonista permite que las vivencias que irá teniendo a lo largo de la narración sean una especie de revelación primigenia acerca de las normas y caminos que se siguen dentro de la sociedad en la que le ha tocado vivir. En este mismo tenor, el lector experimenta el asombro del descubrimiento y la experiencia estética de la revelación de lo desconocido a través del protagonista de la historia que:

[...] es un ser que está experimentando casi todo por primera vez. El lector, al igual que el personaje, siente la emoción de vivir una sensación nueva. No estamos hablando solo de los grandes temas: la muerte o el sexo. Cualquier experiencia por inocente que nos pueda parecer a los adultos para ellos posee el atractivo de lo desconocido. (López Gallego, 2013: 73).

Resulta interesante, entonces, ir desmenuzando este proceso de maduración a través de la narración, pues, el *bildungsroman*, al ser una novela que pone el foco principal en su protagonista, presenta una serie de características con las que dicho personaje debe cumplir, en términos generales, además de su juventud, como ser alguien solitario, marginado en cierto sentido y con un talento o inteligencia fuera de lo común. Vale la pena profundizar en cada una de ellas.

El primer factor importante a considerar es que “el héroe del *bildungsroman* es un ser solitario, en una búsqueda constante de un sentido para la vida y que se opone a la sociedad.” (López Gallego, 2013: 63-64). La soledad del personaje se da a partir de que se siente un extraño ante el mundo y su funcionamiento y opta por el distanciamiento de los demás en aras de encontrar un camino propio que se aleje de la norma establecida. Al respecto López Gallego agrega:

Todas estas apreciaciones nos conducen a uno de los rasgos más llamativos del personaje protagonista, por uno u otro motivo: el de la soledad [...] Esta soledad se ve acrecentada, además, por el aislamiento propio de quien se siente diferente. La gran mayoría de los protagonistas tiene una aguda conciencia no solo de hallarse en un punto dispar con respecto al mundo adulto, sino también de ser distintos respecto al grupo de adolescentes del que se supone que debería formar parte. (López Gallego, 2013: 66).

Dicha soledad está íntimamente relacionada con la marginación, no podría ser de otro modo pues el marginado es el solitario por excelencia, pero con un matiz,

la marginación tiene que ver con no cumplir con lo socialmente establecido o con poseer características que causen tensión en cierta comunidad como bien apunta Vicente Quirarte al respecto del tema.⁶⁶ Víctor Escudero justamente hace la caracterización marginal del joven protagonista en los siguientes términos:

Este nuevo sujeto –de cuya formación identitaria tratan de dar cuenta las novelas– es una entidad problemática que, por definición, escapa a la rigidez de unos límites estables. De ahí que esa cuestión –la de los límites, ya sean de la individualidad en su interacción con la alteridad, o los de la propia narración– se acabe convirtiendo en uno de los principales motores que impulsan el autocuestionamiento que caracteriza a buena parte de las obras. (Escudero, 2008: 3).

Ahora bien, esa soledad y marginación del personaje principal debe tener un origen, y ese es, como precisamente se señaló hace un momento, que el joven en cuestión posee una inteligencia fuera de lo común o una sensibilidad extraordinaria, es decir, este protagonista ve, siente y conoce mucho más allá en comparación con la sociedad que lo rodea y por eso mismo se retrae, situación que provoca el rechazo social de manera bilateral:

Con respecto a los personajes hay que señalar que la novela de formación se focaliza sobre un personaje central que [...] es objeto de una transformación no causada por él mismo, sino por las circunstancias en que vive. Y consigue una maduración que afecta a todas las esferas de su personalidad. A menudo el autor nos lo presenta como un joven complejo, incluso difícil, que no encaja por diversos motivos en el contexto que le ha tocado vivir. Algunos de ellos son demasiado inteligentes con respecto al mundo que los rodea, otros no soportan la autoridad, ya sea de sus padres o de sus profesores y necesitan sentirse adultos. (López Gallego, 2013: 65).

⁶⁶ Véase: Quirarte, V. (2005) “Introducción” en *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. México: Paidós. (págs. 13-17).

El argumento apenas citado pone de manifiesto que la marginación del personaje se da porque no entiende los cánones establecidos y emprenderá una batalla por su autoafirmación: “una continua lucha interior entre lo que pide la ley y la religión y lo que su moral le dicta.” (López Gallego, 2013: 71).

Pasando a otro tema, es también interesante notar que el *bildungsroman* está relacionado de cierta manera con el modelo de la novela autobiográfica y yo agregaría también con la autoficción, tema del capítulo anterior. En este sentido, no es raro que los procesos formativos y de configuración del yo se den a través de la escritura del recuerdo y la memoria. López Gallego menciona en este respecto lo siguiente:

Son novelas que se caracterizan por un protagonismo exclusivo de la voz interna de aquel que se forma, de su perspectiva única, del punto de vista circunscrito a su mirada [...] Por ello es habitual encontrar recuerdos, alusiones a vivencias, monólogos interiores, que van creando poco a poco el universo imaginario y mental en el que el personaje se mueve. (López Gallego, 2013: 66).

De esta guisa no resulta descabellado concluir entonces que la autoficción y el *bildungsroman* tienen vasos comunicantes y vínculos, tanto a nivel estructural como a nivel semántico-estético, postulado que reafirmo con la siguiente idea: “Aránzazu Sumalla, advierte en su tesis doctoral que es muy común en los *bildungsroman* la aparición de elementos autobiográficos del autor. Dice exactamente: *en ocasiones la*

*frontera entre autor y narrador queda difuminada*⁶⁷ (López Gallego, 2013: 72).

Justo como sucede en la autoficción.⁶⁸

Además, el proceso de la lectura y la escritura también puede formar parte importante en la formación del protagonista del *bildungsroman*, tomando en cuenta la relación entre la literatura y la vida o el descubrimiento de dichas actividades en sí mismas como mecanismos de conocimiento del mundo y también de una búsqueda de la voz propia. (López Gallego, 2013: 69).

En resumidas cuentas, la novela de aprendizaje o formación se configura como un género que lanzará al mundo a un joven personaje, generalmente sensible e inadaptado, para que inicie un proceso de maduración a través de los obstáculos de la vida, las nuevas experiencias y la rebeldía ante las normas y cánones. Ese viaje o proceso de maduración le permitirá al protagonista construir su identidad, es decir, en su viaje irá descubriendo cuáles son sus fortalezas y debilidades, se dará cuenta de lo que es capaz y afianzará su propia personalidad. Será, como dice Manuel López Gallego, un camino espiritual en donde el objetivo personal es encontrarse a sí mismo y cuya meta es el renacimiento del yo. (López Gallego, 2013: 65).

Quien inició este viaje existencial no podrá ser el mismo que llegue a su final, pues se habrá orquestado un cambio sustancial en la manera de pensar, sentir y actuar de nuestro protagonista, que le permitirá ir trazando los límites de su propia identidad y el alcance que tendrá en su vida madura.

Aunado a las teorías anteriores al respecto del *bildungsroman* y tomando en cuenta que se trata de un género con tres siglos de vigencia, los estudiosos de la

⁶⁷ Las itálicas son mías.

⁶⁸ Véase el apartado 1.1 del presente trabajo.

materia han dividido a la novela de formación en distintas subcategorías, dos de ellas son realmente útiles para los objetivos del presente trabajo: el *bildungsroman* femenino y el *künstlerroman* o novela de formación del artista, que, como puede deducirse, agregan un matiz extra a la reflexión y centran el relato en los aprendizajes y caminos que deberán emprender las mujeres y los artistas, respectivamente, para hallar su lugar en el mundo. Vale la pena hablar un poco más de cada una de ellas.

Dentro de lo que concierne al *bildungsroman* femenino, Carmen Gómez Viu apunta que este tipo de relato tiene una: “capacidad creativa para representar los cambios sociales respecto a la condición femenina.” (Gómez Viu: 2009: 108). Es decir, este tipo de *bildungsroman* representa los procesos existenciales que los protagonistas de cualquiera de estos relatos enfrentan, pero agrega una particularidad, el conflicto que puede representar ser mujer en medio de una sociedad como la nuestra. En este sentido, la marginación propia del héroe del *bildungsroman* se ve aumentada de cierto modo por la condición femenina.

Por otro lado, el *künstlerroman* representará los procesos formativos ya mencionados y agregará aquellas vivencias que desencadenarán en la vocación artística del personaje principal, en otras palabras, además de los descubrimientos del amor, la amistad, el sexo y el sufrimiento, también se revelará el talento y la tendencia hacia el arte, que se configurará como un vehículo expresivo y también disruptivo del protagonista frente a las normas establecidas y ante la marginalidad que sufre por distintas razones. (Arango Rodríguez, 2009: 127-128). Es, por lo tanto, pertinente mencionar que el artista encarnado en escritor será en el que se enfoquen los esfuerzos teóricos del *künstlerroman*.

Debido a la relevancia que puede representar esta rama de la teoría será bueno ahondar en ella un poco más:

Es fácil comprender que la atención profunda a la naturaleza, intrínsecamente problemática, que para los tiempos modernos llega a significar el artista no alcanzará sin embargo a revelarse en toda su profundidad en el drama, sino en la novela. La literatura alemana la reconoce pronto como *Künstlerroman*, en cuanto variedad o subgénero de *Bildungsroman* que involucra una profunda reflexión sobre la naturaleza misma del Arte en su dimensión humana. Dicha modalidad narrativa quedó básicamente estudiada por la tesis doctoral de Herbert Marcuse, *Der Deutsche Künstlerroman*, presentada en 1922, pero inédita hasta 1978. (Márquez Villanueva, 2011: web).

La cita anterior da cuenta del inicio de esta rama de la teoría y perfila de manera somera a su objeto de estudio: aquel incipiente artista que descubre su vocación desde muy joven. También se podrían enunciar las características de dicho personaje dentro de la ficción:

La fatal separación del rebaño que marca la excelsitud del artista lo vuelve epicentro de toda suerte de conflictos lo mismo con la sociedad que consigo mismo [...] Su triple lucha con la sociedad que le rodea, la Belleza que lo absorbe y la limitación humana que lleva dentro de sí. (Márquez Villanueva, 2011: web).

Las palabras apenas citadas reafirman al protagonista del *künstlerroman* como un ser que emprende una lucha contra el mundo que lo rodea y que, además, encontrará en la búsqueda de la belleza y el ejercicio del arte una especie de posicionamiento frente a aquello que no le parece justo o que no entiende del mundo.

A raíz de la presente reflexión teórica acerca del *bildungsroman*, es pertinente apuntar que, efectivamente, resultará útil para abordar los dos primeros textos del

corpus de esta investigación: *Castillos en la tierra* y *Molinos sin viento*, que calzan muy bien con la protagonista joven que aprende de su alrededor. En este mismo tenor, el *bildungsroman* femenino y el *künstlerroman*, ramas de la misma teoría, aportarán también herramientas e ideas pertinentes a la argumentación, pues Alberina, protagonista de los primeros dos libros de las *seudomemorias*, es una niña que va descubriendo el mundo y también la escritura, primero como un juego y después como un escape que se terminará convirtiendo en su forma de vida.

Hechas las reflexiones teóricas pertinentes y las anotaciones generales mencionadas resultará conveniente profundizar a continuación en los casos específicos de cada una de las narraciones que conforman las *seudomemorias*.

2.2 Edificar castillos

Parece ser que el camino a la maduración de cualquier ser humano resulta lento, doloroso y, quizás tristemente, interminable. Este apartado pretende ir desmenuzando dicho proceso en la primera novela de las *seudomemorias*, es decir, *Castillos en la tierra*, en ella, además de la labor memorial ya analizada en el capítulo anterior, se presenta claramente el camino que inicia Alberina hacia lo que podríamos llamar: *la iluminación*, es decir, el ascenso hacia el entendimiento que se inicia en el momento en que cobra conciencia de la vida y la existencia mismas y que no terminará hasta el final de la vida. La niña irá descubriendo el mundo a través de sus experiencias, de los espacios que habita, de las personas con las que convive, de las historias que escucha y lee y también de las que ella misma inventa. Reflexionará

acerca de la verdad y la existencia y, sobre todo, irá forjándose en ella la vocación de preservar la memoria y escribir para contar su propia historia y la de los demás.

Bajo la consigna literaria, la niña se irá formando como mujer y como artista, primeramente, ante el asombro que le presenta el mundo como vivencia inicial y después, con las reglas que sus padres y la escuela le proponen o le imponen, sin embargo, serán las lecturas y los relatos que escuche lo que más impactará en la vida de la joven protagonista, pues esas historias ajenas se volverán suyas para que ella las recree, la semilla de la vocación artística para la literatura estará ahí, en la vida propia y también en el deseo de entender lo ajeno. Resulta pertinente, entonces, profundizar en ello.

Primero, lo primero, el asombro, la fascinación: “Alberina contempla tranquilamente el nuevo mundo que se le aparece.” (CT: 10). No hay prisa, ni escándalo, la niña, tranquilamente, en paz, como lo dice la cita, irá recogiendo el mundo exterior para incorporarlo a su ser:

El esfuerzo de Alberina es grande. Fatigante. Exacto. Que el paisaje sea suyo. Que traspase todo su poblado mundo interno hacia el verde de la naturaleza. Que vista con sus colores lo que tiene otros colores. Que anime con sus palabras lo que habla otro idioma. Que inunde lo que se ve desde su fuente oculta. Que desborde agua y lágrimas. Que, en proceso de ósmosis, el intercambio se cumpla. Que de ella revierta y regrese el mundo externo matizado de sus propias tonalidades y que, entonces, sólo entonces, lo reconozca como suyo. (CT: 208-209).

Tarea de enormes proporciones la de hacerse del mundo y poseerlo, la memoria y el recuerdo no son suficientes para retenerlo todo, la niña debe escribirlo para preservarlo, es ese el proceso más importante, pues el extrañamiento con el mundo vendrá acompañado por el impulso de ponerle orden a través de la escritura.

Nada mejor que los ojos y los oídos de un niño para explicar todo lo que pasa, pues la percepción liberada de los prejuicios sociales permite un acercamiento más puro al entorno, como menciona Guadalupe Nettel en la siguiente reflexión:

Los niños tienen el don de escuchar el mundo tal y como es, sin la telaraña opaca que la sociedad impone más tarde como el inapelable <sentido común>. La verdadera insensatez consiste en dejarse gobernar por una regla legitimada en apariencia por ese adjetivo irrisorio. (Nettel, 2018: 80).

Precisamente, poner orden al caos externo (y quizás también al interno) es una de las tareas básicas de la educación y de la formación de los niños, encontrar dicho *sentido común* del que habla Nettel parece ser trabajo de la escuela, donde se brindan ciertas fórmulas que intentan ponerle normas al mundo para entender mejor su funcionamiento. Por lo anterior, resulta evidente que el colegio también influirá de manera muy marcada en la vida de la niña y en su manera de percibir, conocer y hasta sentir. Algo curioso es que Alberina conoce una escuela por primera vez a los seis años ya en México:

Alberina está contenta en la nueva ciudad. Muchas cosas nuevas le esperan. Por ejemplo, ir a una escuela. Por primera vez. Todo será por primera vez. Ya ha visto una escuela. Ya sabe lo que es. Una enorme escuela en las calles de Balderas y Chapultepec. Con un patio enorme. Con enormes esculturas. Y niños. Como nunca ha visto tantos juntos. (CT: 11).

Convivir con gente de su edad resulta una experiencia fundamental en la vida de Alberina, pues los adultos son un otro que se encuentra mucho más lejos de su propia realidad, en cambio, los niños son seres más cercanos que se hallan en el proceso de un aprendizaje similar al que ella experimenta.

El mundo mágico, infantil y colorido de Alberina va adquiriendo las tonalidades grises del orden social bajo las reglas exactas del colegio que dicta el modo de gastar el tiempo y dice cuáles son las cosas verdaderamente importantes que hay que aprender y por las que hay que esforzarse:

En el colegio, Alberina aprendió el peso de las cosas [...] Las mañanas se diferenciaron de las tardes no por la luz o el calor, sino por fracciones exactas del reloj que adquirirían nuevos nombres: dibujo, canto, aritmética, lectura, caligrafía [...] Varas mágicas se erigieron para instaurar una forma memorizada de la realidad. La calabaza no fue convertida en carroza, sino la carroza en calabaza. (CT: 74).

La escuela representa las dosis de realidad, un ensayo en pequeño del mundo exterior que les espera a los niños cuando egresan de las puertas seguras del colegio. No caben las ilusiones o los cuentos de hadas porque no responden al orden que la institución busca establecer y, a pesar de ello, es también la escuela la que le revela a la niña un gusto insospechado que habrá de convertirse en su llamado vocacional del futuro:

Alberina no entiende los números. Disfrutó cuando aprendió a sumar, a restar, a multiplicar y dividir. Pero hasta ahí llegó. Que luego esas operaciones se aplicaran a problemas y a situaciones absurdas que nunca habrían de ocurrir le parecía disparatado. En cambio, le gusta observar las letras. Las letras que producen sonidos que se convierten en palabras. Las palabras y lo que significan. Y de ahí los cuentos y las historias. (CT: 77-78).

Resulta irónico pensar que la misma institución que le quita al mundo lo fascinante, al mismo tiempo se lo agregue y le muestre a Alberina el camino que habrá de seguir para convertirse en escritora, la niña disgusta de los números, pero

ama las letras, las que puede leer en los libros y las que puede usar para contar cuentos sobre el papel.

Leer, escribir y escuchar historias serán entonces verdaderas experiencias vicarias en la vida de la niña, en estas actividades está la clave, según ella, para alcanzar el pleno entendimiento de las cosas. Llena su cabeza de narraciones, las recoge por doquier y las guarda para después usarlas a placer en la creación de sus propios relatos, esos que ella misma recrea, inventa o imagina:

Alberina lleva por dentro muchas historias: las que le cuenta su madre: las que ella se inventa: las que aprende de las canciones: las que oye de los demás. Para ella son como juguetes que guardara en cajas especiales y que según el humor sacara una u otra. Las historias ininterrumpidas van creciendo y, a veces, se entretajan y confunden, y se toman prestado unas de otras. (CT: 62).

El mundo de allá afuera es fuente inagotable de historias, las hay de muchos tipos y pueden hallarse en casi cualquier parte, pero hay un manantial poderoso y especial, uno que será fundamental para ella y en el que hallará refugio y escape del exterior, se trata, sin duda, de la lectura:

En la silla roja Alberina lee cuentos. Unos cuentos de formato pequeño, de cubierta naranja y azul que su madre le trae de una librería de viejo, de Tacubaya. Cuentos de hadas, de princesas, de gnomos, de elfos, de magos, de soldaditos de plomo, de niños que no recogen los juguetes de su cuarto al irse a dormir en la noche. Alberina le ha pedido permiso a su madre para dejar sus juguetes tirados como en las ilustraciones de los cuentos, pero ella no se lo ha concedido. (CT: 36).

Las asombrosas hazañas que lee en los cuentos, los seres extraordinarios que aparecen en ellos y los protagonistas con los que Alberina se identifica, resultan ser

la cantera de donde se puede extraer la materia prima de la escritura. Convertirse en escritora, entonces, es un proceso conformado por el juego, el relato escuchado, la lectura y la contemplación del mundo. Un claro ejemplo de los pasos anteriores está en la siguiente cita, enmarcada en alguno de los viajes de Alberina a Cuernavaca mientras convive con su amigo Carlo:

Llega el momento en que ya no saben a qué jugar. A Alberina se le ocurre contar cuentos y actuarlos. Luego, ir a sentarse a la mesa redonda del comedor y escribirlos.

Alberina aprende de la abuela de Carlo nuevos cuentos. Son cuentos españoles, de pastores y ganado en el monte. De bodas trágicas y de caballos indomables. De amores más poderosos que la muerte. Y el de una cabra que tenía los cuernos de oro, que nunca termina de ser contado.

En la mesa del comedor, Alberina escribe tres cuentos sobre animales del campo, en recuerdo de su vida en Caimito del Guayabal. Los firma y les pone fecha: septiembre de 1946. (CT: 122).

Jugando, escuchando e incorporando el mundo exterior es como la niña se inicia en la labor creativa. Además, en las palabras apenas citadas resurgen dos de los temas fundamentales de la vida literaria de la escritora en que Alberina ha de convertirse en un futuro: el exilio y el recuerdo de la vida pasada, sobre todo, de la infancia. Es este segundo, en el que se hace énfasis ahora, uno de los elementos que le permitirán alcanzar la iluminación, la aproximación a la verdad de la existencia misma, como lo menciona Inés Arredondo en uno de sus ensayos autobiográficos: “al interpretar, inventar y mitificar nuestra infancia hacemos un esfuerzo, entre los posibles, para comprender el mundo en que habitamos y buscar un orden dentro del cual acomodar nuestra historia y nuestras vivencias”. (Arredondo, 2012: 29). Esa resulta ser la esencia del *bildungsroman* y del *künstlerroman*, un protagonista que busca, crece y se asombra y que, justamente a partir de ese asombro, de ese

extrañamiento por el mundo, busca la vía del arte para ponerle estructura al caos que se le presenta.

El dolor que el mundo causa, el sufrimiento ante la existencia propia, ante la injusticia y el desencanto ajenos, también resultará efectivo como fuente de inspiración, es más, quizás sin sufrimiento no habría siquiera la necesidad de crear, quizás la mayor fuente de inspiración se encuentre precisamente en lo terrible, en lo que cuesta trabajo decir, en lo que lastima y hiere, en la sangre derramada, en el mundo destruido. Por supuesto que Alberina, a pesar de su corta edad, es depositaria también de grandes sufrimientos, de las marcas de la guerra, el exilio y la tragedia familiar. Algunos de sus compañeros de la escuela también han experimentado dichos horrores en carne propia y escuchar sus penas activará nuevamente la imaginación inquieta de la niña quien habrá de poner todo aquello en nuevas narraciones inventadas:

En el colegio hay novedades después de la guerra. Llegan niños refugiados de Europa. Niños judíos que se han salvado. [...] Otras historias para contar-inventar. Cada niño trae su historia y la historia que le agrega o cambia Alberina. Se convierten en niños de múltiples vidas alternantes: reversibles e irreversibles: relevantes e irrelevantes: comprobables e improbables: ciertas e inciertas.

Niños judíos que fueron transportados en largos trenes hacia los campos de exterminio nazis. Que vieron morir a sus padres y a sus hermanos. Que escaparon por un hueco, o un resquicio, o invisibles tras de un muro o emparedados. Que cuando terminó y supieron que sólo ellos –tres o cuatro– habían sobrevivido, no lo creyeron y aunque les enseñaron un espejo para que se vieran, no reconocieron sus cadáveres reflejados. (CT: 146).

La vida ajena hecha propia a través de la escritura, la vida propia hecha ajena.

Un intercambio justo. Una mezcla extraña en donde no importa qué vida pertenece

a qué persona, o si en realidad se ha vivido lo relatado en carne propia o sólo resulta ser una vivencia escuchada o mejor aún, inventada en su totalidad. En todo caso no es tan importante conocer de dónde ha salido la historia, lo importante es contarla; saberla es lo único que en realidad hace falta:

O bien, Alberina tiene otra memoria y las historias no coinciden. Porque no se repiten iguales.
Alberina decide escribir las historias de los visitantes. Sus versiones se multiplican. Sus versiones difieren.
Y peor aún si decide preguntarle a otro testigo. Será otra la historia.
¿Dónde está la verdad?
La verdad no importa. Alberina prefiere la suya. Sea o no sea verdad.
(CT: 217).

Porque lo que en realidad está buscando Alberina no es la esencia pura de las cosas, sino entender cómo es que una vida puede resultar muchas, ella quiere ver cómo ven los demás el mundo y así poder ella misma ampliar su horizonte personal, porque el mundo no es en sí mismo, sino que es desde nuestra mirada.

Y lo mismo pasa al momento de leer, acción íntimamente relacionada con la escritura, no puede existir la una sin la otra. La lectura también es una de las vías que pueden llevarnos al conocimiento, una de las que nos acercan a la verdad, sin embargo, también brinda una verdad relativa, dinámica, que cambia según el momento, según el lector, según el espacio:

Y si lee es lo mismo. ¿Quién recuerda lo que ha leído? Nadie. Los lectores cambian lo que leen. Entienden lo que quieren. O lo que pueden. Una página es miles de lectores.
Los lectores olvidan o recuerdan a parches.
Por lo que también hay que rehacer las lecturas.

Alberina cree y no cree en ellas. Cree cuando lee. Después inventa y relea por dentro: corrige y altera. Debió o no debió ser de ese modo. Es mejor como ella piensa.
La lectura es rehecha.
Tampoco la lectura es verdadera. (CT: 217).

No importa tampoco cuál sea la verdad más pura y esencial de la lectura, lo que vale es la verdad que la lectura representa para ella, incluso alterarla a conveniencia resulta más enriquecedor, más edificante o destructivo a nivel personal. Leer es el paso anterior a escribir, pero al mismo tiempo leer es escribir, es reescribir. Acercarse a la obra de alguien más es conocerse a través de las palabras de otro: el monstruo, el asesino, el héroe, somos nosotros, nos revela la verdadera identidad del lector que es uno mismo, por eso no hay verdad única ni contundente en el texto tampoco. Cuando Alberina se percata también de ese proceso, entiende que el mundo es más bien una construcción personal.

En los mismos términos, la cita anterior parece resumir en unas cuantas líneas la poética entera de las *seudomemorias*, y quizás también de buena parte de la obra de Angelina Muñiz-Huberman. No hay verdad más pura y, al mismo tiempo, carente, que el fenómeno de la lectura y la escritura. Somos y queremos lo que leemos y leemos lo que somos y queremos.

Con todo lo anterior se podría dilucidar que el proceso de aprendizaje y formación de Alberina, una niña especial con una sensibilidad mayor a la del resto de sus congéneres, se da a través de la observación del mundo externo para ir construyendo el interno, que se conforma precisamente mediante un proceso de asimilación de aquello que le rodea: las experiencias como jugar, convivir con la gente e ir a la escuela y también leer y escuchar de viva voz historias fascinantes de

amigos, vecinos y compañeros, harán en su conjunto un caos al que ella misma deba ponerle orden, una estructura que hallará feliz término en la escritura, el proceso creativo que juntará indistintamente recuerdos, historias ficticias y reales, canciones, amigos imaginarios y de carne y hueso, la escuela y todas las enseñanzas y reglas que de ella surgen, las normas y lecciones de sus padres, la curiosidad y la imaginación siempre activa de la niña, todo un cúmulo formativo en el que no importará la distinción entre lo real y lo imaginado, lo único que habrá de ser relevante será la verdad vital que represente la vivencia específica en cuestión.

La niña hallará en la labor literaria, desde su ser más íntimo, un camino de acceso al conocimiento, desde el silencio y la introspección, desde el papel y la tinta, habrá de madurar y convertirse en quién es, en mujer y en escritora.

Dicho lo anterior acerca de la primera novela, se puede ahora, abordar la segunda en el apartado subsecuente.

2.3 Construir molinos

La segunda novela de las *seudomemorias*, *Molinos sin viento* retoma algunos de los asuntos tratados en el primer libro y suma nuevas experiencias y descubrimientos, como ya se ha podido notar anteriormente. Ello brinda la oportunidad de analizar también el texto desde los postulados del *bildungsroman*, tarea en la que se enfocarán los argumentos de este apartado.

La línea marcada por la teoría tiene que referirse a un personaje cuyo perfil retraído, inteligente y sensible le provoque una sensación de extrañeza con el

entorno que lo rodea. Ese es el caso de Alberina, quien en esta segunda novela reafirma dicha característica mediante las siguientes palabras:

Luego, ocurre, sin que ella quisiera que ocurriese, la decepción y se convierte en una cachorra de loba esteparia. No pertenecer más al género humano. Y esto lo sabe: está segura de que lo sabe desde chica [...] No soporta, es la verdad: no soporta: la crueldad, la violencia, la injusticia [...] No se expone ante los demás. Se calla. Se retrae. Como los caracoles que tanto le gusta tener a su lado. (MSV: 192).

La decepción ante la realidad la sitúa lejana del mundo. Los horrores de la vida le parecen incomprensibles, infranqueables e inconcebibles. No aguanta, y además prefiere callarse su inconformidad, prefiere ser como un caracol que se esconde en su concha para escapar de las atrocidades y peligros de afuera. Alberina quisiera que las cosas fueran distintas, pero son como son y no hay mucho que pueda hacer, solamente escapar huyendo hacia su interior, al caparazón de su imaginación, su inmensa morada interior.

Al igual que en el primero de los tomos de las *seudomemorias*, Alberina establece como principales fuentes de aprendizaje y formación a sus padres y al colegio. Sin embargo, ahora que es un poco mayor ve a ambos de manera distinta, pues va cobrando una mayor madurez y también una mayor complejidad en el alcance de las reflexiones que hace de éstos.

En cuanto a la escuela se refiere, la protagonista de la historia ve este espacio como un lugar violento, contradictorio y hasta enigmático. Así se menciona en la narración:

[la escuela] Es el aprendizaje concentrado de las pasiones: es un volcán de los más extremos afectos y desafectos. Es el origen del bien y del mal. Es la fuente del premio y del castigo. Se cortan las alas y los ángeles dejan de volar. Se infligen las mayores heridas, se atan manos y pies: ruedan cabezas: cuerpos desmembrados. Quienes sobreviven reúnen frágilmente sus restos y se entierran en vida: prometen no desviarse: o guardan un silencio doloroso que se revertirá el día del juicio final. Entre los heridos y los muertos deambula Alberina: si se salva es por la tenacidad de su imaginación y por poder decir internamente: Eso no es así. Cartesiana antes de conocer a Descartes, duda de cada palabra del mundo escolar y la revisa cuidadosamente antes de aceptarla. Hay dos versiones: la versión oficial y la versión paterno-materna. Para ella es más poderosa la última: pertenece a una trinidad indisoluble. En el colegio se cometen errores: injusticias: en su casa no. (MSV: 33).

La cita anterior da cuenta de dos aspectos importantes: la escuela es un sitio que castiga, que es injusto y agresivo y también, es un espacio poco confiable, pues los padres de la niña, en ocasiones, piensan o saben diferente en comparación con lo que se le enseña en la escuela y se lo hacen saber para que no adquiriera conocimientos equívocos o forme opiniones disímiles a las de ellos. Esto último también permite reafirmar la manera en que la niña ve a sus padres y la confianza que deposita en todo lo que aprende de ellos.

En este sentido, los padres siguen siendo los guías, protectores y acompañantes constantes en la vida de la niña y en esta segunda novela, ella esquematiza muy bien el aprendizaje que recibe de cada uno a través de una analogía que establece entre sus padres y los refranes y las canciones, respectivamente: “Si la madre de Alberina habla en refranes, el padre habla en canciones.” (MSV: 109). Ambos, nuevamente le ofrecen a la niña distintos caminos para incorporar el mundo y aprender de él. Cada uno con su riqueza y toque, además de que, hay que recalcar, la niña no es pasiva en los procesos de aprendizaje a los que es sometida y siempre tiene una opinión al respecto de aquello que ha visto, oído o leído:

Los refranes, breves, enjundiosos, a veces disparatados, son la sal y la pimienta del hablar [...] los va aprendiendo y adivinando en qué momento van a ser dichos. Pero no se atreve a repetirlos. Son tan propios de su madre que no se los quitaría. Le parecen pintorescos, no de acuerdo a como ella quiere hablar [...] las canciones, signos de alegría aun las tristes, son para repetir las, a una sola voz o acompañada. El padre es un archivo de canciones, de todas partes y de todas épocas. Las sabe enteras o incompletas. (MSV: 109).

Los refranes de su madre son previsibles, divertidos, contundentes y, sin embargo, Alberina no se sentiría cómoda si los usara al hablar, le pertenecen a su madre que sabe exactamente cuándo usarlos. En cambio, la canción es para compartir y disfrutar, para recordar y cantar en solitario o en compañía. Ambos, tanto refranes como canciones, son productos del lenguaje, están hechos de palabras que contienen la sabiduría popular, y esto, claro está, no es irrelevante, al contrario, jugar con el idioma, aprenderlo y amarlo es algo que Alberina hace y recalca en diversas ocasiones. Los refranes y canciones le permiten entender el lenguaje desde su ritmo y armonía:

Alberina acuña esa manera rítmica de hablar de sus padres. Para ella es normal que el lenguaje sea un medio armónico y un medio de conocimiento. Al mismo tiempo que lo respeta, sabe que puede jugar con él, experimentar. Juega con sus padres a crear nuevas palabras y combinaciones de sonidos. Tienen un lenguaje propio que sólo ellos entienden. Que es tan secreto que nadie lo sabe. (MSV: 115).

El juego de inventar un nuevo idioma que sólo entiendan ellos remite a la idea de la instauración de una trinidad entre ellos, esa a la que se refirió en la primera novela y que reafirma en esta segunda, establece la fortaleza del vínculo que existe entre los tres. El ritmo, la armonía, el refrán y la canción que formen con su lenguaje

oculto resulta de su más secreto entendimiento, nadie puede perturbar ese orden, nadie lo puede comprender y, por ello, nadie puede corromperlo. El conocimiento del mundo se da a través del lenguaje que nombra la realidad que la rodea y las palabras con su ritmo y armonía permiten posibilidades infinitas de exploración del mundo y de uno mismo.

Además de las melodiosas canciones y los divertidos refranes, hay otro arte que Alberina descubre como un medio hacia el conocimiento, éste más relacionado con la imagen que con la palabra, me refiero a la fotografía, que la niña ve como memoria visual del pasado y también como una fuente de historias de personas que conoce, de sus padres, de amigos, de ella, de su hermano o de gente que, aunque son sus familiares, ella nunca conoció:

Las fotografías han sido otro modo de conocimiento de Alberina. Son una pertenencia que se ha salvado milagrosamente por tierra, aire y mar. Algo de lo que sus padres no sólo nunca se desprendieron, sino que fueron aumentando según pasaba el tiempo. Y colocando amorosamente en álbumes. O, por lo menos, en cajas de cartón. Con nombres y fechas en el reverso [...] La madre le enseña las fotos y las historias alrededor de ellas son interminables. Las historias se repiten no una vez, sino muchas. Es uno de los pasatiempos preferidos. Que hereda Alberina. Quien, a su turno, saca las fotos, las revisa y repite los nombres, las fechas, los lugares y las circunstancias. (MSV: 121).

Las fotografías se instauran como otra de las maneras que la niña tiene para preservar las historias y recordarlas. Son un legado que sus padres han atesorado de país en país y de casa en casa, pues dichas imágenes han atrapado momentos del pasado y los han congelado para siempre en esa imagen fija e inamovible, trascendente en ocasiones a la propia vida.

Resulta que, junto al refrán y la canción, la fotografía representa para Alberina una pieza de la tradición artística popular que encierra las historias de su pueblo, de su familia y de ella misma. Característica del protagonista del *bildungsroman* y el *künstlerroman*, un ser que se maravilla frente al arte, se asombra con lo que el mundo le ofrece y a través de su sensibilidad, utiliza dichos elementos en la construcción de su propia obra futura. Esa experiencia estética se afirma en la novela: “Para Alberina las fotos son la captación de la belleza. Lo que contempla retratado es bello.” (MSV: 123). Y, a pesar de la belleza retratada, la verdad que encierra la fotografía es parcial, incompleta, como todo a su alrededor: “Alberina duda de la veracidad de las fotos: otra vez un invento, un artificio. Un juego del ojo y de la imagen.” (MSV: 129).⁶⁹ Nada, y mucho menos una fotografía ofrece una visión total e irrefutable. El artificio bello de la imagen que congeló un momento memorable es también invento, deseo y ficción.

Por otro lado, jugar a escribir es una de las actividades con mayor influencia en la vida de Alberina, tanto actual como futura, lo hace de manera recurrente con su amigo Carlo, sobre todo, cuando están en Cuernavaca, y aunque ya se había narrado dicho proceso en la primera novela, en esta segunda se retoma en el capítulo 7 titulado “Cómo se escribe un cuento” en el que la niña y su amigo ya no saben a qué más jugar y deciden hacer un cuento. Lo más interesante de esta parte de la novela es que se expone precisamente el cuento que hicieron los niños, resultado de su juego de escribir, ese relato breve se titula “William S. Borroughs en nuestro jardín” y en él, se narra la historia de Ángel y Álex, unos gemelos que presencian las actividades

⁶⁹ Clara referencia al soneto de Sor Juana Inés de la Cruz titulado “A su retrato”. Véase: Sor Juana Inés de la Cruz (1995) “A su retrato” en *Biblioteca Digital Ciudad Seva*, disponible en: <<https://ciudadseva.com/texto/a-su-retrato/>> (Consultado en noviembre de 2019).

de un estadounidense llamado William S. Borroughs,⁷⁰ la manera en que lo tratan sus padres y el modo en que él se comporta. También se narra el momento en que los niños lo ven enterrar el cuerpo de una bella mujer en el jardín de su casa para después orinar sobre la tumba recién hecha.

El cuento que supuestamente hacen unos niños de temprana edad es una historia aparte de la novela, como lo sería un cuento común de la vida misma, en él hay claras referencias a otro de los cuentos de Angelina Muñiz-Huberman: “Sibila y los gemelos” (*Las confidentes*, 1998, 2017). Además, la estructura y lenguaje de la narración, a pesar de simular el léxico y punto de vista infantil, resultan de una complejidad que sería, en términos prácticos, imposible de alcanzar por una persona de nueve años de edad. Lo anterior puede conducir a la conclusión de que, al igual que el caso de las *seudomemorias* en general, este capítulo que contiene una historia aparte, sigue con el modelo de la novela que lo contiene, y narra, muchos años después, aquello que se vivió en la infancia.

Con lo anterior, se puede observar las maneras en que Alberina sigue en su proceso de formación y aprendizaje, así como en el camino de forjar su identidad vocacional como escritora. La escuela, lugar un tanto violento pero que le pone orden y nombre a la realidad; sus padres que con sus particularidades al ser y actuar influyen de manera fundamental en ella; los refranes y canciones que oye y aprende

⁷⁰ William Seward Borroughs (1914-1997) fue un escritor y artista visual estadounidense perteneciente a la llamada *Generación Beat*. Estudió literatura y antropología y pasó su vida entre París, Tánger, Nueva York y la Ciudad de México. De entre sus obras destacan: *Junkie* (1953) y *Naked Lunch* (1959). Los temas recurrentes de su creación literaria son la liberación sexual, las drogas, la homosexualidad y el deseo. Parte de su obra tiene tintes autobiográficos. En 1998 se publicó de manera póstuma *Last words*, un diario en el que reflexiona sobre los artistas que conoció, las experiencias que vivió y, sobre todo, repara en los fantasmas que atormentaron su existencia: la adicción a las drogas, las enfermedades mentales y la muerte de amigos y allegados producto del SIDA. (León, 2019: web).

y que le cuentan una parte del mundo, pero también le revelan una parte de sí misma; las fotografías, imágenes congeladas del pasado que le dan una buena cantidad de material para contar historias; y, sobre todo, su juego de escribir, ese que la lleva al camino del arte a través de la letras, su actividad obsesiva, su pasión ya inaugurada y disfrutada.

Lo expuesto en este capítulo es, entonces, el análisis de los primeros dos tomos de las *seudomemorias* bajo los conceptos y postulados propuestos por las teorías del *bildungsroman* o novela de formación, centrados en un protagonista que se encuentra en el momento de aprender y encontrar las vías que lo lleven al entendimiento de las realidades, tanto ajenas como propias. Dichas experiencias aunadas a la vocación de artista, exploradas por el *künstlerroman*, una rama de la misma teoría, siguen los primeros pasos que una persona especial, en cuanto a su sensibilidad y percepción, emprendió en un origen para convertirse en un artista consolidado después.

Lo que marcó a Alberina de manera contundente en su formación se compone de aquello que recibe de sus padres y maestros, de la escuela en general, de aquello que lee, de los juegos que inventa, de lo que escribe desde pequeña, de refranes, canciones y fotografías. Es una niña a la que asustan los demás, callada, reflexiva y con muchos desacuerdos y horrores respecto del mundo que la rodea y de las acciones que hacen los otros. La suma de todo lo anterior es lo que le permitirá escribir su propia historia después, consolidarse como persona, como mujer y, sobre todo, como mujer escritora, con la misión de preservar la memoria de su pueblo y de ella misma en la obra que produzca. En otras palabras, el cúmulo que le permite llegar a la iluminación.

Capítulo 3: El largo camino a Malinalco

*claro que no es posible sentirse contenta y animosa
cuando de sobra se sabe que una no es ya una mujer sino una sombra,
una sombra que se irá desvaneciendo lentamente, lentamente...*

Amparo Dávila

En este tercer capítulo del presente trabajo, los esfuerzos argumentativos habrán de centrarse, fundamentalmente, en dos aspectos relevantes para las reflexiones que aquí nos ocupan y que serán abordados en tres distintos apartados: el primero de ellos será una aproximación a otros textos narrativos de Angelina Muñiz-Huberman en pos de encontrar algunas características, rasgos, anécdotas o referencias que posibiliten vincular otras partes de la obra narrativa de la autora con las *seudomemorias*, esto con el objetivo de resaltar la importancia de ciertas marcas autobiográficas y autoficticias en la obra de la hispano-mexicana y que se encuentran fuertemente unidas con Alberina y Galatea.

El segundo punto importante será un análisis del tercer libro de manera particular: *Hacia Malinalco* (2014), pues hay que recordar que, aunque está dentro de la misma categoría de *seudomemorias*, resulta ser completamente diferente a sus predecesoras, tanto en estructura como en contenido. Por ello, los temas que conforman dicha narración también merecen un espacio aparte para una aproximación más concienzuda al respecto. En ese sentido, primero hará falta recurrir, nuevamente, a diversas teorías literarias que den un marco de referencia para el abordaje metodológico posterior de la misma. Las consideraciones teóricas

que se tomarán en cuenta versarán sobre la enfermedad y la muerte en la literatura, para después, ahora sí, observar en un tercer apartado cómo funcionan los postulados expuestos en la última novela de las *seudomemorias*.

3.1 Intratextualidades que se vinculan con las *seudomemorias*

Como se ha mencionado ya en algunas ocasiones anteriores, las diferencias entre Alberina y Galatea son notables debido a que la tercera novela no supone una continuación de las dos primeras y, sin embargo, pueden relacionarse entre sí al pertenecer al mismo género, por lo que una búsqueda de algunos ejemplos en otras partes de la obra narrativa de Muñiz podría poner de manifiesto esta estrecha relación que se menciona.

Lo anterior, por supuesto, supone una dificultad para la crítica e investigación que no es menor, de hecho, *Hacia Malinalco* supone un gran reto al ser tan distinto y a la vez formar parte de este particular grupo de narraciones dentro del mundo de la obra de la autora. Sin embargo, este obstáculo tampoco resulta infranqueable, puesto que, en realidad, como es común en los artistas, la aparición de obsesiones y temas de interés suele ser una constante en cualquier obra, situación que aplica también para Muñiz-Huberman, quien hace referencias autobiográficas y autoficticias constantemente en diversos libros de su producción.

El presente apartado se centrará tan sólo en algunos ejemplos evidentes de su narrativa, el género que ha cultivado la hispano-mexicana con mayor ahínco. Ello no quiere decir que no existan en su poesía o ensayística estas apariciones, por el contrario, no es arriesgado afirmar de manera contundente que esas marcas vitales

también aparecen en los otros géneros, pero al tratarse éste de un análisis narrativo, parece ser que lo más conveniente es centrarse en dicho género, específicamente, cuentos y novelas, sobre todo, sin negar la presencia de auto-referencias de vida en poemas, ensayos y demás textos que la autora ha producido a lo largo de su carrera artística.

El rastreo se hará buscando coincidencias, pistas y hallazgos explícitos que aparecen en las *seudomemorias* y se repiten en los textos mencionados, pero que agregan detalles no mencionados en ellas o que, por el contrario, son solamente esbozados en las otras referencias y profundizados en las historias de Alberina y Galatea. Ello permite dilucidar que se entabla un diálogo entre los textos narrativos de la autora, situación que da cuenta del uso constante que Angelina Muñiz-Huberman hace del proceso de la *intratextualidad*.⁷¹

El libro de cuentos *Las confidentes* (1998, 2017) resulta un clarísimo ejemplo de una obra llena de marcas autobiográficas y autofictivas. De hecho, ya se ha hablado de él anteriormente. Incluso, en el primer capítulo, se citó el cuento “Yo nunca cruzaré una calle” en donde se narra, precisamente, la aversión de una mujer por dicha actividad, al igual que le pasa a Alberina en las *seudomemorias*.

Existe otro relato en el mismo libro también que narra de manera muy detenida el viaje en barco que una niña experimenta al lado de su madre de Europa a América, me refiero al titulado “Los brazos necesitan almohadas”.

⁷¹ La intratextualidad se refiere a la relación de un texto con otros diversos textos del mismo autor: “If philological intratextualism is best at proving what a word or phrase might mean, a different brand of intratextualism tries to show what the document as a whole is best read as meaning [...] Intratextualism concordance, enabling and encouraging us to place nonadjoining clauses alongside each other for analysis because they use the same (or very similar) words and phrases [...] But other times, the intratextual word link will be surface sign of a much deeper thematic connection, a sympathetic vibration evidencing a rich harmony at work.” (Amar, 1999: 792-793, citado por Mi Yeon Jun, 2009: web).

Las narraciones antes mencionadas remiten a la infancia de las protagonistas y recurren a temas que aparecen en las novelas aquí analizadas, sin embargo, en ese mismo libro aparece un tercer cuento que parece dar más luz al respecto del personaje principal de la tercera parte de las *seudomemorias*, me refiero al titulado “Paul Klee en Hyères” en el que claramente la voz narradora y protagónica es de una mujer adulta que, al enterarse de que padece una enfermedad incurable, recurre a la fecha y lugar de su propio nacimiento y menciona que el pintor suizo-alemán Paul Klee pasó en Hyères, un poblado de la costa francesa, sus últimos días de vida, así como ella pasó los primeros. La narración inicia así: “–Un día descubres que eres mortal [...] Te han puesto un plazo. La enfermedad no espera.” (Muñiz-Huberman, 1998, 2017: 183). Las palabras anteriores dan cuenta del inicio del viaje hacia el pasado que emprenderá la narradora a lo largo del relato: uno que le permita entender su presente.

Además de que Hyères es la ciudad natal de Angelina Muñiz-Huberman como lo es también de la narradora de la historia, la enfermedad que sufre el famoso pintor es la misma que la del personaje que lo refiere: “Un año antes de que yo naciera le diagnosticaron escleroderma. Como a mí me lo iban a diagnosticar muchos, muchos años después.” (Muñiz-Huberman, 1998, 2017: 187). A las dos similitudes antes mencionadas, y con el objetivo de relacionar de manera mucho más íntima al pintor con la protagonista que narra el cuento, el relato cierra con las siguientes palabras:

Para ser trasladado [Paul Klee] después a su última cama en la clínica de Santa Inés en Muralto y morir ahí el 29 de junio de 1940. (Los ángeles y las flechas que pintó lo elevaban en lienzos para siempre blancos.) (Ese día, yo, niña, en el pueblo cubano e idílico de Caimito del Guayabal, antes de llegar a México.) Con la guerra en Europa y los millones y millones de

muertos. Cincuenta millones de muertos. Que Paul Klee no lo supo. Pero que yo sí supe y que siento: sí: siento hoy: sea la fecha que sea: hoy: hoy siento la muerte de cincuenta millones de seres humanos: no enfermos como Paul Klee: como yo: sino sanos y llenos de vida. Y pienso en mi condena: conocida y exacta: repetición de un rito: bajo la sábana blanca. Llegará el momento. (Muñiz-Huberman, 1998, 2017: 192).

El párrafo anterior pone ya de claro manifiesto las marcas autobiográficas que aparecen en las *seudomemorias*, más precisamente en *Hacia Malinalco*, donde Galatea vive y sufre la enfermedad de Paul Klee, ambos pintores nacidos en Hyères y en donde se entabla un paralelismo entre los dos del cual ya se ha hablado; esto hace que ambas narraciones entren en diálogo: lo que se dice en una historia se dice en otra, pero no exactamente igual, con un matiz, con otra pista y, para el caso particular de “Paul Klee en Hyères” y para el libro de *Las confidentes* en general, la atención a un pequeño detalle (autobiográfico) será el eje fundamental de estas historias. Esos detalles aparecen también en las *seudomemorias* y en la autobiografía de la autora también citada en numerosas ocasiones en este trabajo.

Aunado a las referencias anteriores está el cuento “Serpientes y escaleras” contenido en un libro homónimo de 1991 y que también aparece en la antología *Narrativa relativa* (1992). En dicha narración la protagonista es una niña que se llama Ambarina, nombre que resulta fonéticamente similar a Alberina y Angelina y que, por el tema, nuevamente es fácil relacionarlo con la autora. En él, la niña jugará con Tulia (nombre muy similar al de Tulin, la amiga de Galatea en la novela *Hacia Malinalco*). De entre todos los juegos que tienen las amigas, el de serpientes y escaleras es el que menos les gusta y el que juegan primero, precisamente por esa razón. Un día las niñas deciden seguir a sus padres, pues piensan que tienen

conductas sospechosas y terminan descubriendo que los de ambas se engañan mutuamente con la pareja del otro:

“La conclusión es la misma.

–Es decir, ¿que tu padre y mi madre?

–Y, ¿mi madre y tu padre?

–Sí.

–Sí.” (Muñiz-Huberman, 1992: 198).

El argumento de esta historia es muy curioso y no es un tema tan frecuente en la obra de la autora. También llaman la atención los nombres de los personajes y el juego de mesa que tampoco le gusta a Alberina (la de las *seudomemorias*) y que hace algo parecido a lo que hace Ambarina con Tulia, jugarlo primero con su amigo Carlo para librarse de él y poder dedicarse a otros juegos el resto del día.

Además de los cuentos, también existen claras referencias en las novelas, como por ejemplo en *Dulcinea encantada* (1992, 2017) en donde aparecen los temas del hermano muerto, el exilio y el viaje. En dicha novela, la protagonista, Dulcinea, recuerda los viajes que hizo a Cuernavaca en su infancia, al igual que lo hace Alberina. Cabe mencionar también que en esta novela aparece el personaje de Paul Klee, referencia importante para la autora y para la misma Dulcinea, es decir, Muñiz-Huberman toma los mismos hilos y los teje de manera diferente.

Si bien es fácil identificar en la novela anterior la relación que entabla con las *seudomemorias*, desde mi punto de vista, las dos novelas que brindan una mayor probabilidad de vislumbrar coincidencias con Alberina o Galatea son: *Areúsa en los conciertos* (2002, 2011) y *Los esperandos* (2017). Por ello habrá que dedicarles un poco más de espacio en el análisis.

Será conveniente empezar con *Areúsa en los conciertos* que presenta a una protagonista viajera y desarraigada, una exiliada que, como muchos de los personajes de la autora, emprende una búsqueda para encontrar la iluminación y la consecución de la verdad en medio de diversas referencias a aclamadas piezas musicales y pinturas de diferentes corrientes, autores y épocas, todas ellas, obras que han marcado de uno u otro modo la historia del arte. En la novela, Areúsa⁷² busca el entendimiento del mundo propio y el externo, al igual que la Galatea del tercer título de las *seudomemorias*.

Lo interesante de esta novela es que tenemos a una protagonista joven y enérgica, una adulta que tiene una relación amorosa con un compositor al que va siguiendo por el mundo llamado Jan Hanna y una amiga llamada Salomé.

Cabe mencionar que Areúsa se parece más a Galatea que a Alberina. Las semejanzas entre ambas quedan manifestadas en distintos puntos de las dos historias: primero que nada el estudio, tanto de Galatea como de Areúsa, de un posgrado en la Universidad de Filadelfia, de hecho, durante los estudios de dicho programa se da el asesinato de uno de los compañeros de clase a manos del dueño de una tienda de tabaco; también comparten ser sobrevivientes de la guerra civil española y exiliadas; el gusto y añoranza por el mar y la playa y la capacidad de adivinar la hora en medio del insomnio. Las circunstancias anteriores ponen de claro manifiesto el paralelismo al que me refiero.

⁷² El nombre 'Areúsa' aparece solamente en *La Celestina*, es decir, en la famosa *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, escrita entre 1484 y 1491 y atribuida a don Fernando de Rojas, quien, sin embargo, siempre aclaró que él no fue el único responsable de su autoría. Fue una obra duramente criticada en la época y que, por otro lado, es un hito que retrató uno de los arquetipos más importantes de la literatura española y universal. Algunos autores sostienen que su publicación en 1499 inauguró los Siglos de Oro de la literatura española. (Mateos, 1969: "Al que leyere").

El camino a la iluminación de Galatea debía de terminar en la pirámide de Malinalco, el de Areúsa en el testimonio de la obra musical perfecta, y ninguna cumple su meta, pues la verdad o la iluminación jamás pueden ser poseídas, quizá por ningún personaje que salga de la pluma de Angelina Muñiz-Huberman, quizá por nadie sobre la faz de la tierra.

Por otro lado, la novela *Los esperandos* es un trabajo extenso y, de cierto modo, exhaustivo. El narrador de las muy diversas historias que allí se cuentan es Oseas, un cocinero *kósher* de un barco pirata, quien, además de sus labores culinarias gusta de escribir y de contar historias y conoce a todas las luminarias de los siglos XVI y XVII. Dicho personaje entabla una relación con una escritora de años venideros, que es la misma Angelina Muñiz-Huberman, así, con ese nombre.

Quizá, precisamente, *Los esperandos* sea una clave para entender el trabajo artístico que Angelina Muñiz-Huberman ha llevado a cabo a lo largo del tiempo. La labor existencial de escribir, la encomienda de guardar la memoria y, por supuesto, sus temas favoritos: el exilio, el judaísmo y la Cábala, la muerte, el amor-erótico, la ambigüedad sexual y genérica (literaria) están presentes en las historias de aventuras marítimas y de piratas de Oseas. También, por supuesto, el recuerdo y las *seudomemorias* de la autora, quien participa de la propia diégesis del texto como personaje y expresa lo siguiente refiriéndose a sí misma y a su propia obra:

Y bien, se convierte en lo siguiente. Ya no es Angelina, sino tal vez Alberina, personaje de otros libros. De las *seudomemorias*, me doy cuenta. Es decir, será verdad y mentira fusionadas. Más que mentira, invención, imaginación. Hilo del cual hacer correr la madeja. La madeja que es escribir. Cabos sueltos convertidos en un todo enmarañado [...] Los secretos. Lo callado. Lo improbable. (Muñiz-Huberman, 2017: 198).

He ahí la memoria mezclada con la ficción y la imaginación como una vía, un camino en la interminable búsqueda por la verdad, es darle un sentido a la existencia en medio del dolor y la desesperación que implica vivir y estar aquí. Una Alberina que se vuelve por fin Angelina, autora que regresa a los mismos lugares en que su personaje y ella misma estuvieron, como Caimito del Guayabal:

Lo que sí encontré fue una persona, una sola que aún vivía y que nos recordaba a mis padres y a mí. Su hijo fue a llamarla y después de un rato llegaron. Era Adelina la esposa de Juan José, el capataz de la finca, al que yo llamaba Can Conché. Venía apoyada en un andador, pues se había roto un tobillo y se apresuraba por caminar cuando me vio a lo lejos. Ya cerca me llamó: “Angelinita”. Nos abrazamos y lloramos. Cuando yo me fui de Caimito tenía cinco años y cuando la reencontré tenía cincuenta. (Muñiz-Huberman, 2017: 197).

En las palabras anteriores la autora cuenta el momento en que regresó a Caimito del Guayabal muchos años después: la infancia recuperada, el camino desandado, el lugar en que aquella niña volvería a ser una con la adulta, el reencuentro de la autora con su personaje entrañable: “Paraíso perdido. Angelina y Alberina en una fundidas.” (Muñiz-Huberman, 2017: 201). Con lo anterior, los lectores podemos encontrar una pieza más del rompecabezas, Alberina es la infancia vivida de Angelina, parte de ella, sí, pero repensada, reflexionada, imaginada. Más claramente no podría quedar con las citas anteriores, creadora y creada habrían de abrazarse y revelarnos a nosotros los lectores cómo la una y la otra son reflejo inseparable de una sola esencia dividida.

Es así como dentro de la obra de Muñiz se pueden rastrear ciertas características, anécdotas y temas que brinden ciertos vínculos entre las *seudomemorias* y otras narraciones. Este ejercicio permite la reconstrucción de la

vivencia y la ficción como una sola para la formación de las historias que nos cuenta la autora: aunque no podremos saber qué fue lo que pasó exactamente y cuáles fueron las vivencias específicas que pertenecen a la realidad o a la ficción, sí podemos imaginarlo y satisfacer un poco la duda mediante estos otros ejemplos de su obra narrativa que si bien nos dan una visión más amplia de dicho asunto, quedan tan sólo en fragmentos, como le pasaría a Alberina mientras mira a través del ojo de la cerradura, así también los lectores tenemos una visión limitada, encerrada que no tiene otro camino que el de la imaginación para aclarar la duda.

3.2 Reflexiones teóricas: la enfermedad y la muerte

Enfermedad y muerte han sido dos temas relevantes en la historia de la literatura y, cuando hablamos de la autoficción, dichos elementos cobran un protagonismo aún mayor, pues es común que quien escribe sus recuerdos, lo haga en una edad madura que conlleva en sí misma la cercanía de la muerte propia, la experimentación de diversas muertes ajenas y, seguramente también, la vivencia de la enfermedad. Dichos estados del ser están muy presentes en la novela *Hacia Malinalco* (2014) de Angelina Muñiz-Huberman, libro que cierra el conjunto aquí estudiado, y que no se encuentran en las otras dos novelas al tratarse de narraciones de infancia, salvo la enfermedad que, por supuesto, no es la misma cuando se es niño que cuando se es mayor, por ello es conveniente hacer algunas reflexiones desde la teoría literaria con respecto de estos dos conceptos para después observar la manera en que pueden aplicarse a la obra en cuestión.

La enfermedad resulta ser un tiempo en el que el orden de las situaciones y rutinas cambia y se instaura uno nuevo, para un niño puede significar el librarse de la escuela, para un adulto un momento improductivo, doloroso y del que hay que salir lo más rápido posible, aunque puede convertirse en una constante pesadumbre corporal. En esta misma línea, la enfermedad trae consigo un desbordamiento del alma y de la mente, pues el cuerpo ya no es capaz de satisfacer ninguna inquietud, por ello la prevalencia de la emoción, del recuerdo y, en el mejor de los casos, de la inspiración, al respecto cito:

Este desbordamiento que genera la enfermedad se encuentra en el origen de la escritura bajo alguna de sus manifestaciones y es la base de la creación literaria en más de una ocasión. Sin olvidar el dolor que genera la enfermedad [...] La palabra puede hacer comprensible para todos ese mal ajeno. (Hidalgo-Cantabrana e Hidalgo, 2015: web).

El deseo de poder expresar lo que el enfermo lleva dentro, lo que le duele, lo que sufre, puede ser saciado a través de las palabras, sobre todo de la escritura. Ya Virginia Woolf en su famoso ensayo *De la enfermedad* menciona que, aunque el lenguaje no alcanza para decir lo terrible de estar enfermo, la vivencia de la enfermedad resulta comparable con las más grandes hazañas de la historia. Enfrentar una afección de salud requiere de enorme valentía y tesón:

No hay que buscar lejos la causa. Afrontar estas cosas requeriría el valor de un domador de leones; una filosofía vigorosa; una razón arraigada en las entrañas de la tierra. A falta de esto, este monstruo, el cuerpo, este milagro, su dolor, nos harán refugiarnos enseguida en el misticismo o a elevarnos con un rápido batir de alas en los arrebatos del trascendentalismo. (Woolf, 2014: 28).

Las palabras anteriores, además de resaltar la bravura con la que se ha de enfrentar el mal, expresan la manera en la que el enfermo es capaz de voltear la mirada hacia lo trascendente, pues la enfermedad no remite sino a la muerte, el manto siniestro de su poder parece alcanzarnos y, por ello, la enfermedad es una experiencia casi mística que propicia la escritura: “Por otra parte, el propio acto de escribir ha sido comparado a la convalecencia o, al menos, en la convalecencia se dan las circunstancias ideales para escribir”. (Hidalgo-Cantabrana e Hidalgo, 2015: web). No hay prisa, convalecer es parar, descansar e intentar encontrar aquello que nos es imposible en medio de la prisa de la rutina diaria, espléndido instante para poner en palabras nuestras inquietudes, como bien dice la última cita. La enfermedad es el tiempo de darse cuenta, de reflexionar y de percatarse de todo aquello que no habíamos notado y que ahora se aparece frente a nuestros ojos con una intensidad antes no conocida:

En cuanto nos vemos obligados a guardar cama o a reposar entre almohadones en un sillón y alzamos los pies unos centímetros sobre el suelo en otro, dejamos de ser soldados del ejército de los erguidos; nos convertimos en desertores. Ellos marchan a la batalla. Nosotros flotamos con las ramitas en la corriente; revueltos con las hojas muertas en el prado, irresponsables e indiferentes y quizá por primera vez en años capaces de mirar a nuestro alrededor, alzar la mirada y ver, por ejemplo, el cielo. (Woolf, 2014: 36).

Como dicen las reflexiones anteriores de Woolf, mirar el cielo como si fuera la primera vez, pues quizás es la primera vez que lo vemos de ese modo. Irresponsables e indiferentes ante las obligaciones cotidianas, pero asombrados ante aquellos pequeños detalles que jamás habíamos notado.

Al parecer, entonces, la enfermedad es tan sólo la antesala de lo que está por venir, la muerte, esa “tan cotidiana nuestra” como la misma Angelina Muñiz-Huberman menciona y, en este sentido, otro gran tema literario. El tremendo dolor de la muerte es el pináculo de la creación artística, quizá no exista autor que haya escapado de su mención. Ningún ser humano puede huir de sus garras y, por ello, habrá de ponerla en palabras en el eterno esfuerzo vano por comprenderla.

Tal vez la arraigada presencia de la muerte en las obras literarias, su intrigante impacto y constante aparición implique la enorme dificultad de no saber por dónde empezar a hablar de ella o qué reflexiones son las pertinentes para abordar el tema. Muerte y literatura son dos conceptos tan ligados entre sí, que no podríamos hablar más que de la fascinación del ser humano por este tema. Su enorme potencial destructivo, el dolor insondable de la pérdida de un ser querido o el miedo inconmensurable de perder la propia vida, son sólo algunas de sus motivaciones o seducciones: “Fascinación que ha llevado a escribir hermosos poemas, grandes novelas, excelentes piezas teatrales, todo un mundo mágico tejido alrededor del hilo desgarrador y seductor de la muerte”. (Hernández Colina, 2016: web). De lo anterior podríamos dar algunos ejemplos que son referentes importantes en la obra de Muñiz, como: *La Celestina* de Fernando de Rojas, *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, las novelas medievales de caballerías, los poemas místicos de Santa Teresa de Jesús⁷³ o el famoso diario de Anna Frank. A los anteriores podríamos sumar obras de autores canónicos de la literatura universal que basaron su escritura

⁷³ Angelina Muñiz-Huberman, de hecho, escribió su primera novela inspirada en Santa Teresa de Jesús, quien se convierte en la protagonista-narradora de la novela a través de la escritura de un diario secreto. Se trata de *Morada interior*, publicada en 1972 y que fue clasificada como la pionera de la novela neohistórica en México. (Muñiz-Huberman, 1972, 2015: contraportada).

en el tema de la muerte como: Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga o Franz Kafka, solamente por mencionar unos pocos.

Por lo tanto, el deslumbramiento en torno a la muerte resulta, en última instancia, una de las grandes inspiraciones del artista, pues no hay quién la entienda y para eso tenemos el arte, para intentar buscar respuestas o, por lo menos, para expresar esa duda dolorosa y terrible ante esa realidad que, por mucho, nos rebasa:

[...] la muerte está hasta tal punto en el corazón de la vida que también está en el corazón mismo de la poesía. Entender mejor la muerte es en última instancia entender mejor la vida y entender la muerte en la literatura es entender cómo las obras literarias la muestran y la contextualizan. (Skelton, 2017: web).

No podría estar más de acuerdo con las reflexiones de Skelton apenas citadas, en realidad, la muerte como hecho, como concepto, como proceso resulta ser una de esas concepciones tremendamente difíciles de asir, de comprender e, incluso, de estudiar, pero es imposible liberarnos de su presencia, cada día que pasa nos acercamos más a ella, con cada minuto que transcurre estamos más próximos a ella, su sombra nos persigue y se alarga a cada instante hasta alcanzarnos, por ello: “En las letras mexicanas no hay muerte sin literatura, así como no hay literatura sin muerte”. (Villarreal Acosta, 2013). A la frase anterior yo agregaría que no solamente en las letras mexicanas, sino también en las universales.

Ahora bien, su presencia varía y la importancia que se le dé en cada una de las obras también. Pero, ya sea de manera implícita o explícita, la presencia de la muerte en el arte y la literatura es indudable. En este sentido, *Hacia Malinalco* es una novela en que la muerte se manifiesta claramente, pues la protagonista la siente respirando

en su nuca y dedica largas reflexiones en torno a la misma. La historia encara los procesos dolorosos de la enfermedad y, por supuesto, de la consecuencia última de ésta, la muerte. Por ello, será conveniente ahora analizar dichos procesos en la narración mencionada de manera particular y profunda en el siguiente apartado.

3.3 Alcanzar la totalidad

La muerte y la enfermedad en la novela *Hacia Malinalco* no son temas que podríamos clasificar de simples anécdotas, y aunque ya se ha hablado de ellas y se les ha referido constantemente en este trabajo, conviene hacer una profundización al respecto, pues estas condiciones se instauran como vías de acceso a la totalidad o al vacío, dependiendo de la perspectiva que se tome. Resulta que, tanto enfermedad como muerte, trazan un sendero a la iluminación final que Galatea desea conseguir, es decir, la enfermedad será el vehículo que conduzca a la protagonista a la muerte, ese silencio insondable e inabarcable que se avecina.

En la novela, el proceso de la enfermedad es doloroso y terrible, Galatea siente como poco a poco se apodera de su cuerpo y de sus facultades. Se siente sola, desesperada y cansada, condenada al mínimo espacio físico de su cama, y a la soledad:

La enfermedad se afirma. Avanza. La pesadez de las piernas es tal que se han vuelto insensibles. El cansancio es constante. Polifemo gana terreno. La cama es un centro del mundo. Acis deja al lado de Galatea más hojas y más lápices con punta afilada. Su cuaderno de bocetos se llena. En papeles separados se acumulan los apuntes. Pasará el día sola, pero acompañada y con Cleo en suaves sueños. (HM: 32).

Justamente, la cita anterior retrata bien el proceso que atraviesa la protagonista. La figura de Polifemo, que hace su aparición como símbolo de la muerte, va ganando la partida que Galatea tiene perdida desde un inicio. Cleo la acompaña en su soledad desde el sueño y Acis, aunque ausente, no descuida a su amada y le comunica su apoyo constante a través de los objetos que le deja a la doliente.

De pronto, Galatea sabe que su universo se verá reducido al mundo de la enfermedad, sin embargo, ese espacio minúsculo físicamente, abre una enorme posibilidad de adentrarse en el alma. La pintora desea hacer un viaje al interior de su ser para alcanzar la iluminación. Tarea nada sencilla, pero que vale la pena emprender. Así se habla de ello en la novela:

En este momento todo ha sido ocupado por el proceso de la enfermedad. Contemplar ahora su interior sería poder ver el avance célula por célula de lo que ocurre [...] Una poderosa luz invertida y los ojos volcados hacia dentro. Una morada interior y una tierra adentro. (HM: 54-55).

Las palabras anteriores refieren, nuevamente, otras obras de Muñiz-Huberman, en este caso las novelas: *Morada interior* (1972, 2015) y *Tierra adentro* (1977, 2013), que son, además, la primera y segunda novelas de la autora, en ellas, sus protagonistas, Santa Teresa y Rafael, respectivamente, emprenden un viaje, precisamente, hacia su ser más profundo, se trata de travesías al fondo de su alma, para alcanzar alguna verdad imposible de otro modo. En este sentido, la enfermedad que se apodera del cuerpo de Galatea, va liberando su mente. Parece ser, entonces, que los sufrimientos provocados por la esclerosis se convierten en un crisol, lastimar el cuerpo para purificar el alma: “Como Teresa, la santa, hay que cruzar el foso antes

de penetrar en el castillo.” (HM: 17). Santa Teresa aparece aquí de nueva cuenta como referencia central de Muñiz y ahora también su libro: *Las moradas o Castillo interior* (1577). En dicho texto, la mística explica que el alma es como un castillo de diamante o de cristal muy hermoso y en él existen muchas moradas. Para poder llegar al alma, es decir, para poder entrar al castillo, hay que hacer un recorrido arduo, cruzar el foso que nos separa de él, la puerta de ese castillo es la oración, que no es otra cosa que un proceso introspectivo. (Santa Teresa de Jesús, 2016: web). Ese camino que la santa de Ávila invitaba a hacer a sus monjas, se parece al que ha emprendido ahora Galatea, uno que no necesita movimiento, pero que sí implica un esfuerzo íntimo, una caminata hacia lo más recóndito de su ser: el alma.

Qué mejor momento que la enfermedad para emprender un viaje así, máxime una enfermedad que impide el movimiento, como lo mencionaba Virginia Woolf, ahora en lugar de estar de pie, se tiene que estar acostado, y en esa situación la realidad cobra una dimensión insospechada.

Hablar de la enfermedad es también, por su estrecha relación, hablar de la muerte. La primera está acompañada de la segunda. Dolor como purificación ante lo que ha de venir: “También los alquimistas pensaron en la enfermedad. Que es lo mismo que pensar en la muerte. Es decir, en la vida. Y cómo prolongarla. Sólo por el trabajo de purificación. Por la intensidad. Por la verdad escueta. A secas.” (HM: 21). La cita menciona la intensidad de la enfermedad y la verdad que en sí misma aguarda. Un preámbulo para el vacío y la nada, o para la iluminación total y liberadora de la muerte.

El presentimiento, la anticipación, la cercanía del final de la vida, van revelando a Galatea distintas verdades, hay momentos específicos que a ella se le

antojan mucho más significativos en el proceso que atraviesa, uno de ellos es el sueño, que es como un ensayo antes del gran paso:

Galatea duerme. En mitad de la mañana duerme. Duerme porque se lo ha ganado. Es el anticipo, el ensayo, el gran momento. En sueños es la revelación. En sueños se le ha aparecido. La figura. La voz. La que acusa y acosa. La voz que no perdona. Galatea la aparta. Se tapa los oídos. No oirá. Tampoco verá la escala hecha de luz. El ascenso por los peldaños, sin esfuerzo, sin moverse. Transportada hacia arriba, siempre hacia arriba, muy alto, entre nubes y blancura. Alguien esperando al final pero sin poder llegar. Siempre en el tránsito. (HM: 12-13).

Esa voz y esa figura que se mencionan en la cita anterior no son más que la voz y la figura de la muerte que se aproxima a la protagonista de la historia. Pero el tránsito no está completo, todavía no es momento de llegar a la cima de la pirámide, el viaje no se ha terminado, aún faltan cosas por entender, por pintar, por dejar.

Mientras la enfermedad de Galatea va avanzando, en la novela se empieza a referir a la muerte como un vacío, como la nada, como una negación: “Después de todo una muerte es una limpieza: un vacío: un espacio ganado.” (HM: 19). A esta cita podemos agregar la siguiente: “Pensar en el vacío. Inconcebible. La muerte, el vacío, Dios, no existen. Porque existir negaría su esencia.” (HM: 117). Estas palabras nos hablan de la incomprensión misma del vacío de la muerte, pues no podemos conocer o entender aquello que no existe, que no es, que no hay. Se trata de ir cerrando espacios, de sofocar los conceptos, de comprimir la realidad: “Galatea se prepara para entrar en la totalidad absoluta. Donde los conceptos no existen. Donde la comparación es igualdad. Donde los contrastes no destacan. Donde el vacío. Donde la nada. Donde.” (HM: 156). La enumeración de esta cita va despojando de elementos al supuesto espacio de la muerte hasta quedar en un punto que, de tan desposeído,

se abre hacia lo inmenso: *donde*. Donde nada, donde todo. La muerte que parece contradictoria y misteriosa quizá no lo sea tanto, quizá sólo sea; ahí no hay conceptos, ni sabiduría, contraste e igualdad son la misma cosa, el vacío y la nada *llenan* todo, en ese lugar se condensa y se afirma, en los más amplios términos, aquello que podríamos llamar *lo absoluto*.

Pero Galatea no se puede quedar sin indagar, tiene que saber, lo desea, quiere comprender un poco más ese estado de la muerte en el que entrará para nunca más volver, incluso se burla, ironiza, hace sarcasmos alrededor de ella:

De pronto, Galatea piensa: ¿por qué no nos enseñan a morir? La respuesta es sencilla: nadie ha muerto para contarlo, nadie tiene la experiencia. Aunque tampoco es verdad. Hay quien ha estado a punto de morir. Quien tuvo el presentimiento o quien tuvo la certeza. De ellos podríamos aprender: “Clases de morir por correspondencia”; “Sáquele jugo a la vida y aprenda a morir”; “Cómo morir en diez fáciles lecciones”; “Curso intensivo y abreviado de morir”; “Diplomado de la muerte segura”. (HM: 166).

¿Cómo es posible que nadie nos prevenga?, ¿por qué no hay una escuela de la muerte?, ¿quién podría decirnos lo que es? Nadie, nadie. Es una verdad inalcanzable la de la muerte. No queda más que reír o llorar ante ella y su misterio insondable.

Opuesto a lo que se podría pensar, sin embargo, el camino de Galatea no es infructífero, al contrario, avanza, porque la enfermedad no se detiene y con ella tampoco se detiene su camino a la iluminación, conseguirá la totalidad pronto: “En su búsqueda del alma el camino ya ha sido desbrozado. Ha apartado lo vano y lo valioso. Pero aún duda entre la luz y la oscuridad. Avanza, pero sin llegar a la luz total, al conocimiento, a la entrega. Siempre falta algo.” (HM: 139). La cita anterior se sitúa en el lunes de la última semana de la historia, está cerca, pero no es el

momento, ha dado pasos importantes, aunque aún queda por hacer, el sacrificio está ya muy próximo, pero el altar de Malinalco no la puede recibir aún, porque:

En Malinalco me curaría. En lo alto de la pirámide, rodeada del verdor, sólo escucharía los sonidos naturales, los que soporta mi oído. Pero aquí: aullidos, sirenas de la policía, ambulancias, bomberos. Monosílabos del terror. La muerte en su reino. Matar y ser matado. La ciudad de las muertes. (HM: 116).

La cura de su enfermedad no es otra que la muerte, que sería para Galatea la liberación final, dejar de sufrir, detener el dolor y arrojarse en ese vacío total, único remedio para el mal que la aqueja. De hecho, la cita anterior es una clara referencia a ello: Malinalco es la paz, pero ahora vive en el ruido, el martirio y la desesperación. Llegará al oasis cuando por fin deje su cuerpo y pueda unirse a esa totalidad ansiada, “muero porque no muero” como diría Santa Teresa.

Finalmente, toda espera acaba y la de Galatea no es la excepción, las respuestas llegan, los ruidos cesan, el miedo se va, no queda sino entregarse a la totalidad que se avecina, es el momento de comprenderlo todo:

Voy entendiendo algo. La muerte es la que afirma la vida. La que define. La que precisa y aclara. No es el regreso al claustro oscuro. No es la oscuridad.

Es luminosidad instantánea y total. Tan fuerte luz que sólo admite el olvido. Esa luz que está ahí es mi alma que se escapa y que inunda el espacio exterior. Como el astronauta flotando afuera de su nave, vestido de blanco, ingrávito. Con la luz, penetrando en la luz [...] No tengo qué temer. Es reposo en su seno. Es pérdida de la soledad. Es explicación. Lo comprendo. Lo comprendo. (HM: 184-185).

La muerte no es un oscuro vacío, es una luz total. Es ese espacio que se cierra tanto que termina por liberar toda atadura, toda, la del lenguaje incluso. La única

manera que Galatea tiene para alcanzar la iluminación es a través de la unión con ella, es decir, a través de la muerte. La cita anterior podría recordar a la experiencia mística de Giordano Bruno, otro personaje importante en la obra de Muñiz-Huberman, y a su célebre tratado: *Sobre el infinito universo y los mundos* (1584) que le costó al filósofo la pena de muerte en la hoguera perpetrada por el Tribunal del Santo Oficio. En él, Bruno habla de la imposibilidad de comprender la infinitud del universo a través de los sentidos y explica que en ese espacio el todo y la nada se funden, el movimiento, la ubicación, el centro, lo que está afuera o adentro, no tienen ningún sentido. (Bruno, 1981). Precisamente, en un documento titulado “El hecho extraordinario de Giordano Bruno” de José Manuel García, se encuentra la siguiente cita que emula la voz del filósofo durante su juicio ante la Inquisición:

No lo vi, no lo sentí, no tuve impresión alguna, pero el infinito estaba allí, a mi alrededor, fuera de mí, dentro de mí, en todo punto, en ninguno. Yo era el infinito y él era yo. No había partes ni extensión, no había nada y estaba todo. No existía el vacío, pero nada sobraba ni cabía. No vi nada, porque nada había que ver, ni ningún sentido podría percibir un ápice de lo que allí ocurría, porque no había ápices, ni ángulos, ni límites. Simplemente... cómo decirlo, estaba allí, infinito, conteniendo todas las cosas, conteniéndome a mí, conteniéndose a sí mismo. (García, 2009: 3, web).

Estas palabras y la referencia al pensador italiano, resultan pertinentes en el presente análisis puesto que la muerte para Galatea se concibe como algo que no tiene límites o fronteras, una luz intensa que abarca todo y a la vez nada, parecido al astronauta que vaga sin gravedad en el cosmos. Así como Bruno experimentó a través del misticismo ese lugar sin parámetros concretos e imposible de comprender con los sentidos; la pintora de las *seudomemorias* habrá de alcanzar la comprensión

última del todo infinito, la iluminación esperada, la totalidad incomprensible, no a través de una experiencia mística, como sus autores referidos, sino a través de la muerte misma.

Es entonces que, la enfermedad que terminará por arrancarle la vida a Galatea, finalmente será el artífice de su redención, un camino de purificación antes de dejar este mundo y entrar en aquel otro misterioso de la muerte. Alcanzará esa totalidad deseada por fin, pero ya no estará aquí para contárnoslo.

Conclusiones

En el primer capítulo se presentó el análisis de los tres libros a los ojos de la teoría de la autoficción y se hizo una división de aquello que construye la mundanidad y la alteridad de Alberina y Galatea, una especie de respuesta a las preguntas ¿dónde?, ¿quién? y ¿qué?: los espacios, los personajes y las anécdotas y la manera en que todo esto influye en el personaje principal de los tres libros.

En cuanto a los espacios y a los objetos que pueblan dichos espacios, se pudo encontrar que existen algunos importantes que se repiten en todas las historias: las casas, que, aunque diferentes en cada una de las novelas, representan para las protagonistas un refugio del mundo exterior y, a su vez, guardan misterios, objetos bellos, preguntas, amores y recuerdos. La casa, como diría Bachelard, es el centro del universo de Alberina: Tamaulipas 185 y Santa Catarina 24 cada una con sus particularidades y también el departamento donde Galatea vivirá el dolor de su enfermedad.

En tanto a los muebles y a los objetos del espacio, le fascinarán a la niña de las dos primeras historias algunos de ellos como la chimenea, el baúl con cartas o la cerradura de la puerta, porque a través de ella se le presenta el mundo fragmentado y eso le da la posibilidad de completar con la imaginación aquello que se le oculta a la vista. Aunque el más importante de todos en las tres historias es la cama. Para Alberina un espacio de descanso y juego, el lugar que se asocia a la enfermedad, al insomnio y al reposo; para Galatea es el espacio fundamental, el lugar en el que sucede casi toda la narración de *Hacia Malinalco*. La cama como el mueble de la vida, en ella se nace, se ama, se sueña, se duerme y, finalmente, se muere.

Otro lugar de suma importancia en las tres novelas es la playa de Chachalacas, Veracruz, un sitio mágico y espléndido para la niña que añora el mar y el paraíso prometido que Galatea pintará en su obra maestra, el tríptico que se compone de cielo, mar y tierra. Se trata de la representación misma de la experiencia mística de su enfermedad y las tres vías que habrá de cruzar para alcanzar la totalidad de la muerte. En este sentido, Chachalacas se resignifica, pues pasa de ser el sitio de las vacaciones felices, para convertirse en la añoranza de la felicidad y la libertad perdidas, pero que habrán de recuperarse con la muerte que se avecina.

Por otro lado, los personajes que acompañan a las protagonistas en las historias serán el contacto que se establezca con el otro, los otros, esos seres indescifrables que se presentan en la vida de la niña y la mujer, para dar o quitar, enseñar, amar o lastimar. De entre ellos los recurrentes en los tres libros son: los padres, primero como los guías, el equipo, la defensa contra el mal y después como el recuerdo de un accidente en la carretera.

El fantasma del hermano muerto a temprana edad no abandonará a las protagonistas de las historias jamás y se configurará como una presencia constante que juega y protege a la niña y como un recuerdo lejano para la mujer que sufre.

Ellos, la familia de las protagonistas, conformada por los padres y el hermano muerto, se configuran como una obsesión frecuente y un tema que aparece en cada una de las historias como el recordatorio de la antigua misión del pueblo judío de preservar la memoria del lejano lugar de sus raíces. La revelación del balcón por parte de su madre, los juegos, refranes y canciones del padre y la compañía inseparable del hermano mayor, serán marcas definitivas de las *seudomemorias*.

Los amigos aparecen también, cada uno en su momento, con sus enseñanzas y, en muchas ocasiones, con su abandono o sus muertes: Oriana, Carlo y María, la enana, compañeros de juego de la niña y su primer contacto con el conflicto, la diferencia y la muerte, respectivamente. Malaquías y Joel, dos jóvenes parientes, empleados de su padre, que enseñan y cuidan a la niña a su manera o el Coronel Trucharte, un veterano de la guerra con el que Alberina compartirá el ajedrez, el cine y el abandono. Najman y Tulín, los amigos de Galatea, un fotógrafo que se encarga de guardar la memoria del mundo y de contar sueños reveladores y una amiga molesta y dramática que se ha de adelantar en el camino de la muerte a la misma protagonista de la tercera novela. Todos con una historia qué contar y con algo qué ofrecer en la configuración de la identidad de las protagonistas.

Acis es un personaje aparte, que en la última novela resulta ser la compañía y el amor más grande para la enferma Galatea. Él es su cuidador y el más fiel amante de esta mujer que está tan cercana a la muerte.

Los animales habrán de ser también importantes para ambas protagonistas: los caballos, ya sea reales en Caimito del Guayabal o imaginarios como Magoyo, Trigoyo y Ligoyo, monturas fantásticas sobre las que Alberina vence a Franco en sus guerras fabuladas. Los perros, como Bobby que se hace presente en la segunda novela y quien se vuelve estrella de televisión. Los caracoles que fascinan a la niña por su paciente y ceremoniosa lentitud. Y de entre todos, el que aparece más en las historias: el gato, guardián lejano de la niña en la figura de Morrongo y el vigía abnegado de Galatea, encarnado en Cleo, la gata que no se desprenderá de su dueña hasta el momento mismo de la muerte.

En tanto a las anécdotas, la más importante será el exilio, no como un dolor sino como una realidad que hay que asumir, una parte fundamental de la construcción del yo, tanto para Alberina, que añora la España de sus padres y que ella misma no conoce, como para Galatea, que cuando conoció España la llamaron “la mexicana” y que vive también la enfermedad como exilio del mundo entero, sin exilio no habría historia, por lo menos no esta historia.

La muerte y la enfermedad tampoco se apartarán de la vida de la niña y la mujer de las historias, presencias constantes que se aceptan con serenidad. La muerte pasa de ser la del otro en las primeras novelas para convertirse en la muerte propia en la última. La enfermedad dejará de ser un momento de descanso de las actividades diarias como le pasaba a Alberina, para ser, en el último libro, un tiempo de inspiración y creatividad: “enfermedad y creación artística”⁷⁴ y también como el vehículo que llevará a Galatea a la muerte.

Cruzar la calle será otra de las anécdotas más poderosas en las novelas, pues el recuerdo del hermano que murió al ser atropellado por un camión, mientras corría a buscar la pelota que se le había escapado cuando jugaba, será una marca indeleble en la vida de Alberina y que, por supuesto, también afectará a Galatea.

Además de lo anterior, en el segundo capítulo se pudo hacer un análisis del proceso de aprendizaje y formación por el que pasó Alberina, esas experiencias que la marcaron para siempre y que la condujeron a ser quien sería. Sus inicios en la escritura, la educación de la escuela, el aprendizaje de la casa y todo aquello que fue configurando la manera de ser de la niña. En dicho momento del análisis las teorías

⁷⁴ Véase la respuesta número 6 del ANEXO: “Entrevista a Angelina Muñiz-Huberman sobre las *seudomemorias*” que aparece en este trabajo.

del *bildungsroman* fueron muy útiles para explicar los fenómenos que formaron la conciencia y el ser más profundo de la protagonista de *Castillos en la tierra* y *Molinos sin viento*. En este sentido, las fotografías, la diversión con Carlo y María y la más atractiva de todas las actividades: el juego de escribir, son piezas fundamentales en la incorporación y asimilación del mundo por parte de esta niña sensible y curiosa, cuya misión más importante es la de contar historias propias y ajenas.

En el último capítulo se presentó primero un apartado con algunas intratextualidades de la obra narrativa de Angelina Muñiz-Huberman que dan cuenta de la aparición de ciertos lugares, temas y personajes recurrentes en la obra de la hispano-mexicana y que aparecen también en las *seudomemorias* o se relacionan directamente con ellas. Además, se hizo un análisis de la experiencia mística de la enfermedad y de la muerte como un proceso de liberación, que culminaría con el sacrificio final en la tercera novela. La pirámide de Malinalco se configura como símbolo del tránsito entre la vida y la muerte y las tres vías del misticismo como una brújula en el camino sin retorno de Galatea hacia el entendimiento último, la totalidad infinita, donde ya no habrá ninguna barrera.

Todo lo anterior brinda la posibilidad de afirmar que los objetivos planteados al inicio de esta investigación, así como la hipótesis propuesta, se cumplieron cabalmente, ya que puede notarse la manera en que la autoficción, a través de un recorrido por espacios, personajes y anécdotas en los tres tomos, el *bildungsroman* en las dos primeras partes, las reflexiones intratextuales con algunos ejemplos de la obra narrativa de Muñiz, así como los conceptos de la muerte y la enfermedad en la literatura, con todas las aristas aquí analizadas y los aspectos referidos, se configuran

como vías hacia el conocimiento propio y del mundo exterior de las protagonistas en su búsqueda de la identidad.

Las *seudomemorias* son un esfuerzo de entendimiento de aquello que rodea a los personajes principales y también de lo que llevan dentro. Se trata de un viaje de doble sentido: hacia afuera y hacia adentro, con el fin último de encontrar una verdad, que no será definitiva o irrefutable, sino que, por el contrario, será el resultado de la suma de lo imaginado, lo recordado, lo escuchado, lo experimentado y lo ficticio en pos de ordenar el caos del mundo para heredar la historia a aquellos que vengan después.

Por último, podría recordarse que las marcas autobiográficas y autoficticias en este conjunto de tres libros destaca ampliamente, pero también está presente en gran parte de la obra de la autora en los géneros que ha cultivado a lo largo de su carrera y su fuente, la memoria, resulta ser de suma importancia para la creación literaria de Muñiz-Huberman.

La realidad vivida no es tan importante como la realidad que se recuerda. No importa si el hecho sucedió o no, o si fue de la manera en que ha sido retratado en nuestra mente, lo importante en verdad es aquella historia que somos capaces de contar para que las vivencias no se pierdan, para que el conocimiento se transmita, pues al ser recordadas no habrán de morir jamás.

La misión que Alberina y Galatea tenían de resguardar el tesoro de las historias que les fueron contadas y aquellas que experimentaron en carne propia se cumple, sin duda alguna, en estos tres libros de las *seudomemorias*. El único tesoro que no puede ser arrebatado es, precisamente, el de la memoria, que debe ser guardado con celo, cuidado con amor y transmitido para que no se pierda. La

consigna del antiguo pueblo judío se resignifica en estas narraciones y se convierte en la suma de todo lo anteriormente referido para convertirse en la construcción de la identidad de los personajes y que, además, abre la puerta para conocer el mundo interno de la autora que, en voz y vida de sus protagonistas, nos regala a los lectores la posibilidad de elegir aquello que conservaremos, sin importar la distinción entre realidad y ficción. Y queda la puerta abierta para que quizás en un futuro tengamos un tomo más, que, como la autora ha declarado, lleve por título *La pluma en la mano*.

Bibliografía

Libros y tesis

- Aguilar-Álvarez Bay, T. (1998) *El lenguaje en el primer Heidegger*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Alberca, M. (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Andueza, M. (2008) *Figuras y tropos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arredondo, I. (2012) “La verdad o el presentimiento de la verdad” en *Ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1966) *Psicoanálisis del fuego*. (Ramón G. Redondo, trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Bachelard, G. (2000) *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- *Biblia, La* (1991) México: Panamericana Editorial.
- *Biblia, La* (2005) Tercera edición. Seúl: Sociedades Bíblicas Unidas.
- Bruce Mitford, M. (1997) *El libro ilustrado de signos y símbolos*. México: Diana.
- Bruno, G. (1984) *Sobre el infinito universo y los mundos*. Buenos Aires: Biblioteca de Iniciación Filosófica.
- Cendejas Corzo, F. (2016) “El espacio literario”, en *Hacia una poética del espacio íntimo en cinco cuentos de Amparo Dávila*. Tesis para obtener el

grado de Maestro en Literatura Mexicana Contemporánea. México:
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

- Chevalier, J. (1986) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Escudero Prieto, V. (2008) *Reflexiones sobre el sujeto en el primer Bildungsroman*. Trabajo de investigación para obtener el Máster en Construcción y Representación de Identidades Culturales. Barcelona: Departamento de Filología Románica de la Universidad de Barcelona.
- Cixous, H. (1995) “La joven nacida” en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. (Ana María Moix, pról. y trad.) San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Gutiérrez Silva, M. (2015) “La mirada ‘desmoderna’. Las artes visuales en la obra de Roger Bartra” en Moroña, M. y Sánchez Prado, I. (coords.) *Democracia, otredad, melancolía, Roger Bartra ante la crítica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kapuscinski, R. (2016) *Encuentro con el Otro*. Barcelona: Anagrama.
- Mateos, J. (1969) “Al que leyere”, en De Rojas, F. *La Celestina*. Barcelona: Ramón Sopena.
- Muñiz-Huberman, A. (1972, 2015) *Morada interior*. México: Joaquín Mortiz.
- Muñiz-Huberman, A. (1977, 2013) *Tierra adentro*. México: Grupo Editorial Destiempos.
- Muñiz-Huberman, A. (1991) *De cuerpo entero. El juego de escribir*. México: Ediciones Corunda.
- Muñiz-Huberman, A. (1992) *Narrativa relativa*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Muñiz-Huberman, A. (1992, 2017) *Dulcinea encantada*. México: Tusquets.
- Muñiz-Huberman, A. (1995) *Castillos en la tierra (seudomemorias)*. México: Ediciones del equilibrista.
- Muñiz-Huberman, A. (1998, 2017) *Las confidentes*. México: Tusquets.
- Muñiz-Huberman, A. (2001) *Molinos sin viento (seudomemorias)*. México: Aldus.
- Muñiz-Huberman, A. (2002, 2011) *Areúsa en los conciertos*. México: Grupo Editorial Destiempos.
- Muñiz-Huberman, A. (2012) *Rompeolas. Poesía reunida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Muñiz-Huberman, A. (2014) *Hacia Malinalco (seudomemorias)*. México: Ediciones Sin Nombre.
- Muñiz, Huberman, A. (2017) *Los esperandos. Piratas judeoportugueses... y yo*. Madrid: Sefarad Editores.
- Navarro, J. (2007) “Prólogo” en Alberca, M. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nettel, G. (2018) *El huésped*. Barcelona: Anagrama.
- Patán, F. (2014) “Alberina” en Von der Walde, L. y Reinoso M. (eds.) *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*. México: Grupo Editorial Destiempos.
- Pérez Aparicio, N. (2013) *Transgresiones en la obra narrativa de Angelina Muñiz-Huberman*. Tesis para obtener el grado de Doctorado en Filología Española. Barcelona-París: Universidad Autónoma de Barcelona-Universidad Paris Ouest Nanterre La Défense.

- Pimentel, L. A. (1998) *El relato en perspectiva*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI.
- Quirarte, V. (2005) “Introducción” en *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. México: Paidós.
- Ruiz de la Presa, J. (2005) *Alteridad. Un recorrido filosófico*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente–Universidad Iberoamericana.
- Villarreal Acosta, A. (2013) *La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Filología Española. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Woolf, V. (2014) *De la enfermedad*. Barcelona: Centellas.
- Zamudio, L. E. (2002) “Nota introductoria” en Muñiz-Huberman, A. 117 *Material de lectura. Cuento contemporáneo*. México: UNAM.
- Zamudio, L. E. (2003) *El exilio de Dulcinea encantada*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Revistas

- Alberca, M. (2006) “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, Nos. 7/8, 2005-2006. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Albert, M. y Houvenaghel, E. H. (2021) “Seudomemorias e hibridez genérica: *Castillos en la tierra* (1995) y *Hacia Malinalco* (2014)”, *Inti, revista de literatura hispánica y trasatlántica*, Nos. 93-94, primavera-otoño, 2021. Rhode Island: Providence College.

- Arango Rodríguez, S. C. (2009) “La novela de formación y sus relaciones con la pedagogía y los estudios literarios”, *Folios*, No. 30 de julio-diciembre de 2009. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Castilleja, D. (2015) “Angelina Muñiz-Huberman: construcción de un “yo” fragmentado”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 44, 2015. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Castellón Huerta, B. (2002) “Cúmulo de símbolos. La serpiente emplumada”, *Arqueología mexicana*, No. 53 de enero-febrero, 2002. México: Editorial Raíces.
- Gómez Viu, C. (2009) “El *bildungsroman* y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea”, *Epos*, No. XXV, 2009. Madrid: UNED-Facultad de Filología.
- López Gallego, M. (2013) “*Bildungsroman*. Historias para crecer”, *Tejuelo. Didáctica de la lengua y la literatura*, No. 18, 2013. Badajoz: Universidad de Extremadura.
- Muñoz Aréyzaga, E. (2011) “Entre la vocación turística y la devoción. Precepciones sociales del patrimonio cultural en un contexto turístico. El caso de Malinalco, Estado de México”, *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural*, vol. 9, No. 1, enero de 2011. Tenerife: Universidad de la Laguna.
- Musitano, J. (2016) “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”, *Acta literaria*, No. 52, primer semestre de 2016. Concepción: Universidad de Concepción.

- Quemain, M. A. (2015) “Seudomemorias, hibridez de la autobiografía y la ficción, en Angelina Muñiz-Huberman”, *Laberintos, revista sobre los exilios culturales españoles*, No. 17, 2015.
- Tomasini Bassols, A. (2015) “Memoria y recuerdo”, *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, No. 4, julio de 2015. Santiago de Chile: Corporación de Filosofía y Sociedad.
- Tasis Morantinos, E. (2015) “Hacia Malinalco: claves del exilio en la obra de Angelina Muñiz-Huberman”, *Laberintos, revista sobre los exilios culturales españoles*, No. 17, 2015.

Internet

- Alberca, M. (2017) “El inventor de la ficción del coche”, *Letras Libres* (versión digital) disponible en: <<http://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/el-inventor-la-ficcion-del-coche>> (Consultado en mayo de 2018).
- *Central de Noticias Diario Judío* (2012) “Rebe Najman de Breslov, pilar del movimiento jasídico”, disponible en: <<https://diariojudio.com/opinion/rebe-najman-de-breslov-pilar-del-movimiento-jasidico/23368/>> (Consultado en junio de 2020).
- Cornejo, S. (2002) “La ambigüedad como fuente de conflictos”, *Topía, un sitio de psicoanálisis, sociedad y cultura*. Disponible en: <<https://www.topia.com.ar/articulos/ambig%C3%BCedad-como-fuente-conflictos>> (Consultado en mayo de 2020).

- *Diccionario etimológico* (2001) disponible en:
<<http://etimologias.dechile.net/?Galatea>> (Consultado en septiembre de 2018).
- *Diccionario de la Real Academia Española* (2018) disponible en:
<<http://dle.rae.es/?id=GSrlrtMv>> (Consultado en octubre de 2018).
- *Enciclopedia Británica* (2020) “Ingrid Thulin”, disponible en:
<<https://www.britannica.com/biography/Ingrid-Thulin>> (Consultado en junio de 2020).
- *Enciclopedia de la literatura en México* (2021), disponible en:
<<http://www.elem.mx/autor/obra/directa/749/>> (Consultado en febrero de 2021).
- García, J. M. (2009) “El hecho extraordinario de Giordano Bruno”, *A parte Rei*, no. 64, disponible en:
<<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/jmgarcia64.pdf>> (Consultado en febrero de 2021).
- *HA!* (2020) “Paul Klee”, disponible en: <<https://historia-arte.com/artistas/paul-klee>> (Consultado en julio de 2020).
- Hernández Colina, M. (2016) “La muerte en la literatura”, disponible en:
<<http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo21/21-6.pdf>> (Consultado en octubre de 2020).
- Hidalgo-Cantabrana, C. e Hidalgo, A. (2015) “Literatura y enfermedad, dos narrativas diferentes de procesos compartidos”, *Revistas de la Universidad de Salamanca*, disponible en:

- <https://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/download/14284/14668> (Consultado en octubre de 2020).
- Instituto Nacional de Antropología e Historia (2020) “Malinalco”, disponible en: <<https://www.inah.gob.mx/paseos/malinalco/malinalco.html>> (Consultado en enero de 2021).
 - Jofresa Marqués, S. (1999) “Estudio introductorio” en Muñiz-Huberman, A. *El canto del peregrino*, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-canto-del-peregrino-hacia-una-poetica-del-exilio--o/html/ff70cc6c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_20.html#I_2_> (Consultado en enero de 2018).
 - León, J. (2019) “El gran gurú de la Generación Beat. William Burroughs, una figura legendaria de la literatura norteamericana del siglo XX”, *Gatopardo*, versión digital, disponible en: <<https://gatopardo.com/perfil/william-burroughs/>> (Consultado en noviembre de 2019).
 - Manrique, J. (2002) “Copla III” en *Coplas por la muerte de su padre*, *Biblioteca Cervantes virtual*, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa--o/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html> (Consultado en noviembre de 2021).
 - Márquez Villanueva, F. (2011) “Gabriel Miró y el Künstlerroman”, *Biblioteca Cervantes virtual*, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gabriel-miro-y-el-kunstlerroman/html/0081eca6-f5c1-11e1-b1fb-00163ebf5e63_8.html> (Consultado en noviembre de 2019).

- Mi Yeon Jun. (2009) “Intratextualidad y elementos simbólicos en *Últimos fuegos*, de Alejandra Costamagna”, *Biblioteca virtual universal*, disponible en: <<https://biblioteca.org.ar/libros/151435.pdf>> (Consultado en febrero de 2021).
- Museo del Templo Mayor. (2021) “Simbolismo de los animales prehispánicos”, disponible en: <<https://www.cultura.gob.mx/videoymultimedia/virtual/templomayor/simbolismo/simbolismo.html>> (Consultado en febrero de 2021).
- MxCity. (2021) “Malinalxochitl: diosa mexicana responsable de la hechicería”, disponible en: <<https://mxcity.mx/2020/04/malinalxochitl-diosa-mexicana-de-la-hechiceria/>> (Consultado en febrero de 2021).
- Ovidio. (2003) “Galatea, Acis y Polifemo” en *Metamorfosis*. (Ana Pérez Vega, trad.) Madrid: Biblioteca Virtual Cervantes (226-229). Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--o/html/>> (Consultado en septiembre de 2018).
- Paul, C. (2014) “*Hacia Malinalco* aborda ‘la enfermedad como exilio’, señala Muñiz-Huberman”, *La Jornada*, lunes 11 de agosto de 2014. Disponible en: <<https://www.jornada.com.mx/2014/08/11/cultura/a10n1cul>> (Consultado en diciembre de 2020).
- Rojas Arredondo, J. (2001) “Narrativas del espacio. Una resignificación del espacio en el contexto tecnológico y el pensamiento de finales del siglo XX”, *Athenea digital*. Disponible en: <<https://atheneadigital.net/article/view/no-rojas/14-html-es>> (Consultado en enero de 2019).

- Santa Teresa de Jesús. (2016) *Las moradas o Castillo interior*. Versión digital en PDF, disponible en:
<<https://redescubriendoautoras.files.wordpress.com/2016/09/las-moradas-del-castillo-interior.pdf>> (Consultado en febrero de 2021).
- Sor Juana Inés de la Cruz. (1995) “A su retrato”, *Biblioteca Digital Ciudad Seva*, disponible en: <<https://ciudadseva.com/texto/a-su-retrato/>> (Consultado en noviembre de 2019).
- Skelton, J. (2017) “La muerte en la literatura. Diferentes aproximaciones: de la simplicidad a la oscuridad”, *Mètode*, Revista de la Universidad de Valencia, disponible en: <<https://metode.es/revistas-metode/monograficos/la-muerte-en-la-literatura.html>> (Consultado en octubre de 2020).

ANEXO: Entrevista a Angelina Muñiz-Huberman sobre las *seudomemorias*

Con el objetivo de obtener una visión mucho más amplia y profunda acerca de la obra estudiada en el presente trabajo y de enriquecer la investigación dando voz a quien ha creado el conjunto de las *seudomemorias*, se realizó, en febrero de 2021, una entrevista con la autora Angelina Muñiz-Huberman, quien amablemente nos compartió sus pensamientos acerca de esta parte de su obra. Sus declaraciones ayudan en mucho a comprender el proceso artístico que vivió al realizar estas narraciones y también aclaran puntos fundamentales que solamente podría brindar la visión del autor con respecto de su propia obra. Se decidió sacar provecho de que se trata de una autora viva y que continúa produciendo, situación que no es tan común en los estudios literarios que se llevan a cabo en la academia y de la que es posible obtener ventajas para los efectos de este y quizás de otros trabajos futuros. Esto fue lo que nos compartió:

1. ¿De dónde surge o cómo se logró acuñar el término *seudomemorias*?

Pensé que era importante dejar constancia de la llegada a México de los exiliados españoles republicanos en 1939, desde el punto de vista de una niña, enfoque que no se había hecho. Empecé a escribir la historia en primera persona, pero luego cambié a la tercera porque me daba mayor libertad. Luego comparé mis recuerdos con los de mis padres y había muchas diferencias, lo que me hizo dudar de qué iba

a relatar. En ese momento ideé la palabra “seudomemorias”, sin la letra “pe” para recalcar la ambigüedad del género.

2. ¿De qué manera las respectivas protagonistas de las *seudomemorias* se conocen a sí mismas a través de los recuerdos?

Los dos primeros libros, Castillos en la tierra y Molinos sin viento son los más apegados a los recuerdos de infancia y seguía un tercer libro, empezado, pero que quedó interrumpido, titulado La pluma en la mano que se refiere a cuando la niña empieza a escribir (que espero terminar algún día). Más que conocerse a sí mismas las dos Alberinas de esos dos primeros libros realizan un esfuerzo de la memoria para que no se pierdan los orígenes. En el fondo subyace la idea del exilio, porque lo que las marca en la infancia es ser diferentes a otros niños. Se plantea el conflicto de identidad y de otredad.

3. ¿Qué tanto podemos conocer los lectores de la autora Angelina Muñiz-Huberman a través de estos libros?

Traslado mi imaginación y mi memoria a la del lector y le dejo con la libertad de escoger, de comparar, de imaginar, de recrear. En una palabra, se trata de ficción y verdad sin poner fronteras, entremezcladas. Es muy libre el manejo de la memoria para que el lector pueda intervenir agregando o quitando.

4. En los primeros dos libros la protagonista se llama Alberina, en el tercero se llama Galatea, ¿Por qué el cambio de nombre?

Como decía arriba, falta el tercer volumen, donde sigue apareciendo Alberina, pero sin terminar ni publicar. Por lo tanto, Hacia Malinalco no es continuación de los dos primeros, aunque pertenezca a la categoría de seudomemorias. No sé si llamarla autoficción, porque sí refleja mi vida, pero convertida en otra posibilidad de vida. En fin, es complicado y lo dejo al lector, porque su orden de lectura tampoco es el cronológico y está leyendo según encuentra los libros. En mi caso, el orden de publicación no suele ser el de creación. Puedo interrumpir algo que estoy escribiendo por una nueva idea que me atrae más, como en el caso de La pluma en la mano que sigue sin terminar. En cambio, Hacia Malinalco, publicado en 2014, lo escribí para dar testimonio de la enfermedad que me afectó en la década de 1980 y lo retomé muchos años después, aunque cambiando los hechos y, por eso, es seudomemoria. Otro factor en el desorden de publicación es que, a veces dependo de qué le interesa más al editor. Todo esto prueba que escribir va más allá de la lógica y que no es un proceso paralelo a la vida real del autor.

5. Entre Alberina y Galatea existe un gran lapso que no es narrado, ¿A qué se debe este salto tan brusco en el proceso vital entre una y otra?

Casi está contestado arriba, por lo que, entonces, se entiende que no es un salto brusco. Si no publiqué Hacia Malinalco en su momento fue porque quería separarme del libro y aspirar a la objetividad. Un poco lo que dice Horacio Quiroga

en su “*Decálogo del perfecto cuentista*”: “*No escribas bajo el imperio de la emoción*”.
Si he creado para mi uso el género de seudomemoria, los libros no tienen que estar conectados entre sí, ni los personajes ser los mismos.

6. ¿A qué necesidad artística responde la creación de esta trilogía de historias?

No es una trilogía. El verdadero tercer libro, La pluma en la mano, está inconcluso y no creo que lo termine. Mis intereses en este momento son otros. Los dos primeros libros respondían al deseo de dejar testimonio de un hecho histórico que inauguró futuros exilios como algo propio del siglo XX. En cambio, Hacia Malinalco es algo muy exclusivo: el tema es la enfermedad y la enfermedad siempre es particular. En este caso, enfermedad y creación artística. Cuando Galatea termina los tres cuadros muere. Es también una experiencia mística, ya que el libro está dividido en las tres vías: purgativa, iluminativa y unitiva que corresponden a los tres cuadros. La seudomemoria se enlaza con el hecho de que la enfermedad (esclerosis sistémica progresiva) que padece Galatea es la que yo padecí y la diferencia es que sobreviví.

7. Dentro del amplio espectro de su obra, ¿cuál es el lugar que ocupan en importancia para usted las *seudomemorias*?

A causa del exilio el lugar más importante es la memoria y lo más importante se convierte en lo opuesto. Se condena a la memoria por temor a perderla. Sin memoria no hay historia. Sin memoria no hay vida. Pero también la memoria pesa.

O se puede jugar con la memoria que es lo que el escritor hace. En todas mis obras el eje central es la memoria. Pero como la memoria no lleva en sí la prueba es fácil que se deslice hacia la seudomemoria. El título de uno de mis poemarios es La memoria del aire, es decir, aquello que no puede comprobarse pero que se refleja indirectamente, que produce un movimiento cuyo origen no es visible. Ese tránsito entre lo que pudo ser y lo que se recuerda, ese instante inatrapable es la seudomemoria. De ahí su fascinación. Su magia. Su encantamiento.

8. *¿Habrá en el futuro algún otro libro de seudomemorias?*

Nunca las puertas están cerradas, mucho menos para quien crea, inventa, trasciende. Todo parte de la memoria y a la memoria llega. Mientras que la seudomemoria es la imagen reflejada en el espejo, real e irreal.

Por último, me gustaría mencionar que uno de mis recientes libros, Los esperandos. Piratas judeoportugueses ... y yo, niega la seudomemoria, ya que el “yo” está seguro de narrar hechos que ocurrieron. En este caso, la memoria se ironiza.

Y, peor aún, el más reciente, El último faro, es la combinación alquímica de memoria y seudomemoria para un nuevo género: ¿metamemoria? En fin, la memoria es el material más dúctil que posee el escritor.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00269

Matrícula: 2173801004

Las vías hacia el
(auto)conocimiento en las
seudomemorias de Angelina
Muñiz-Huberman



Con base en la Legislación de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Ciudad de México se presentaron a las 12:30 horas del día 19 del mes de enero del año 2022 POR VÍA REMOTA ELECTRÓNICA, los suscritos miembros del jurado designado por la Comisión del Posgrado:

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ
DRA. CECILIA COLON HERNANDEZ
DRA. MAYULI MORALES FAEDO

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTOR EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: LUIS FEDERICO CENDEJAS CORZO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

A p r o b a r

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTA

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ

VOCAL

DRA. CECILIA COLON HERNANDEZ

SECRETARIA

DRA. MAYULI MORALES FAEDO

El presente documento cuenta con la firma –autógrafa, escaneada o digital, según corresponda- del funcionario universitario competente, que certifica que las firmas que aparecen en esta acta – Temporal, digital o dictamen- son auténticas y las mismas que usan los c.c. profesores mencionados en ella