

2021

Seudomemorias e hibridez genérica: *Castillos en la tierra* (1995) y *Hacia Malinalco* (2014) de Angelina Muñiz-Huberman

Mechthild Albert

E. Helena Houvenaghel

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

Citas recomendadas

Albert, Mechthild and Houvenaghel, E. Helena (April 2021) "Seudomemorias e hibridez genérica: *Castillos en la tierra* (1995) y *Hacia Malinalco* (2014) de Angelina Muñiz-Huberman," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 93, Article 7.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss93/7>

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

**SEUDOMEMORIAS E HIBRIDEZ GENÉRICA:
CASTILLOS EN LA TIERRA (1995) Y HACIA MALINALCO (2014)**

Mechthild Albert
Universität Bonn, Germany

E. Helena Houvenaghel
Universiteit Utrecht, The Netherlands

1. Introducción

Cuando Angelina Muñiz Huberman recibe el Premio Nacional de Artes y Literatura 2018 de México, una de las razones por las cuales recibe el galardón es «por la creación del género de las seudomemorias, un género más allá de los límites literarios y editoriales convencionales». Dicho género híbrido ve la luz en 1995, cuando Muñiz-Huberman publica el primer volumen de seudomemorias, *Castillos en la tierra*. Posteriormente, en 2001, se publica la segunda entrega, *Molinos sin viento*; en 2014, aparece el tercer volumen, *Hacia Malinalco*.

Las tres entregas tienen el mismo subtítulo, «seudomemorias», subtítulo que problematiza la cuestión del género: no se trata de memorias verdaderas, sino de memorias falsas, construidas, en las que se fusionan, por medio del proceso de la escritura, la realidad y la ficción. Los tres volúmenes de las seudomemorias de Angelina Muñiz-Huberman oscilan entre memorias¹, autobiografía, ensayo, poema, cuento y novela. Las tres entregas también tienen en común el uso de la tercera persona, en vez de la primera persona, usual en la escritura memorialística. Sin embargo, un aspecto llamativo establece una diferencia fundamental entre las dos primeras entregas, por un lado, y la tercera entrega de las seudomemorias, por otro. Los dos primeros volúmenes son protagonizados por Alberina, nombre que refiere a la realidad: se trata de una referencia creativa a la vida personal de la autora ya que fusiona el nombre de su marido, Alberto, con el suyo, Angelina. En el tercer volumen de seudomemorias, al contrario, la protagonista se llama Galatea, nombre que refiere a la ficción: se trata de una doble referencia literaria a la herencia mitología clásica y la tradición española del barroco. Por un lado se alude al

mito de Ovidio, por el otro al poema de Góngora. Aunque el referente real que corresponde a Alberina y a Galatea es la misma persona, –la autora Angelina Muñiz-Huberman–, y aunque en ambos nombres está explícitamente presente la idea de una fusión o armonización de dos elementos diferentes, la modificación del nombre de la protagonista significa un cambio de rumbo significativo. La transformación de la niña Alberina en la mujer adulta Galatea nos sirve de punto de partida para realizar un estudio comparativo de la primera y tercera entrega de las seudomemorias.

A partir de la evolución de la joven Alberina a la Galatea adulta, es relevante enfocar, primero, la diferencia entre memorias y autobiografías, ya que «las memorias comienzan, en la mayoría de los casos, con el logro de la identidad, o lo que es lo mismo, con la aceptación de un rol definido, en tanto la autobiografía termina con la adolescencia o el principio de la madurez». En esta línea, las primeras entregas de seudomemorias, protagonizadas por la joven Alberina, una niña en busca de su identidad, encajarían más en la definición de autobiografía. Por otra parte, la última entrega, protagonizada por Galatea, mujer adulta que ya se ha construido una identidad y que ya tiene su rol en la sociedad, se podría aproximar más al género de las memorias. Continuando sobre esta diferencia entre memorias y autobiografía, se destaca la diferencia en cuanto a las fuentes predominantes de ambos tipos de escritura del «yo»:

Grosso modo, las memorias se distinguen por el uso de pruebas documentales, –citas de diarios, correspondencia, actas de gobierno, periódicos, obras del autor, entre otra– la autobiografía, en cambio, se caracteriza porque da margen al recuerdo y a la fantasía. [...] Donde más se advierte esta oposición es, sin duda, en la forma de narrar. En la autobiografía, el privilegio recae sobre la fantasía, en las memorias, en cambio, sobre lo documentable².

En relación con esta diferencia en cuanto a las fuentes de las memorias y la autobiografía, se puede destacar, con Lejeune, que también el interés de ambos géneros es distinto. Las memorias ponen «énfasis» en la «vida individual» del sujeto biográfico, «en particular, en la historia de su personalidad»³. Las memorias se alejan de este interés en la subjetividad del «yo» y se caracterizan más bien por ser un relato de recuerdos de un sujeto público, cuya historia se entrelaza con acontecimientos importantes de la sociedad en la que vive y tiene, por lo tanto, también un interés público o colectivo.

En este marco de la tensión entre fuentes documentales y fantasía, entre interés público e interés privado, proponemos centrar nuestro estudio comparativo en las fuentes y los mecanismos sobre cuya base se construyen la primera y la última entrega de las seudomemorias. Las preguntas que guían nuestro estudio de las seudomemorias se relacionan

con la reescritura: ¿Sobre la base de qué materiales se construyen las seudomemorias?; ¿Qué diferencias y semejanzas hay en cuanto al uso de fuentes entre la primera entrega y la tercera entrega?; ¿A qué estrategias escriturales se recurre para crear las seudomemorias en *Castillos en la tierra* y en *Hacia Malinalco* a partir de dichos materiales?; ¿Qué efecto tiene el uso de dichos mecanismos en la forma híbrida que caracteriza el primer y el tercer volumen de las seudomemorias?

2. Preliminares teóricos

Angelina Muñiz-Huberman reinventa los géneros literarios en las seudomemorias al intentar exponer la memoria, a la que considera infiel y traicionera, porque con el paso del tiempo va transformando los recuerdos. «Seudomemorias es una mezcla de otros géneros: de novela, ficción, ensayo, que está basado en la memoria. Me permite mucha libertad, no atenerme a las reglas de ningún género y poder intervenir y cambiar los hechos, incluso históricamente si yo quiero», asegura. Angelina Muñiz problematiza y recalca, más que nada, la noción de la memoria en su presentación del género de las seudomemorias. La autora destaca el carácter falsificado de la memoria. Angelina Muñiz conecta con dicho carácter falso o poco fiable de la memoria para explicar la razón por la cual ha recurrido al género de las seudomemorias: «La memoria es algo frágil y poco creíble. Yo no estaba segura de la veracidad de mis recuerdos, por eso comencé a dudar de la memoria e inventé el género seudomemorias»⁴. En otra entrevista, presenta de manera parecida la memoria, pero agrega el elemento ficticio sobre cuya base se construye la memoria: «Sí, es verdad, yo creé el género de las seudomemorias, es decir, escribir sobre cosas que tuvieron que ver conmigo o con mi vida directamente, pero que entra el elemento de la ficción [...] y por lo tanto la memoria o el recuerdo ya no eran verdaderos». La autora subraya cómo los recuerdos se reconstruyen, se reescriben partiendo de diferentes fuentes, tanto históricas como ficticias:

De algún modo los estaba adaptando a lo que hubiera querido que fueran o bien olvidando otras cosas y rellenándolas con algo que no sé si es la verdad o algo nuevo, pero era ficción. Todos estos niveles interpretativos, cronológicos, históricos, de memoria o no memoria me hicieron llegar a la idea de que no era la memoria tradicional y le puse falsas memorias, porque estaba inventando⁵.

Cuando profundiza en el proceso de creación de una memoria alternativa, la autora subraya que se trata de un proceso creativo de dos fases: consiste en borrar la memoria, primero, y construir, después, una nueva que es diferente: «lo que importa es el manejo de la memoria arbitrariamente, no tradicional ni biológica o genéticamente, sino una

memoria que es capaz de crear hacia atrás. O sea, de borrar la memoria hacia atrás e instaurar una nueva»⁶. La descripción de la «creación hacia atrás de la memoria» tiene varios elementos en común con la reescritura:

Reescribir es una práctica a través de la cual se vuelve a hacer algo que ya había sido hecho con anterioridad, esto es cierto. También es cierto que el proceso de reescritura deshace lo ya hecho, mejor aún, lo vuelve un hecho inacabado. [...] Reescribir, en este sentido, es el tiempo del hacer sobre todo con y en el trabajo colectivo, digamos comunitario e históricamente determinado, que implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar: producir presente⁷.

En todos los tiempos, desde la Antigüedad, hay términos o conceptos, tales como las nociones de «fuente» o «influencia» para designar ciertas relaciones concretas entre un texto y otro. El término al que recurriremos en este estudio es el de reescritura⁸, en el sentido de «un profundo ejercicio intratextual»: «En realidad hablamos de reescritura cuando la escritura previa ha sufrido una transformación notable»⁹. La definimos como sigue:

Una obra que podemos calificar de reescritura es aquella que surge de la voluntad autorial de escribir a partir de un texto legado por la tradición literaria e inscrito en ella; expresado de otra manera, es aquella obra que se erige como derivativa, de tal forma que su entidad depende en parte de sus vínculos con la obra madre, con la que establecerá una sugerente relación dialógica¹⁰.

Esta concepción de la reescritura nos parece la más conveniente en el contexto de las seudomemorias, porque permite conectar con la trayectoria de la «memoria creada hacia atrás». Se trata, efectivamente, del proceso de la transformación de la memoria literaria para construir algo nuevo. Se trata de recuperar «material literario procedente de lecturas previas, con el que paulatinamente irá forjando un discurso personal adecuado a su propia individualidad»¹¹.

Adoptaremos también la concepción del término «intertexto», tal como fue definido por Riffaterre, como «el conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado. El intertexto es, pues, un corpus indefinido»¹². Así, con la noción de intertexto nos referimos a todos los textos que se retoman y se transforman en un nuevo texto, y con los cuales éste establece un diálogo. El intertexto que subyace a la obra de Muñiz-Huberman, concretamente, es muy amplio, y va desde la filosofía y mitología clásicas, la Biblia y textos fundamentales de la tradición judía, pasando por los textos principales de la literatura española e italiana medieval, la tradición de la mística española, las obras clásicas de la España de los Siglos de Oro o del teatro clásico inglés, hasta textos filosóficos y literarios -a menudo de la mano

de pensadores y escritores relacionados con el judaísmo, el misticismo o el exilio- del siglo XX de Europa, el Maghreb, América Latina. Con el fin de señalar textos concretos del intertexto, también utilizaremos el término de Genette «hipotexto»¹³.

3. *Castillos en la tierra* (1995)

En *Castillos en la tierra*, la narración gira en torno al proceso de la reinención de la memoria por parte de la protagonista individual, quien, debido a la experiencia del exilio, necesitar reconstruirse una identidad. Un narrador extradiegético,¹⁴ interrumpido por momentos en primera persona, cuenta –ignorando en gran medida el orden cronológico– la historia de Alberina, una niña de seis años, que en la primavera de 1939 huye con sus padres de la Guerra Civil y que, después de pasar tres años en Cuba, encuentra una nueva patria en la Ciudad de México en marzo de 1942. El intertexto de la primera entrega de las seudomemorias se compone de diferentes documentos, textos, narraciones, imágenes, que todos tienen en común el vínculo con la historia del siglo XX de los años 30 y 40. En especial se integran relatos e imágenes de la historia de la Guerra Civil española y el exilio republicano, la Segunda Guerra Mundial y la persecución de los judíos. Pero también hechos históricos que ocurren en el mismo período en la tierra en la que se encuentran los exiliados y perseguidos, México, tales como la erupción del volcán Parícutín en 1943, se incorporan en *Castillos en la tierra*.

El proceso de aprendizaje y de reconstrucción identitaria de la niña, sin embargo, no se limita a su historia individual, sino que se construye, en primer lugar, sobre la base de los relatos de recuerdos de la generación de sus padres y la generación de sus abuelos, quienes están presentes en el círculo de amigos republicanos exiliados en México. Dicho intertexto concuerda de manera especial con la situación en la que se encuentra la segunda generación hispanomexicana cuyo exilio es un «exilio heredado», «imaginario»¹⁵. La memoria de la patria perdida y de la guerra civil se transmite sustancialmente a través de la narración de los recuerdos de sus padres ya que a los hijos del exilio, en muchos casos, no corresponde ningún recuerdo de la misma. Dicha transmisión de narraciones desencadena un acto de imaginación: «Podría inventar, pero no recordar»¹⁶. Esta actividad del imaginario surge de la experiencia tematizada en el conocido poema de *Vilano al viento* (1982): «Desterrada aun sin haber nacido / ni siquiera me queda el recuerdo, / ni siquiera puedo rebuscar en mi memoria [...]»¹⁷.

Sin embargo, a los recuerdos transmitidos por los exiliados de la generación de sus padres se agregan los recuerdos de la propia Alberina, especialmente, de su estancia en Cuba —el paraíso perdido— antes de llegar a México. Para Alberina, la interacción entre ambos tipos de recuerdos se lleva a cabo en dos niveles: el nivel de su propios recuerdos

individuales, por un lado, y el nivel de la memoria colectiva y transmitida por la generación de sus padres o por refugiados judíos, por el otro. La protagonista desarrolla y da forma a sus propios recuerdos; al tiempo, es el destinatario de una pluralidad de recuerdos que le cuentan los demás –sus padres, emigrantes europeos, niños que sobrevivieron el Holocausto–, remembranzas que hace suyas y procesa por la fuerza de su imaginación para crear narrativas polifónicas y transmitir las tanto en forma oral como escrita. Cuando, después del fin de la Segunda Guerra Mundial, niños judíos sobrevivientes entran en su colegio, Alberina, que apenas ha cumplido nueve años, además de los relatos de la guerra civil y del exilio asimila también el eco narrativo de ese trauma histórico¹⁸.

Las partes de la documentación histórica incluida en el intertexto de *Castillos de la tierra* que acabamos de describir agregan, al elemento subjetivo característico de la autobiografía, un interés público, más propio del género de las memorias. Efectivamente, las historias y los recuerdos recopilados ofrecen testimonios de personas que han vivido de cerca etapas decisivas de la historia europea: la Guerra Civil, la huida de los republicanos, la segunda Guerra Mundial. El interés de *Castillos en la tierra*, gracias al intertexto de las generaciones anteriores, se desdobra y fusiona la construcción de identidad individual y colectiva.

A los relatos memorizadores propiamente dichos de dichos acontecimientos históricos clave de la primera mitad del siglo XX se añaden recuerdos de libros, películas y fotografías que «[s]e le entremezclan» y «yuxtaponen» hasta formar unas «brumas [...] espesas»¹⁹ en la mente de la niña –brumas, cuyo equivalente poetológico es el palimpsesto de la reescritura. Partiendo de este intertexto múltiple—centrado en la temática histórica de las guerras y persecuciones de la Europa de los años 30 y 40—, el texto *Castillos en la tierra* se centra en desarrollar de manera creativa y poética dichos elementos históricos. Entre los procesos de reescritura destaca la conversión de algunos motivos principales relacionados con de dicha temática histórica en figuras estilísticas.

Los personajes de *Castillos en la tierra* se convierten en símbolos de actividades relacionadas con la transmisión de la memoria de la identidad y de la patria perdidas. La propia protagonista Alberina, en primer lugar, se convierte en símbolo de la conservación de los recuerdos. Siendo el único hijo sobreviviente, Alberina tiene el papel privilegiado de ser «la depositaria, la escucha, la guardiana»²⁰ de la memoria familiar. Con la función de una memoria viva de su familia, Alberina, a lo largo de su socialización, va llevando cargas de memoria cada vez más extensas: se entera de las experiencias de exiliados españoles, refugiados judíos y otros emigrantes europeos en el entorno intercultural de Cuernavaca y de las memorias de la Guerra Civil del coronel Trucharte. Este personaje, un «héroe» del ejército republicano, resulta como un abuelo para Alberina y simboliza la memoria colectiva del exilio republicano y de la patria perdida que se transmite a la niña. La relación entre ambos se

define por la narración de cuentos: mientras que él es «un libro abierto de cuentos», ella se convierte en un «receptáculo de cuentos»²¹. En una carta de despedida apasionada le deja a ella, quien tuvo que abandonar España y Europa en 1939 a la edad de tres años, el legado de la Guerra Civil y la obliga a la memoria del exilio:

Habíamos perdido España, pero los recuerdos eran nuestros y éstos nadie nos los quitaría. Ojalá tú no olvides, aunque eres niña aún. [...] Sólo te pido que me dejes un hueco en tus recuerdos y que nunca olvides la historia de los refugiados. [...] Aquí llegué y aquí me quedaré, porque no veo cercano el regreso a España. ¡Cuántas esperanzas perdidas! [...] y no te olvides de este viejo coronel de la guerra civil española, que te quiere como si fuera tu abuelo²².

El mismo intertexto adquiere un papel importante en *Castillos en la tierra*: se recurre a técnicas poéticas, especialmente la metáfora, con el fin de recalcar tanto las fuentes de las seudomemorias como los mecanismos de la reescritura. Las metáforas espaciales predominan –la casa, el patio y la cama–, pero la imagen inicial, que ofrece las fuentes en cuya base se construirá la memoria es la metáfora del cofre, atributo del exiliado.

El cofre de madera que se encuentra en el centro de la casa de Alberina es un cofre con los juguetes y la ropa manchada de sangre del hermano fallecido de Alberina. Dicha «caja de pandora», como imagen de la memoria y del intertexto de recuerdos del exiliado, ocupa un lugar central no solo en la casa de Alberina sino también en el volumen de *Castillos en la tierra*. Como almacenamiento simbólico de la memoria y seña de la identidad de la historia familiar, el cofre de madera representa al mismo tiempo aquellas «cajas de Pandora»²³ que, según *El canto del peregrino*, reúnen los recuerdos y la imaginación del exiliado para desarrollarlos y modificarlos libremente:

La imaginación es el arma más poderosa que posee. Tal vez la única. Exhibe, del derecho y del revés, cada uno de los recuerdos que ha ido acumulando. Provee múltiples exégesis y vuelve a contar las mismas historias con otras palabras. No pone fin a la creación. Abre y cierra cajas de Pandora [...]²⁴.

El patio y la cama, a continuación, son metáforas espaciales que representan el proceso creativo de la reescritura de los recuerdos y de la construcción identitaria. El patio resulta un espacio de proyección para la fantasía en cuanto creación de identidad, ya que allí la protagonista explora, por primera vez, la fuerza de su imaginación para trascender la realidad, para transfigurarla y hacer resucitar el paraíso perdido de la isla de Cuba²⁵. La fantasía omnipotente de la niña en el patio y en la cama que somete la realidad a una constante serie de metamorfosis o «transmutaciones» corresponde a la fuerza imaginativa y de reescritura

del exiliado.

La cama como espacio de intimidad, de la imaginación y de lo onírico es el lugar donde Alberina despierta y reanima sus recuerdos de Cuba, país asociado con el paraíso. Como un juego de cartas, aquí reúne las fotos de Cuba y lúdicamente se asegura de la disponibilidad de estos recuerdos que constituyen su identidad para compensar la pérdida del exilio. Siguiendo el paradigma de las reminiscencias del paraíso perdido, Angelina Muñiz-Huberman ilustra en *Castillos en la tierra* cómo surgen, por la intervención de la imaginación, de la materia prima incluida en el cofre, maravillosas historias –primero oralmente y luego por escrito–.

La casa, como refugio en la situación exílica, se convierte en una metáfora del espacio propio en el que es posible encontrar la identidad. La nueva casa que la familia de Alberina encuentra en la Calle Tamaulipas 185 es un lugar para forjar la identidad y, efectivamente, un lugar de reescritura partiendo de las historias de otros exiliados y refugiados. La Casa Tamaulipas 185 no es, por lo tanto, un espacio cualquiera del recuerdo; constituye una metáfora para el espacio perdido del exiliado, o sea, la «patria» perdida, el espacio propio, que se encuentra a pesar y en medio del exilio mexicano. La casa como espacio de la identidad se idealiza con imágenes bíblicas como un «*hortus conclusus*», «huerto cerrado», una «fuente sellada»²⁶. El entorno de la familia nuclear es, pues, un ambiente inagotable de creación de elementos identitarios y en cuyo centro se encuentra el cofre de los recuerdos, imagen del intertexto.

Dentro de la estructura metafórica, la casa representa pues el espacio propio para forjar la identidad mientras que el patio y la cama simbolizan el proceso creativo de la reescritura creativa y de la imaginación. La metáfora que pone en marcha el proceso de la reescritura es otra, relacionada con un evento histórico en México en 1943: la erupción del volcán Parícutín ubicado en Michoacán. La lava que expulsa el volcán en 1943 recorre cerca de 10 kilómetros y sepulta dos pueblos: Parícutín, que le da nombre y desaparece, debido a su ubicación muy cerca del cráter, y San Juan Parangaricutiro. La erupción inicia, metafóricamente, un flujo de imágenes acumuladas casi autodestructivo para el sujeto. La explosión ilustra el psicológicamente obsesivo acto permanente y apenas controlable de archivar imágenes y recuerdos, reescribir y crear imágenes. Las imágenes de las formas amorfas de la corriente de lava acaban por acumularse en pesadillas aterradoras en las que se reflejan los grandes incendios de la historia del mundo: los fuegos de la Inquisición y del Holocausto²⁷.

En los últimos capítulos, las seudomemorias se disuelven cada vez más en observaciones y reflexiones fragmentarias que en parte ya deben ser consideradas como componentes del proceso de la reescritura. El

mundo en la mente –«En lo inlocalizable: / Sin espacio: / Sin tiempo: De la mente»²⁸ –representa el reemplazo para la perdida relación con el mundo exterior, con la realidad de México, la tierra del exilio. El trabajo incansable de la imaginación constituye una forma de supervivencia. Para sobrevivir, Alberina ha adoptado la máxima de compensar la pérdida de la identidad empleando la imaginación: «Lo que niega la razón, afirma la imaginación»²⁹. La identidad se desplaza por completo a una interioridad con matices del neomístico: «Ella no hace nada. Sólo piensa. Sólo juega en su morada interior»³⁰. Así es que Alberina logra compensar su experiencia de la pérdida de una identidad mediante la reescritura creativa de sus propios recuerdos y los recuerdos de otros exiliados y perseguidos. Aquí se nos revela la importancia de «constantemente contar la propia historia» para «desarrollar una identidad»³¹. La imaginación creadora y libre se ve alimentada por recuerdos, testimonios orales, historias escritas, fotografías, libros, objetos. En la casa del exilio, las «buhardillas del alma» teresianas³² y el espacio interno e ilimitado de la conciencia, de la fantasía y de la reescritura son, en última instancia, a lo que se refiere el título *Castillos en la tierra*:

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 tierra³³.

Al final de este recorrido, la reescritura de recuerdos en el el relato de Alberina se perfila como una poiesis de hibridez genérica, se vuelve un vértigo de hipotextos fragmentados, un crisol de recuerdos, de narraciones que pierden fácilmente su contexto y se vinculan con otras historias e imágenes diferentes, con ajenas situaciones para así ganar un nuevo significado. Además, en las pseudomemorias, el proceso de construir la identidad a través de la imaginación y del acto de la reescritura, como estrategia para sobrevivir el exilio, se plasma en metáforas y símbolos.

Frente a esa vorágine de libertad creativa, subrayada por medio de figuras literarias y caracterizada por la concomitante disolución de narrativas y el dislocamiento de las fronteras entre géneros, los castillos en la tierra se revelan como edificios de la construcción identitaria, como edificios de estrecha vinculación entre memoria documentable e imaginación poética.

4. *Hacia Malinalco* (2014)³⁴

La narración de *Hacia Malinalco*, —contada en tercera persona e interrumpida por fragmentos narrados en primera persona— gira en torno a Galatea, mujer adulta y amante de Acis³⁵, que está enferma y se prepara a la muerte en la ciudad de México. En el nivel de la realidad, la narración corresponde a una experiencia similar vivida por la propia

autora. A principios de la década de los ochenta, Angelina Muñiz-Huberman fue diagnosticada con esclerosis sistémica progresiva y su esperanza de vida se limitó a cuatro años. *Hacia Malinalco* se inicia cuando la protagonista Galatea recibe la noticia de que padece dicha enfermedad mortal; a continuación se desarrolla el proceso preparatorio en el interior de la protagonista.

El intertexto de *Hacia Malinalco* no se basa principalmente en testimonios ni en documentos históricos, como en el caso de *Castillos en la tierra*, sino que se construye sobre la base de mitos y mística. Dicho intertexto se compone de diferentes tradiciones culturales: la mística española del siglo XVI, el mito de Ovidio 'Acis y Galatea' incluido en las *Metamorfosis* y retomado en la reescritura barroca (1627) de Góngora *La fábula de Polifemo y Galatea* y, finalmente, la tradición nahua, el lugar sagrado Malinalco.

Cada componente del intertexto cumple una función diferente y así los diferentes hipotextos se complementan, se fusionan y forman la base de una historia coherente. La mística determina la estructura del volumen en tres capítulos como un camino de tres etapas que lleva a la unión espiritual del alma con el ser divino. El mito de Ovidio "Acis y Galatea" (*Metamorfosis*) y el poema *Polifemo* de Luis de Góngora ofrecen los personajes clave de la narración, las personificaciones de la enfermedad (Polifemo) y del amor (Acis). La tradición nahua ofrece el destino final –inalcanzable– del camino, Malinalco, lugar mítico anhelado por Galatea y Acis.

Empezando por la estructura, el libro contiene tres capítulos que corresponden a las tres vías o etapas de la mística –la vía purgativa, la vía iluminativa y la vía unitiva– descritas por San Juan de la Cruz en el *Cántico Espiritual* (1584). Se trata de los tres estados por los cuales pasa el ser humano en el proceso que lleva al matrimonio espiritual entre el alma y el ser divino. Esta correspondencia estructural con el *Cántico Espiritual* se explica para cada etapa, no solo en el propio texto sino también en las entrevistas que Angelina Muñiz Huberman da sobre las seudomemorias. La autora explica el progreso de las tres etapas como sigue:

En esa primera etapa los místicos se despojan de todo lo terrenal, de todo lo que los ata a las cosas vanas, sin sentido y esa es la primera etapa, la purgativa. Luego viene la vía iluminativa, que es cuando ya se empiezan a tener destellos de la búsqueda de lo esencial del ser humano o en la divinidad: cuáles son los valores esenciales del hombre o de la divinidad y se van combinando. La tercera parte es la unitiva, es cuando el místico siente que su alma se escapa de él y se une a la divinidad.³⁶

En el volumen, el narrador recurre a metáforas, comparaciones y

figuras de la repetición para transmitir cómo vive Galatea cada etapa. La primera vía se aproxima a una limpieza: «Después de todo una muerte es una limpieza. [...] Más tarde y en la soledad Galatea piensa: Ayer traté de comprender las vías místicas. Me quedé en el principio. Ordenar y limpiar.»³⁷ La segunda etapa se expresa por medio de metáforas o personificaciones que juegan con el contraste entre luz y oscuridad: «la luz de la oscuridad que era fuente de conocimiento», «en la batalla de los opuestos, empieza a ganar terreno la luz»³⁸. Se recurre a figuras de la repetición para describir la tercera vía unitiva, sobre la base de la conversión del amor carnal «a una persona con cara, cuerpo y nombre» en el amor divino, «que en ese momento olvida cara, cuerpo y nombre»:³⁹

El amor sin línea fronteriza. Cuando dos cuerpos son verdaderamente unos y dos almas son uno. Si un cuerpo adolece, el otro también. Si un alma se desintegra, la otra también. Lo que uno aprende el otro ya lo sabe. Si uno ríe, ambos ríen. La anisada reunión platónica.

Y es en este momento, cuando se cierra el ciclo de las tres etapas de la mística, que la protagonista Galatea también se asocia directamente con el pensamiento místico: «La única respuesta que encuentra es el amor. Fue la respuesta de los místicos y es la suya. Por el amor entender la entrega. Amor tan difícil como la entrega. Entrega como acto de fe.»⁴⁰ Entrega al ser divino en un unión amorosa perfecta. Así se llama la atención del lector sobre la manera en la que la mística sistematiza el progreso de la enfermedad de la protagonista hacia la unión espiritual. La enfermedad adquiere, de esta manera, características que no se suelen asociar con la enfermedad. La enfermedad se considera como «bien dirigida», «sistemática», «creciente, en progreso»⁴¹. El proceso de la enfermedad, estructurada acorde con la mística, alcanza «la perfecta comunión y la comprensión divina»⁴². De la asociación entre enfermedad, el encuentro de la libertad del alma y la unión espiritual se deduce, así, que «más que la vida, la enfermedad es perfecta.»⁴³

La segunda parte del intertexto se compone del mito de la ninfa Galatea y su amante Acis. Los personajes del mito de Ovidio y del poema de Góngora serán transformados profundamente por Muñiz Huberman. Para empezar, Galatea, la ninfa triste del mito, se convierte en una mujer creativa que busca diferentes maneras para expresarse. Dicha operación de transformación se explicita en el texto por medio de una referencia al mito: «Galatea no será la melancólica. No la ninfa del río»⁴⁴. Por fin será la aprendiz. La que abre los caminos.»⁴⁵ Uno de los caminos que Galatea elige, a más del camino místico que acabamos de describir, es el de la creatividad. Galatea se dedica a pintar paralelamente a su búsqueda espiritual: usa colores y líneas para expresar sus emociones y su búsqueda. En el tercer capítulo, dedicado a la vía unitiva, se nota

como la búsqueda espiritual de Galatea se entreteteje con la pintura. Galatea pinta su último cuadro –en tonos de blanco, color de dios– y experimenta que «su mano será guiada desde fuera»⁴⁶; la vía espiritual y la vía creativa se unen y se fusionan.

Acis es, en los hipotextos de Ovidio y Góngora, un pastor joven quien se muere matado por Polifemo. En *Hacia Malinalco* su figura difiere mucho de los hipotextos. Una referencia explícita a los cambios realizados en la reescritura muñiciana frente a los hipotextos ovidiano y gongorino son los siguientes pensamientos de Acis:

Acis, en su trabajo, sigue pensando en ella. Interrumpe su quehacer y se interroga: [...] ¿por qué se ha cambiado la historia? El que debería morir era él. La amenaza de Polifemo no se cumple. El que debería morir era él. La amenaza de Polifemo no se cumple. Polifemo se ha revertido. No tiene sentido que muera Galatea. Él se ofrecería a cambio.⁴⁷

Acis se dedica sobre todo a apoyarle a Galatea: dialogar con Galatea, preocuparse por su salud, leer al lado de su cama, traerle pinceles para pintar, distraerle. Pero el verdadero aporte de la figura de Acis se halla en el amor. Los encuentros amorosos entre Acis y Galatea se van perfeccionando a lo largo del volumen hasta que se consiga la unión perfecta. Esta unión perfecta se asocia con el hipotexto: «Se entregará al amor de Acis. Su cópula será perfecta [...]. Sus pieles formarán un círculo envolvente sin principio ni fin. [...] Como la leyenda de Acis y Galatea.»⁴⁸ Por esta experiencia amorosa perfecta, «el centro del alma se le revela a Galatea»: «la luz revelada irradia de la blancura al amor que es el alma»⁴⁹, amor y alma se juntan.

Acis, a su lado, la sostiene en sus brazos y la besa en puntas de cristal. Es un orgasmo de transparencias. Es un elevarse en el aire, de cuerpos, círculos y hielos. Es un soñar sin apoyo en la cama. [...] Acis no sólo toca el fondo de Galatea, sino Galatea el fondo de Acis. Se borran las fronteras de los cuerpos, los sexos diluidos y las almas fundidas. Es el ser total entrando y saliendo en efluvios y mareas. Es el palpitar que da vida y que escapa a la vida misma.⁵⁰

En la misma fase unitiva, lo hemos visto, también el camino creativo de Galatea y su búsqueda espiritual se fusionan. Así es que, en el tercer capítulo, los tres trayectos se funden en uno: la búsqueda del alma, que se plasma en la estructura mística a través de tres etapas; la búsqueda creativa, encarnada en la pintura de Galatea; la búsqueda del amor, aporte de la figura Acis. Las tres trayectorias –alma, creación, amor– terminan por «converger en una sola», «como si vislumbrara la unión con el todo»⁵¹.

De una figura clave de los hipotextos no hemos hablado todavía:

del cíclope Polifemo. Tanto en el mito ovidiano como en el poema barroco, Polifemo es la figura de mayor importancia mientras que en la reescritura de Muniz-Huberman, Galatea desempeña el papel principal. Polifemo adquiere solo una presencia simbólica en *Hacia Malinalco*. «En la fábula original», explica la autora, «-la mítica en la cual se inspira Góngora pero que yo también la trasgredo-, Polifemo está enamorado de Galatea. En *Hacia Malinalco* no aparece Polifemo como personaje. Más bien, mi idea es que Polifemo está encarnando a la enfermedad, porque es finalmente la que va a separar a los amantes»⁵². También en el propio volumen de seudomemorias, el narrador recalca la relación con el hipotexto, -recordando el aspecto monstruoso del cíclope Polifemo, recordando que Polifemo le mata a Acis por medio de una roca, recordando que Acis se metamorfosea en un río-: «Pero ahora era Polifemo el que se hacía presente. Polifemo tomaba muchas formas. [...] La pesadilla y la roca retorcida. Polifemo, idéntico, cada noche. Monstruo desatado. Polifemo triunfador. Los nuevos ríos que se abren son los ríos del dolor y de la muerte.»⁵³ En el texto *Hacia Malinalco*, a menudo Polifemo se describe por medio de metáforas relacionadas con la batalla o con movimientos de las tropas del enemigo (triunfar, ganar terreno, ganar, avanzar, rondar): «La enfermedad se afirma. Avanza. La pesadez de las piernas es tal que se han vuelto insensibles. El cansancio es constante. Polifemo gana terreno.»⁵⁴ El Polifemo que pierde la batalla, en cambio, debido a experiencias positivas, se expresa por medio de alejamiento, huida, retirada: «Polifemo ha huido»; «Polifemo se esconde»⁵⁵. Cuando se abre la tercera parte del volumen, que corresponde a la vía unitiva de la mística, Polifemo se ha retirado ya de manera definitiva: Galatea se siente libre para centrarse en su triple búsqueda espiritual-creativa-amorosa.

El tercer componente del intertexto de *Hacia Malinalco* es la leyenda en torno al lugar mítico nahua Malinalco, el destino al que quieren dirigirse Acis y Galatea. «Malinalco era un centro guerrero-sacerdotal de los antiguos nahuas», explica el narrador, «ahí se llevaba a cabo el sacrificio del guerrero perfecto.»⁵⁶ El narrador recalca que se trata de un espacio mítico que vincule muerte y rito, mencionando la participación de los sacerdotes, las danzas, la comida, el orden divino, el éxtasis de los elegidos. El lugar de Malinalco se presenta, así, como «espacio sagrado, purificador, de quien se entrega a la guerra», «de quien va a morir».⁵⁷ La dificultad que implica emprender un viaje a Malinalco es el rasgo más recalcado del espacio de Malinalco: «Inaccesible fortaleza de Malinalco. ¿Cómo ascender? ¿Cómo llegar a su ruta disimulada? El camino es arduo, los guardianes acechan. Los árboles ocultan, entre las ramas, vigías y flechadores.» De la insistencia en la dificultad del viaje, se entiende que el viaje a Malinalco es un viaje simbólico parecido al camino místico de la protagonista: «El camino a Malinalco es el que lleva al centro del alma.»⁵⁸ Galatea sabe que el viaje espiritual es la única posibilidad para llegar a

este lugar simbólico Malinalco, al que su cuerpo nunca llegará: «El alma flota y deja atrás el cuerpo y el mundo. El alma es pura voluntad y puede ir donde quiera. Si quiere, el alma puede ir a Malinalco.»⁵⁹ El volumen construye, así, un puente entre la tradición nahua y la tradición mística.

Para finalizar este breve recorrido de la función que cumplen los diferentes componentes del intertexto, nos detenemos en el carácter sincrético del intertexto como totalidad. *Hacia Malinalco* unifica diferentes tradiciones culturales, a pesar de las incompatibilidades y confrontaciones que dicha armonización implica. El texto pone en evidencia el matriomnio imposible entre mística y tradición nahua, entre mito clásico y fábula barroca:

Malinalco empezaba a convertirse en una idea lejos de la realidad. [...] Y, sin embargo, cierta esperanza mitigaba la certeza. Tal vez, el rito guerrero de Malinalco y su incompatibilidad con una elevación mística se convertía en una obsesión compañera de su enfermedad. Esos opuestos se debatían como si, por fin, pudieran alcanzar la unidad de lo engañoso. Más bien, habría que insistir en cada cosa y por su lado. Ningún falso maridaje. Después de todo, Galatea provenía de un mito y de una fábula barroca. ¿No era así?⁶⁰

Al final del volumen, el sincretismo no solo se relaciona con el texto sino también con la propia identidad de Galatea:

Se da cuenta que es un ser mixto, uróboros y cóatl, que difícilmente podrá alcanzar la pureza. De su realidad mixta, 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. En todo caso, la acumulación, el sincretismo. De ahí la dificultad y acaso la imposibilidad. De ahí el rechazo a lo contemporáneo y la búsqueda de lo mítico. Lo ecléctico.⁶¹

Cabe subrayar, finalmente, el carácter sincrético de cada una de las tres fuentes que forman el intertexto de *Hacia Malinalco*. La mística española tiende al eclecticismo y la armonización, vinculando el sabor platónico-agustiniano con la tradición musulmana medieval. La figura de Galatea, en segundo lugar, es también una figura sincrética, compuesta de la tradición clásica mitológica y de la poesía barroca. Malinalco, finalmente, es un lugar mítico-religioso caracterizado por el sincretismo ya que conjuga el pasado prehispánico y la memoria colonial. En lo alto del cerro, se encuentra la zona arqueológica con el santuario nahua de los guerreros Águila y Jaguar. En el centro del poblado se ubica el convento que aloja murales elaborados por indígenas. El rasgo sincrético que los tres hipotextos tienen en común subraya y apoya la identidad sincrética de la protagonista, Galatea.

5. Conclusiones

Partiendo de las tensiones que caracterizan las seudomemorias, —en una dialéctica entre lo público y lo privado, entre lo documentable y la fantasía, entre memorias, ficción y autobiografía— hemos centrado este estudio comparativo en las fuentes sobre cuya base se construyen la primera y la última entrega de las seudomemorias de Angelina Muñiz Huberman. Tras el estudio del intertexto y su funcionamiento en las seudomemorias, podemos concluir que la joven Alberina recurre en el primer volumen de las seudomemorias a documentos históricos de índole variada —relatos, fotos, objetos, testimonios, recuerdos— para reconstruir su identidad. Galatea, a su vez, recurre, en la última entrega de las seudomemorias, a un intertexto místico-mitológico con el fin de construirse una respuesta digna a la enfermedad mortal que sufre. A pesar de dicha divergencia, ambos intertextos tienen en común el regreso a los orígenes. En ambos volúmenes, una experiencia de pérdida —el exilio, la enfermedad— pone en marcha un proceso difícil de redefinición identitaria que incluye un regreso a los orígenes. En *Castillos en la tierra*, la autora recurre principalmente a hipotextos relacionados con sus raíces como española exiliada. En *Hacia Malinalco*, se concede el lugar principal a un hipotexto místico relacionado con sus raíces como judía. La mística y los recuerdos de la patria española no se alejan pues tanto como puede parecer. Se vinculan ambos intertextos por el elemento común del reencuentro con los orígenes, unos más remotos que otros. El proceso de la «memoria creada hacia atrás», característico de las seudomemorias, establece, efectivamente, una estética del recomienzo al reescribir los textos que subyacen a la identidad. La «memoria creada hacia atrás» reinicia, así, un ciclo ya conocido, recorre «lo ya recorrido», principia «lo ya principiado»⁶².

Del estudio comparativo retenemos, además, que en el nivel de la elaboración y del funcionamiento de los intertextos, hay tres constantes. En primer lugar, se requiere, en ambos volúmenes, la participación activa del lector para descifrar el intertexto. El narrador (en el propio texto) y la autora (en espacios paratextuales como entrevistas) pone hincapié en el propio proceso de reescritura sobre la base de diferentes hipotextos que subyace a las seudomemorias. El lector de las seudomemorias se convierte así en el lector “cómplice o suspicaz”⁶³ que la dialéctica entre reescritura e hipotexto entaña. Al poner de relieve las relaciones con y entre los hipotextos, *Hacia Malinalco* no solo establece diálogos con textos anteriores, sino también con los lectores. Angelina Muñiz Huberman subraya la participación activa que exige de sus lectores en la lectura:

Es también totalmente opuesto a la moda actual, pero a mí interesa más la lentitud y no la lectura rápida y superficial. Obligo al lector a detenerse y le exijo complicidad. Le digo: *Detente. Mira, aquí hay algo. Piensa. ¿Por qué?*

Porque precisamente no quiero que se pierda la facultad de pensar, de leer, de meditar, de gozar de la vida.⁶⁴

En segundo lugar, observamos la funcionalidad que el intertexto múltiple adquiere en las seudomemorias. Los diferentes hipotextos, lejos de servir de adorno, se yuxtaponen, se combinan y se complementan para formar un conjunto bien organizado. Cada componente del intertexto adquiere otra función, contribuye a otro aspecto del funcionamiento global de las seudomemorias. Tiempos, espacios, personajes, objetos, símbolos, imágenes, conflictos, hipótesis y desenlaces: los elementos fundamentales de la línea narrativa, poética y reflexiva de las seudomemorias toman forma gracias a elementos hipotextuales. La casa, el espacio identitario de Alberina, en *Castillos en la tierra* no estaría completa sin el antiguo cofre de recuerdos que sirve de fuente de inspiración, sin los testimonios y narraciones, que se recopilan y reelaboran en el patio de la creatividad, lugar iluminado por la erupción del volcán Parícutín. La Galatea de *Hacia Malinalco* no podría funcionar sin el destino mítico del guerrero perfecto, sin el amor de Acis, sin la estructura en tres etapas de la vía mística.

En tercer lugar, tanto en el relato de Galatea como el de Alberina, se recurre a gran dosis de imaginación y expresión poética para elaborar el material del intertexto. Y es esta intención poética, este uso de un lenguaje rico en figuras, símbolos e imágenes, que concede un mismo tono poético a ambos volúmenes de seudomemorias. Dicha característica les une a Alberina y Galatea, más allá de sus nombres, edades, búsquedas y fuentes disimilares. Reanudando con la tensión entre memorias y autobiografía, cabe recalcar que por medio de esta tendencia a la evocación poética, las seudomemorias de Angelina Muniz Huberman se alejan tanto de las memorias como de la autobiografía. Las memorias y la autobiografía están escritas en prosa: no pertenecen al ámbito de poesía, de prosa poética o del uso de imágenes y símbolos mediatizados por la intención poética.

En cuarto lugar, el intertexto permite reunir lo privado y lo público y resuelve la tensión entre memorias y autobiografía. En el intertexto de las seudomemorias de Alberina se mezclan recuerdos de la propia niña con experiencias de testigos sobre una época clave de la historia europea marcada por la guerra y la persecución. Las seudomemorias de Alberina tienen, pues, rasgos en común con las memorias tradicionales de interés público y con la autobiografía de interés privado. La identidad que la niña Alberina se construye es a la vez individual y colectiva, al tiempo la historia personal de una niña judeoespañola sin casa y la historia colectiva de los republicanos españoles y judíos europeos sin patria.

En el intertexto de las seudomemorias de Galatea se reúnen fuentes de inspiración de mística y de la fábula que le ayudan a convertir la historia personal de su enfermedad en un triunfo ejemplar. En este sentido, las seudomemorias de Galatea combinan rasgos de memorias y autobiografía con otro género literario: el género medieval de la *Vida*

en el que la vida de un santo sirve de paradigma. Efectivamente, uno de los géneros didácticos más desarrollados en la Edad Media es el hagiográfico en el que el sufrimiento físico y la unión con lo divino se vinculan estrechamente. El doble objetivo de la *Vida* consiste en exaltarle al santo y servirle como ejemplo al lector. *Hacia Malinalco* comparte esta dimensión didáctica de la *Vida*. Se cuentan pormenorizadamente el sufrimiento físico y las dificultades que se le plantean a Galatea: así se subraya que el éxito de alcanzar la unión con lo divino no se alcanza fácilmente, sino que se consiguen lentamente, por el trabajo y el valor personales, a través del camino de la mística. Cabe subrayar, además, que es una figura femenina cuyo cuerpo es la vía de acceso a lo sagrado. Levitaciones, experiencias sensoriales que rozan el erotismo en combinación con el dolor físico de la enfermedad: son algunas de las manifestaciones corporales que ocupan un lugar primordial en *Hacia Malinalco* y que son ligadas al contacto con lo divino. A lo largo de este camino místico, el cuerpo femenino no aparece como un obstáculo para la unión perfecta con lo divino: todo lo contrario, sobre la base de experiencias de placer y dolor del cuerpo femenino se hace posible la ascensión divina. La historia de Galatea es, pues, a la vez la historia individual de una mujer que se prepara a la muerte y una historia de interés público acerca de la unión entre enfermedad y muerte, por un lado, y creación y espiritualidad, por el otro.

En quinto lugar, el intertexto de ambos volúmenes abre posibilidades para introducir una voz reflexiva, una defensa de cierta visión ideológica sobre aspectos histórico-culturales relacionados con las historias de Alberina y Galatea. *Castillos en la tierra*, por ejemplo, parece defender una ideología histórica en torno a la repetición de los horrores de la guerra y la exclusión. El volumen vincula testimonios de la persecución de judíos refugiados, con reminiscencias a la Inquisición y recuerdos de republicanos españoles exiliados. Al juntar testimonios de diferentes grupos perseguidos en tiempos y espacios diferentes, al poner de relieve los puntos en común entre las trayectorias de ambos grupos, parece que se da más importancia a la elaboración de unas ideas sobre la historia que a la narración. La repetición de crueldades, exclusiones y guerras -vivas por el pueblo español y por el pueblo judío- parece transmitir una determinada ideología pesimista acorde con la cual la humanidad tiende a repetir la exclusión de ciertos pueblos y grupos.

A su vez, el intertexto de *Hacia Malinalco* parece relacionarse con la tesis cultural e histórica acorde con la cual el sincretismo es el rasgo idiosincrático de las grandes obras culturales. Se vinculan, a partir del principio sincrético, los hipotextos que subyacen a *Hacia Malinalco*. En el intertexto de dicho volumen se fusionan obras fundamentales de la tradición española de los siglos XVI y XVII tales como el *Cántico*

espiritual y *La fábula de Polifemo y Galatea*, cada una construida sobre la base del sincretismo. Las fronteras entre culturas son cruzadas tan insistentemente por Galatea en *Hacia Malinalco*, las asociaciones en su mundo cultural interior tan ricas y eclécticas, que la creación de dicho personaje parece contener, en sí misma, una argumentación a favor de la identidad compleja y multicultural sin necesidad de elegir entre una u otra nacionalidad, lengua o cultura.

En este sentido, las seudomemorias comparten rasgos con la novela de tesis o novela ideológica.⁶⁵ Se trata de una novela de reflexión, un género que está cerca del ensayo porque produce un efecto de reflexión en el lector acerca de la hipótesis planteada y puesta en práctica en la novela. Consideramos que las seudomemorias lindan con la novela ideológica o la novela de reflexión, en cuanto que las ideas vehiculadas son más importantes que la propia trama o acción: la representación concreta de la sociedad es menos importante en sus seudomemorias, mientras que sí adquiere gran relevancia cierta visión personal y abstracta sobre la historia y la cultura que se transmite a través del intertexto subyacente a la narración.

En resumen, el estudio comparativo de composición, elaboración y funcionamiento del intertexto en las seudomemorias nos ayuda a revelar que más que de divergencias, conviene hablar de convergencias entre las primeras y últimas seudomemorias. Retenemos, además, que el intertexto es al tiempo el motor y la entidad fusionante de la hibridez genérica característica de las seudomemorias, ya que en la reescritura a la vez lírica, narrativa y reflexiva de los hipotextos se juntan poesía, memorias, autobiografía, vida medieval y novela de tesis.

NOTAS

1 Aunque hay vínculos con la autoficción, término introducido por Doubrovsky en 1977, el hecho de que Muñiz Huberman haya nombrado el nuevo género 'seudomemorias' orienta nuestro análisis más hacia el género de las memorias. Sin embargo, 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.

2 Jursich y Londoño, 1997, p. 17.

3 Lejeune, 1991, p. 48.

4 López Aguilar, 2011, en línea.

5 s.a., *El universal*, 2018, en línea.

6 s.a., *Correo del libro*, 2019, en línea.

- 7 Rivera Garza, 2013, s.p.
- 8 Término acuñado por Chomsky en el ámbito de la lingüística moderna (1957), quien definió las reglas de reescritura para deconstruir las oraciones en sintagmas nominales y verbales. Luego, el término ha sido adaptado en el ámbito de la literatura y de la crítica literaria, con otro significado.
- 9 Martínez Fernández, 2001, p. 118.
- 10 Solá Parera, 2006, p. 3.
- 11 *Ibid.*
- 12 Navarro, 1997, p. 170.
- 13 Genette, 1989, p. 14.
- 14 La tercera persona está en función de una multiplicación del sentido y, por ello, de una hibridización: «La tercera me permite ser todos los personajes. Así duplico las ficciones»; citado por Pérez-Anzaldo, 2011, p. 165.
- 15 Muñiz-Huberman, *El canto del peregrino*, 1999, p. 112.
- 16 *Ibid.*, p. 15.
- 17 Muñiz-Huberman citada en Pérez-Anzaldo, 2011, p. 158 y Mateo Gambarte, 2014, p. 26.
- 18 *Ibid.*, p. 146.
- 19 Muñiz-Huberman, *Castillos en la tierra*, 1995, p. 21.
- 20 *Ibid.*, p. 103.
- 21 *Ibid.*, p. 133.
- 22 *Ibid.*, pp. 138-139.
- 23 *Ibid.*, p. 50.
- 24 Muñiz Huberman, *El canto del peregrino*, 1999, p. 179.
- 25 Pérez-Aparicio, inédito, pp. 236-240.
- 26 Muñiz-Huberman, *Castillos en la tierra*, 1995, pp. 47-48.
- 27 *Ibid.*, p. 178.
- 28 *Ibid.*, p. 213.
- 29 *Ibid.*, p. 29.
- 30 *Ibid.*, p. 200.
- 31 Boldt, 2014.
- 32 Muñiz-Huberman, *Castillos en la tierra*, 1995, p. 212.
- 33 *Ibid.*, p. 101.
- 34 “*Hacia Malinalco* quedó concluida y lista para publicarse en 1982; sin embargo, la editorial de la obra desapareció y la escritora postergó la publicación. “Siempre he dicho que se puede hacer una novela de esta novela, porque en 1982 Luis Mario Schneider me la iba a publicar en la editorial Oasis que tenía él. Ya me había publicado el libro de cuentos *Huerto cerrado*,

huerto sellado (1985), que ganó el Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para escritores. Él tenía el libro, lo iba a publicar. En eso quiebra la editorial, él también se enferma y muere antes que yo”, recuerda. La narradora y poeta traspasó los límites temporales de su propia enfermedad, porque resultó ser un caso atípico. Después de 32 años de modificar *Hacia Malinalco* y de buscar una editorial, el libro se publica en 2014 en Ediciones sin nombre.” Paul, *La Jornada*, 2019, en línea.

35 Acis corresponde al marido de Angelina Muñiz Huberman, Alberto Huberman. “A Alberto, como Acis”, dice el epígrafe del volumen *Hacia Malinalco*.

36 Muñiz-Huberman, citado por Paul, *La Jornada*, 2019, en línea.

37 Muñiz-Huberman, *Hacia Malinalco*, 2014, p. 19 y 29.

38 Muñiz-Huberman, *Hacia Malinalco*, 2014, p. 125.

39 *Ibid.*, p. 144.

40 *Ibid.* p.144.

41 *Ibid.*, p. 120.

42 *Ibid.* p. 144.

43 *Ibid.*, p. 120.

44 Acis se metamorfosea en río en el mito ovidiano.

45 Muñiz-Huberman, *Hacia Malinalco*, 2014, p. 17.

46 *Ibid.*, 150

47 *Ibid.*, 56-57

48 *Ibid.*, 130

49 *Ibid.*, p. 182

50 *Ibid.*, p. 182

51 *Ibid.*, p. 150.

52 *Ibid.*, p. 120.

53 *Ibid.*, p.88.

54 *Ibid.*, p. 32.

55 *Ibid.*, p. 62, p. 94

56 *Ibid.*, p. 46.

57 *Ibid.*, 46-48.

58 *Ibid.* 48

59 *Ibid.*, p.

60 *Ibid.*, p. 99-100.

61 *Ibid.*, p. 154

62 Muñiz-Huberman, *El canto del peregrino*, 2014, p. 67.

63 Martínez Fernández, 2001,

64 Hind, 2003, p. 123.

65 La novela de tesis es un género literario típicamente español creado en el período conflictivo entre la Revolución (1874-75) y la Restauración (1880) (López, 2012, p. 16.)

OBRAS CITADAS

s.a. (2018), «Angelina Muñiz Huberman es creadora de universos donde cohabitan los géneros», *El Universal*, 18 de noviembre, <<https://www.frontera.info>> [consultado el 10/02/2019].

s.a. (2019) «Angelina Muñiz Huberman: Seudomemoria como género literario», *Correo del Libro*, <www.correodellibro.com.mx> [consultado el 10/02/2019]

Albert, Mechthild (2011), «Zur Poetik des Exils bei Angelina Muniz Huberman», en Olaf Müller y Frank Estelmann (eds.), *Exildiskurse der Romantik in der europäischen und lateinamerikanischen Literatur*, Tübingen, Narr, pp. 267-276.

Boldt, Sophie (2004), «Die Autobiographie als Erinnerungsgattung und ihre kulturellen und identitätsstiftenden Funktionen», en C. Jünke, R. Zaiser y P. Geyer (eds.), *Romanistische Kulturwissenschaft Würzburg, Königshausen-Neumann*, pp. 316-331.

Doubrovsky, Serge (1977), *Fils*, Paris, Galilée.

Doubrovsky, Serge (1989), *Le livre brisé*, Paris, Grasset.

Englmann, Bettina (2001), *Poetik des Exils. Die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur*, Tübingen, Niemeyer.

Jursich Durán, Mario y Londoño Vega, Patricia (1995), *Diarios, memorias y autobiografías en Colombia: la biblioteca sumergida*, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 32, Núm. 40.

Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (traducción de Celia Fernández Prieto), Madrid, Taurus.

Lejeune, Philippe (1991), «El pacto autobiográfico», en Angel Loureiro (ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, Anthropos, pp. 47-61.

López, Ignacio Javier (2012), *Revolución, restauración y novela ideológica*, Madrid, Ediciones de la Torre.

Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*, Madrid, Cátedra.

Mateo Gambarate, Eduardo (2014), «Las variadas caras del exilio exploradas por Angelina Muñiz-Huberman», en Lillian von der Walde y Mariel Reinoso (eds.), *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*, México, Destiempos, pp. 26-71.

Muñiz-Huberman, Angelina. *Castillos en la tierra (Seudomemorias)*. México, Ediciones del Equilibrista, 1995.

_____. *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona-UNAM, 1999.

_____. *Molinos sin viento (Seudomemorias)*. México, Aldus (La Torre inclinada), 2001.

_____. *El siglo del desencanto*. México, FCE, 2002.

_____. *Hacia Malinalco (Seudomemorias)*. México, Ediciones sin nombre, 2014.

Navarro, Desiderio (ed.) (1997), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas/UNEAC/Embajada de Francia, pp. 5-14.

López Aguilar, Enrique (2011), «Memorias y exilio: Angelina Muñiz Huberman», *La Jornada*, 9 de octubre, <www.jornada.com.mx>, [consultado el 10/02/2019].

Paul, Carlos (2014), «Hacia Malinalco aborda la enfermedad como exilio, señala Angelina Muñiz Huberman», *La Jornada*, 9 de octubre, <www.jornada.com.mx>, [consultado el 08/02/2019].

Senkman, Leonardo (2003), «Hacia Malinalco aborda la enfermedad como exilio Sefarad, exilio latinoamericano e intertextualidad cultural: Una aproximación a Angelina Muñiz-Huberman y Juan Gelman», en Norbert Rehrmann (ed.), *El legado de Sefarad. Los judíos sefardíes en la historia y la literatura de Amércia Latina, España, Portugal y Alemania*, Salamanca, Amarú, pp. 85-97.

Pérez Aparicio, Naaraí (inédito), «Transgresiones en la obra narrativa de Angelina Muñiz-Huberman», Tesis doctoral (2013), Paris Nanterre/Universidad Autónoma de Barcelona.

Pérez-Anzaldo, Guadalupe (2011), «Exilio y memoria: Los castillos interiores de Angelina Muñiz-Huberman», *Destiempos*, 28, pp. 158-177.

Prado Garduño, Gloria (2001), «Autobiografía, historia y ciudad en el relato de ficción *Castillos en la tierra*, de Angelina Muñiz», en Alcántara Mejía, José Ramón (ed.). *Reconfigurando la realidad en el espacio de la escritura*, México, Universidad Iberoamericana, 131-142.

Quemain, Miguel Ángel (2019), «Angelina Muñiz-Huberman: seudomemoria como género literario», *Correo del libro*, <<http://www.correodellibro.com.mx/entrevista/angelina-muniz-huberman-pseudomemoria-como-genero-literario>>, [consultado el 10/02 de noviembre de 2015].

Rivera Garza, Cristina (2013), «Desapropiadamente», *Milenio, La Mano oblicua*, <<http://www.maetrialdelectura.unam.mx>>, [consultado el 10/02 de noviembre de 2015].

Solá Parera, Dafné (2005), *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en Wide Sargasso Sea y Foe*, Tesis de doctorado, Universidad Pompeu Fabra.