



Naaraí PÉREZ APARICIO

**TRANSGRESSIONS DANS L'ŒUVRE NARRATIVE D'ANGELINA MUÑIZ-
HUBERMAN**

Thèse en cotutelle dirigée par :

Monsieur le Professeur Bernard Sicot, Université Paris Ovest Nanterre La Défense

Monsieur le Professeur Manuel Aznar Soler, Universidad Autònoma de Barcelona

JURY

Madame le Professeur Françoise Aubès, Université Paris Ovest Nanterre La Défense

Monsieur le Professeur Manuel Aznar Soler, Universidad Autònoma de Barcelona

Madame le Professeur émérite Rose Duroux, Université Blaise Pascal –Clermont-Ferrand II

Monsieur le Professeur Paul-Henri Giraud, Université Charles de Gaulle –Lille III

Madame le Professeur Florence Olivier, Université Paris III Sorbonne Nouvelle

Monsieur le Professeur émérite Bernard Sicot, Université Paris Ovest Nanterre La Défense

Thèse présentée et soutenue publiquement à NANTERRE, le 5 juillet 2013

ECOLE DOCTORALE 138, LETTRES, LANGUES, SPECTACLES / ESCOLA DE POSTGRAU

*A ti, pequeño ser que creces
dentro de mí.
A Bora, por siempre.*

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a todos aquellos que hicieron posible el largo proceso de investigación y de escritura que conlleva una tesis:

A Dios, quien hasta ahora siempre ha dirigido mi vida.

Al Dr. Bernard Sicot un agradecimiento muy grande, pues a través de estos años siempre me ha escuchado y ha guiado mi razonamiento hacia un buen fin. Gracias por la paciencia y la disponibilidad que siempre ha mostrado ante las –no pocas– dificultades que surgieron durante el proceso de investigación.

A mi gran amor: Bora, quien siempre estuvo a mi lado para apoyarme y ayudarme a superar cada uno de los obstáculos que se iban presentando en el camino. Gracias por escucharme, por confiar en mí y por la pasión que siempre demuestras al hablar de mi tesis. Agradezco infinitamente el amor incondicional que me muestras cada día.

Mil gracias a la Dra. Angelina Muñiz-Huberman, quien cada verano me recibió en su casa para discutir sobre su vida y sobre los temas de su escritura. Gracias por su generosidad al proporcionarme los libros agotados o recién publicados y por el gran interés mostrado ante este proyecto.

Quiero expresar mi gratitud al Dr. Manuel Aznar pues siempre estuvo dispuesto a facilitar el proceso complicado de la cotutela. Por sus aportaciones y atinados comentarios durante la redacción de la tesis y por su apoyo total durante las gestiones administrativas.

A mis padres y a Areli, quienes a pesar de la distancia, cada semana me reconfortaron con sus consejos y sus palabras de ánimo. Gracias por creer en mí.

A Judite, Allison, Doris, Tania, María, y Ruth que escucharon mis penas y alegrías durante la evolución de esta investigación. Gracias por las correcciones y por la amistad que existe entre nosotras. Un agradecimiento muy especial a Corinne, pues desinteresadamente compartió conmigo sus fuentes bibliográficas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN GENERAL.....	9
PRIMERA PARTE: LA RECONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA.....	21
Introducción de la primera parte.....	22
Capítulo I. La nueva novela histórica.....	25
1.1 Historia y novela ¿una mezcla fuera de lo común?	25
1.2 La nueva novela histórica hispanoamericana.....	29
1.3 La nueva novela histórica en México.....	33
Capítulo II. <i>Morada interior</i>: diario verdadero vs. diario oficial.....	36
2.1 El exilio como finalidad de la escritura.....	40
2.2 La necesidad de escribir.....	48
2.3 La transformación de la obra en un palimpsesto.....	52
2.4 El erotismo y el ateísmo: transgresiones místicas.....	58
2.5 <i>Morada interior</i> ¿una ficción posmoderna?	66
Capítulo III. <i>Tierra adentro</i> o el viaje introspectivo catalizador.....	74
3.1 La Inquisición como principio y fin de la vida.....	80
3.2 El viaje arquetípico.....	81
3.3 El héroe arquetípico.....	86
3.4 “Los guías espirituales”: influencias reveladoras.....	88
3.4.1 La figura mítico-mágica del Arriero.....	89
3.4.2 La paz del rabino Cohen.....	93
3.4.3 El alquimista y la transmutación del ser.....	95
3.4.4 El mendigo y la sombra de la muerte.....	96
3.4.5 “El Santo” un guía falso.....	98
3.4.6 Don Álvaro símbolo de la lealtad.....	98
3.5 La picaresca.....	99
3.6 Rafael ¿un pícaro?	109
3.7 El despertar amoroso y el erotismo.....	118

Capítulo IV. <i>La Guerra del Unicornio</i> y la utopía del mundo perfecto.....	124
4.1 La representación de la sociedad española en la Edad Media.....	126
4.1.1 Don Álvaro Duque de Villalba y los cristianos.....	127
4.1.2 Don Abraham de Talamanca y los judíos.....	130
4.1.3 Yuçuf el alquimista y los musulmanes.....	134
4.2 <i>La guerra del Unicornio</i> como una réplica de la épica medieval española.....	135
4.2.1 La epopeya.....	136
4.2.2 Los cantares.....	140
4.2.3 El romance.....	142
4.3 La representación de un mundo mágico medieval.....	144
4.4 La atemporalidad tecnológica.....	148
4.5 Referencias bíblicas.....	150
4.6 Los valores morales.....	154
4.6.1 La amistad.....	155
4.6.2 La lealtad.....	155
4.6.3 La confianza.....	156
4.6.4 El amor.....	156
4.7 La figura del unicornio: mitos y leyendas.....	157
4.8 La historia de la batalla del Ebro y su representación en <i>GU</i> : “la primera batalla” y “la gran batalla”.....	160
4.9 La TRILOGÍA: Características generales de <i>Morada interior</i> , <i>Tierra adentro</i> y <i>La guerra del Unicornio</i>	165
SEGUNDA PARTE: LA REESCRITURA DE LA INFANCIA.....	168
Introducción de la segunda parte.....	169
Capítulo V. Las seudomemorias ¿un nuevo género?	170
5.1 La autobiografía.....	173
5.2 Diferencia entre autobiografía y memorias.....	184
5.3 La autoficción.....	186
5.4 Diferencias entre novela autobiográfica y autoficción.....	197
5.5 Posible definición del término seudomemorias.....	201

Capítulo VI. Castillos en la tierra y Molinos sin viento.....	218
6.1 La estructura.....	219
6.2 El contenido.....	231
6.2.1 Los espacios paradisíacos de <i>CT</i> : Caimito del Guayabal y Cuernavaca.....	236
6.2.2 Los espacios de <i>CT</i> y <i>MV</i>	240
6.3 La temática reiterativa.....	241
6.3.1 El símbolo de la muerte y la muerte del hermano.....	241
6.3.2 Los juegos infantiles.....	245
6.3.3 Los amigos de la infancia.....	246
6.3.4 La enfermedad.....	250
6.3.5 La figura de los padres.....	251
6.3.6 La guerra y el exilio.....	253
6.3.7 El deseo de ser otra.....	256
6.4 <i>De cuerpo entero</i>	258
TERCERA PARTE: RUPTURAS ESTILÍSTICAS Y NARRATIVAS.....	259
Introducción de la tercera parte.....	260
Capítulo VII. Rupturas estilísticas en la escritura de AMH: Signos tipográficos.....	262
7.1 Las cursivas.....	267
7.2 Los paréntesis y los guiones.....	275
7.2.1 Los paréntesis como figura estilística.....	290
7.2.2 Particularidades en el uso de los guiones.....	291
7.3 Las comillas.....	295
7.4 El punto.....	300
7.5 Los puntos suspensivos.....	304
7.6 Los espacios, los blancos.....	308
Capítulo VIII. La escritura de Angelina Muñiz-Huberman y la escritura femenina.....	310
8.1 La escritura femenina.....	312
8.2 <i>Morada interior</i> & <i>El libro de su vida</i> : hacia una escritura femenina.....	319
8.2.1 Características femeninas de <i>El libro de su vida</i>	320
8.2.2 Características femeninas de <i>Morada interior</i>	325
8.3 <i>Tierra adentro</i> ¿un <i>bildungsroman</i> ?	329

8.4 La autobiografía femenina.....	338
8.5 La relación madre-hija.....	342
CONCLUSIÓN GENERAL.....	345
RÉSUMÉ DE LA THÈSE.....	355
BIBLIOGRAFÍA.....	369
Obras de Angelina Muñiz-Huberman.....	369
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....	374

INTRODUCCIÓN

¿Y yo? Que tanto temo a la muerte.
Yo, sefardí de 1492 y de 1939.

Doblemente exiliada.
Doblemente judía.
Doblemente española.
Una sola vez mexicana.
Mexicana en 1942:
transposición de 1492.

Luego del exilio de Dios
y luego del exilio de la Tierra Sagrada.
Luego del exilio de pueblo en pueblo,
de ciudad en ciudad.
(De Zaragoza a Guadalajara, al Casar de Talamanca,
a Madrid, a Valencia, a Hyères, a París, a La Pallice,
al océano Atlántico, a la Habana, a Caimito
del Guayabal, a Mérida, a la Ciudad de México.)
Vendrá el gran Exilio Final¹.

Los versos de este poema de Angelina Muñiz-Huberman (1936) expresan algunos de los ejes principales en torno a los cuales gira la temática de su obra, tanto en prosa como en verso, pues revelan, entre otras cosas, el centro de su inspiración. Se trata de un fragmento de una serie de versos que unidos trasponen el sentido de las palabras con el afán de plasmar los sentimientos que mueven la pluma de esta escritora mexicana. Primeramente aparece la muerte, como guía general de su vida, la muerte de la Patria se transforma en un eco de su escritura y la muerte de su hermano provoca una serie de derivaciones narrativas. Estos efectos descriptivos se desarrollan dentro de una prosa diáfana y sencilla, la cual suele provocar un impacto en el lector avisado, al comprobar la versatilidad en la que estos aspectos se desarrollan. La fuerza que el doble exilio ejerce sobre los relatos y poemas de Muñiz, se logra canalizar a través de la creación de diferentes mundos imaginativos en donde los personajes representan un invento de la realidad. Las situaciones y vivencias, que se desdoblán e integran la personalidad de los protagonistas de sus obras, se ven unidas a las experiencias autobiográficas que han dejado huellas profundas en su vida. Así, al leer este

¹ Muñiz-Huberman, Angelina, (1998) *La sal en el rostro*, México, UNAM, p. 75.

fragmento se reflexiona inevitablemente sobre la escritora “inclasificable”, innovadora y subversiva que resulta ser Angelina Muñiz-Huberman.

Angelina Muñiz-Huberman: “una escritora en y del exilio”

El exilio de 1939² marca, sin duda, una de las características más peculiares en la narrativa de Muñiz. Sin embargo, en este caso, se trata de un exilio “heredado” por parte de sus padres, pero no por ello menos presente dentro de la temática de su escritura. Los exilios que se acumulan dentro de sus obras de ficción la han llevado a ir más allá del exilio español y en esta búsqueda incansable de sus orígenes han aparecido un sin fin de exilios. Todas las obras de Muñiz pueden considerarse en el exilio y muchas de ellas del exilio³, esto de acuerdo a la obsesión demostrada ante este tema. Este asunto se ve reflejado a través de la insistencia de la autora, de posicionar geográficamente sus historias dentro de los espacios idílicos del pasado, tales como España, Hyères, Caimito del Guayabal (Cuba), Cuernavaca, México. El pasado y la memoria se conjugan dentro del hilo narrativo de cuentos y novelas. Además, la creación persistente de personajes que viven o se sienten en exilio forma una constante dentro de su obra. El exilio judío viene a sumarse a la perspectiva, tan singular, de la vida y el mundo pues “es verdad que/ nací en el exilio/ viví en el exilio, amé en el exilio.” (1998: 15) Expresa el alma de un ser errante, que va vagabundo por el mundo tratando de encontrar sus verdaderas raíces.

Un número considerable de peculiaridades plasmadas en los textos de Muñiz, así como ciertas evidencias biográficas la posicionan, de manera natural, dentro del grupo denominado “hispanomexicanos⁴”. Este nombre controversial ha dado lugar a una gran cantidad de

² José María Naharro-Calderón afirma que “el exilio, y en particular el de las Españas de 1936-1939, ha sido por ellos irónicamente una fuente ambivalente de desgracia y de riqueza, tanto para el desterrado como para las comunidades que lo han acogido [...] Separado de sus señas de identidad, el exiliado recela de su nuevo entorno, lucha por mantenerse fiel a sus orígenes sin ser asimilado y sin embargo, está obligado por las circunstancias materiales a realizar una ostensible contribución a la sociedad que lo acoge para de esa forma acceder a la sobrevivencia.” (1994: 24) Este aspecto es importante durante la infancia de Muñiz, pues es precisamente la falta de asimilación al medio mexicano lo que se traduce en la falta de identidad.

³ Véase la diferencia hecha por Bernard Sicot en *Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos*, en donde remarca de forma clara la desigualdad que existe entre escribir en exilio y escribir del exilio. (2003: 26) En el caso de Muñiz se trata de ambos términos puesto que escribe desde el exilio y sobre él.

⁴ Angelina Muñiz describe las características generales del grupo en *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, en donde destaca la importancia de las revistas mexicanas *Segrel*, *Clavileño*, *Presencia*, el apoyo de la generación mayor, su predilección por la literatura clásica española, la nostalgia y el idealismo. Expresa que “Dualismo. Introspecciones. Melancolía. Derrota, cinismo o desilusión fueron algunos de los rasgos de esta generación en sus inicios.” (1999: 159) Sin embargo, a través del tiempo el grupo va adquiriendo una identidad peculiar que expresa “vida interna. Meditación. Rincones y anacronismos. Búsqueda de lo universal. Lo que es

estudios que, hasta ahora, no han logrado definir con exactitud las líneas narrativas tan dispares que existen dentro de este grupo⁵. Mateo Gambarte confirma que este conjunto de escritores tiene

Una herencia común, el exilio (fácilmente detectable en su obra), unas vivencias comunes e integradas frente a un mundo diferente, van a los mismos colegios en los que se les educa especialmente, están cerrados en el *ghetto* o *campana de cristal* del lenguaje y las costumbres del exilio, tienen un prototipo de hombre claro del humanista republicano, etc. (1996b: 137)

La vida de cada uno de los integrantes de este grupo se encuentra, de una o de otra forma, marcada por el exilio. Si bien cada uno de sus miembros nace y pasa los primeros años de su vida en forma diferente, a partir de su establecimiento en tierras mexicanas, la percepción de las diferencias culturales y de lenguaje existentes entre ellos y el mundo que los rodea, parece unificarse. La sensación de exiliado, desterrado y transterrado⁶ va a forjar un sentimiento tan profundo en el interior de estos jóvenes, reunidos en los colegios⁷ fundados por los mismos exiliados, que adquiere una amplia repercusión en su obra. También la educación recibida en los hogares se convierte en un espacio paralelo al mexicano, lo cual trae como consecuencia la marginalización. Sin embargo, aunque “tienen una problemática sociológica común, incluso hay toda una serie de temas: el exilio, la herencia, la soledad, la guerra, España, la nostalgia... que aparecen con mayor o menor recurrencia en sus obras” esto no significa que “concluyamos que forman una generación literaria.” (Mateo, 1996b: 138) Entonces, no se trata de una generación sino más bien de un grupo, el cual se consolida gracias a:

Una historia individual y colectiva, común en gran parte: desde la infancia, el exilio de España; en la memoria unos recorridos obligados hasta llegar al país de acogida, todos ellos entre 1939 y 1942; para los más, las escuelas y los colegios republicanos de la ciudad de México, luego la UNAM donde varios siguen siendo maestros y donde mantienen vivo el espíritu de los que les precedieron. (Sicot, 2003: 48)

Este grupo sociológico, como lo llama Gambarte, tiene ciertas características básicas que lo distinguen, tales como el “predominio de un sentimiento de inseguridad [la] presencia

válido para cualquier alma desasosegada. Bálsamos para extrañas dolencias. La magia del lenguaje poético. El ritmo y el peso de la palabra. El sonido separado en vocales y consonantes. Lo que no se dice y queda balbuceando entre los espacios en blanco de letra a letra.” (1999: 160)

⁵ Roberto Ruiz explica algunas de las características de este grupo: “Yo indicaría en primer lugar una seriedad artística, un odio al mal gusto, y un respeto por la cultura [...] la independencia ideológica y perceptiva que logramos mantener [...] De radical importancia fue nuestra conciencia del exilio, diametralmente opuesta a la de nuestros padres.” (1991: 151)

⁶ Términos que, según Manuel Aznar, se comenzaron a utilizar a partir de la guerra civil española. En realidad la palabra “exilio” se utilizó más entre los refugiados en México y en Argentina, lo cual redujo el empleo de la palabra “destierro”. Después, agrega Aznar, José Gaos crea el término “transterrado”, el cual señala el encuentro entre dos culturas en lugar de la expulsión. (Aznar, 2006: 47-51)

⁷ En ellos se transmitían los ideales de la República y la identidad cultural española, sin embargo estos centros contribuyeron, en gran parte a mantener un nexo indisociable con la patria perdida y a reforzar su identidad española. Muñiz estudia en colegios mexicanos hasta la secundaria, después ella misma pide ingresar a la Academia Hispano-mexicana.

un tanto obsesiva de una España idealizada en todas sus manifestaciones [la] gran influencia en su literatura de la Española [y] el desligamiento espiritual de México y sus problemas” (1995: 438). Todos y cada uno de ellos resultan perceptibles dentro de las obras de Muñiz, predominando, quizás, el sentimiento de inseguridad y vacilación que invade a los protagonistas de sus cuentos y novelas. En este sentido, se podría añadir la exposición de la verdadera naturaleza del ser humano con fuertes tendencias hacia la injusticia, así como el ya mencionado “exilio interior”.

Para los novelistas del exilio⁸, el estallido de la guerra civil fue la causa de la salida del país de origen, España. La llegada a México, después de cruzar el Atlántico⁹, señala las consecuencias trascendentales en el problema de la identidad nacional de este grupo y se define por su carácter ambiguo. ¿Mexicanos o españoles¹⁰? Más bien refugiados¹¹, con la esperanza del regreso. La idea del *inminente retorno* ofrece una perspectiva muy diferente de la educación de estos “niños del exilio”, pues creyendo que este periodo era transitorio se mantuvieron en un círculo hermético, sin integrarse en el nuevo país. Este hecho propició una ruptura entre el país en el que vivían y el país al que añoraban regresar. Aprendieron a amar a España, pero una España “mitificada” y no real, la España “artificial¹²”, la España de sus

⁸ Según Santos Sanz Villanueva “han de considerarse novelistas del exilio quienes, además de padecer una lacerante experiencia vital, dieron de ella –de sus orígenes o de sus consecuencias– una interpretación artística o se vieron afectados –en cuanto escritores– por aquellas circunstancias.” (1984: 180) En el caso de Muñiz, aunque el exilio es “heredado” por sus padres, se ha convertido en el *leitmotiv* de muchas de sus narraciones.

⁹ El barco es visto por Muñiz, como “un lugar limitado que propiciaba toda esperanza de una vida y un mundo mejores que los que dejaban a sus espaldas. La sensación del mar es llevar hacia la libertad. Tal vez se piense que el agua limpia y arrastra las impurezas y que se puede empezar una nueva vida. De cualquier modo, lanzarse al mar es partir de cero. Es sobrevivir y es también morir. La condición de exiliado se adquiere con certeza en el viaje por el mar.” (2006: 99-100) Este espacio se convierte en “un barco ideal” donde “un hombre de más de ochenta años se despide para siempre de la costa europea. Un niño lo observa y piensa: ‘Yo si volveré’. Y puede ser que vuelva, después de treinta y seis años. Otro hombre piensa a su vez: ‘Debí imaginarlo. Mi pueblo es el del éxodo perene’. No dicen nada, pero están unidos por el mismo delirio.” (*Ídem*) Esta imagen, Muñiz la utiliza en muchos de sus versos, donde el mar es siempre el símbolo de la libertad.

¹⁰ A este respecto Octavio Paz expresó: “En 1939, casi niños, llegaron a México, desde entonces viven entre nosotros. ¿Son mexicanos o son españoles? El problema me interesa poco; basta con saber que escriben en español; la lengua es la única nacionalidad del escritor. Pero nuestros críticos se obstinan en considerarlos como extranjeros y omiten sus nombres y sus obras en estudios y antologías mexicanas. Los de España, más soberbios y tajantes, ignoran hasta su existencia.” “Corriente alterna” *Revista UNAM*, 7-III-60, p. 17.

¹¹ “[...] éramos refugiados, esperando, como tales, la vuelta a España que se iba a producir apenas cayera Franco, lo cual a su vez sucedería, sin lugar a dudas, nada más acabar la guerra mundial... es decir, cuando acabe la guerra.” Enrique de Rivas citado por Gambarte (1996b: 38).

¹² Así lo considera Susana Rivera cuando afirma: “los republicanos permanecieron sumergidos en el ensimismamiento y el autoaislamiento, y vivieron en México dentro de una España artificial creada por ellos mismos a imágenes y semejanza de la que habían perdido, con todas las limitaciones y frustraciones que se derivan de esa manera de vivir.” (1990: 14-15).

padres, la España de los libros, la cual se convirtió en uno de sus temas predilectos, al igual que la nostalgia¹³ y el desarraigo.

En este ambiente o “réplica de España” que los padres exiliados crearon para sus hijos en México, vivieron estos niños alentados por la firme esperanza de recuperar la patria perdida. En esta “atmósfera de almeja¹⁴” y “auténtico *ghetto*¹⁵”, se desarrolló la personalidad de cada uno de los integrantes del grupo. No obstante, este aspecto propició en ellos un desarraigo aún mayor, pues ya no solamente resentían la pérdida de la España de sus padres sino también del México de su infancia y adolescencia. Este doble destierro ha dejado huellas dentro de su obra poética “y aunque no repercuta en todos de igual modo ni con la misma intensidad, la huella de esa experiencia es lo que confiere a la poesía las peculiaridades que los distinguen” (Rivera, 1995: 424). Respecto a la obra de Muñiz, esta “huella” también se puede percibir de forma clara en su obra narrativa donde se encuentran un sin número de experiencias, vividas por los personajes, que hacen referencia a esta doble carencia.

La condición de exilio es aceptada por los integrantes de este grupo, pero cada uno de ellos lo vive de forma diferente y busca diversas vías de expresión, es decir, su propia forma creativa. Lo español y lo mexicano llegaron a fundirse dentro de ellos hasta llegar a formar un todo inseparable. Para Muñiz, este aspecto siempre ha formado parte importante de su vida y lo acepta como una presencia involuntaria en su existir y trata de derribar la visión del exilio como desgracia al declarar:

Fuimos una minoría elegida y no deberíamos tener por qué quejarnos. La aureola se ceñía sobre nuestras cabezas. Nos autohalagábamos: fuimos diferentes, únicos, originales: la crema y nata. Una mezcla de mártires y orgullosos. Fuimos privilegiados, sobre todo si nos comparamos con nuestros compañeros de generación que se quedaron en España. Tuvimos las mejores escuelas y los mejores maestros: se ambicionó hacer de nosotros una generación modelo. [...] nos podemos dar el lujo de escoger lo mejor de dos mundos...¹⁶

¹³ A este respecto, el también exiliado Francisco Ayala señala que: “la nostalgia a que muchos exiliados españoles han dado expresión en sus escritos (no sólo novelas; también, y quizá sobre todo, poesías líricas) es nostalgia de una España pretérita; es decir, de su propio pasado en un país ya inexistente, puesto que la guerra destruyó la realidad que hasta su fecha había sido España, alterando las relaciones públicas y privadas y hasta modificando las pautas de comportamiento colectivo...” (1990: 231-232) En realidad este fue el efecto que el exilio tuvo sobre los padres de Muñiz, quienes lograron transmitir este sentimiento desde la infancia de la escritora y ella, en la edad adulta, lo adoptó como principio de vida.

¹⁴ Así llama Arturo Souto al medio en el que crecieron los hijos de exiliados en “Nueva poesía española en México (I)” en *Ideas de México*, 1954, núm. 6, p. 241.

¹⁵ Calificación que otorga Tomás Segovia al ambiente en el que se educaron estos niños. Véase Fernando G. Delgado, “Tomás Segovia. Un poeta sin patria (entrevista)”, *Ínsula*, núm. 363, 1977, p. 4.

¹⁶ Citado por Susana Rivera (1990: 24).

Sin embargo, esta afirmación no pretende dejar de lado la realidad del exilio, el cual converge en el desplazamiento y la falta de pertenencia, lo que “derivó en un largo proceso de aprendizaje o de autoconocimiento¹⁷” (Rivera, 1995: 424). El exilio motiva el sentimiento de “no pertenecer al espacio. Un acto temporal. Por eso el exiliado busca márgenes, límites, una tierra nueva. Reflexiona sobre la moralidad al considerar que ha perdido el estado paradisiaco.” (Muñiz, 1995: 375) Esta pérdida del paraíso, resulta de gran importancia para los escritores de esta generación, ya que muy tarde comprendieron que el regreso a España no iba a realizarse y que las ilusiones de la patria idílica se habían esfumado.

La obra narrativa y poética de Muñiz se entrelaza con las publicaciones de la denominada “generación de medio siglo¹⁸”, la cual incluye, en México, a los escritores nacidos entre 1921 y 1930 (con algunas excepciones). Si bien la fecha de nacimiento de Angelina Muñiz (1936) no le permite formar parte de este grupo¹⁹, el planteamiento de aspectos universales como la muerte, el paso del tiempo y la soledad dentro de la perspectiva de la realidad cotidiana, vinculan su obra a la temática de esta generación²⁰. Este aspecto se puede observar, especialmente, en algunos libros de cuentos donde la realidad propia de los personajes se antepone a la realidad colectiva, estableciéndose una conexión entre lo existencial y lo social. No obstante, la denuncia, la exhortación y la toma de consciencia sobre la realidad social, tan presente en esta generación²¹, también se introduce en algunas obras de Muñiz, aunque en ocasiones solamente lo haga a través de comentarios puestos entre paréntesis o por medio de una tipografía diferente.

¹⁷ Susana Rivera desglosa dicho proceso en tres fases: “el sueño juvenil de España, la aceptación del destierro como condición definidora de su existencia, y lo que podríamos llamar la esperanza o el proyecto de vida mexicano” (1995: 424).

¹⁸ Algunos de los escritores que conforman esta generación son: Jorge Ibarguengoitia (1928-1983), Carlos Fuentes (1928- 2012), Jaime Sabines (1926-1999), Luis Spota (1925-1985), Inés Arredondo (1928-1989), José de la Colina (1934), Salvador Elizondo (1932-2006), Amparo Dávila (1928), entre otros.

¹⁹ Para Sanz Villanueva, Angelina Muñiz forma parte de dicha generación al afirmar: “Son escritores que, cronológicamente, se corresponden con la generación de medio siglo del interior y han padecido un aislamiento del resto de la literatura peninsular casi total. Por eso, sus nombres son por completo desconocidos en España, con una evidente injusticia que corre el riesgo de resultar irreparable.” (1984: 198) Y menciona a José de la Colina, Angelina Muñiz, Francisca Perujo y Roberto Ruiz.

²⁰ “La falta de libertad, la inautenticidad, la rutina, la incomunicación, la infancia desvalida son temas recurrentes [...] los personajes aparecen representados con su historicidad, anclados en su circunstancia; son antihéroes, hombres y mujeres desamparados, presos de su entorno y de su origen social, sobre quien cae el peso de la realidad imperfecta tanto desde el punto de vista social como desde el personal.” (Casas, 2009: 11) Nótese que este último es uno de los ejes temáticos más importantes dentro de la escritura de Muñiz.

²¹ Sobre todo entre los escritores que se sitúan dentro del realismo social.

“Escritora multifacética y cosmopolita”

La obra narrativa, poética y ensayística de Angelina Muñiz podría ser catalogada de “multifacética y cosmopolita” pues la variedad en la temática y en la expresión de los sentimientos desborda en cada una de sus obras de creación. Dentro de sus personajes se encuentran personajes de la Edad Media, alquimistas, rabinos, estudiosos de la *Biblia* y de la *Cábala*, así como protagonistas de la realidad cotidiana del siglo XX. Este aspecto produce una amplia diversidad en cada una de las historias. Sin embargo, la búsqueda identitaria resulta evidente como eje conductor de las ficciones, en donde en algunas ocasiones el héroe es un exiliado que ha dejado su patria y en otras se trata principalmente de un exiliado social. Esta incompreensión, resentida en el interior de los personajes, se puede notar en las actitudes, decisiones y transgresiones en las que incurren a lo largo de la diégesis. Este aspecto, representa el *effet miroir* de la escritora, puesto que una vida fuera de lo común, el exilio, los viajes, la educación recibida, los estudios en el extranjero y los recuerdos infantiles conforman la fuente de inspiración primordial de Muñiz.

La memoria²² forma parte indispensable de sus escritos, incluso la escritora la compara con el exilio y subraya su condición de “impotencia” y por consiguiente: “si el exilio es una impotencia, la memoria lo es más porque actúa sobre el pasado, lo imborrable, lo inexistente, lo oneroso. La carga de la memoria es la carga de la historia: la más pesada de todas: la estática por excelencia.” (2003: 102) En su obra narrativa, la memoria se convierte en el principio de la existencia, en el motivo de la escritura y en la lucha contra el olvido. La recuperación del pasado resulta indispensable para una escritora que a lo largo de su existencia va recuperando las huellas que sus antepasados le han legado. De esta forma, el rastreo de la memoria permite el restablecimiento de un pasado aún más lejano que el español, es decir, remontándose varios siglos atrás en el árbol genealógico materno, se logra rescatar el pasado judío. En consecuencia, el interés que la autora demuestra desde sus primeros escritos por la historia y cultura judías representa, sin duda al lado del exilio español, otra de las mayores fuentes de inspiración dentro de su obra narrativa. El estudio de la *cábala*, la *mística* y la inclusión de protagonistas de origen judío, son una presencia activa que se va

²² Según Naharro-Calderón “para entender el exilio es clave la memoria como espacio intertextual de poder.” (1994: 17) Destaca, también, la importancia de la condición del destierro como impulsora de la escritura, pues “obliga a combatir el rechazo y la marginalidad de los signos culturales de lo expulsado, la manipulación y el entierro de la memoria individual o colectiva, real, simbólica o imaginaria, así como a mantener una frustrante búsqueda del continuo cambio de los límites y señas de lo periférico del exilio y del interior.” (*Ídem*)

regenerando por medio de la reescritura de la Historia. En el momento en el que su madre le confiesa su pasado sefardí, la duplicidad de exilios empieza a desarrollarse dentro de la identidad de la autora, pues aunque todavía no tiene la edad suficiente para entender las repercusiones que esta confesión tendrá en su vida, sí logra comprender la importancia de esta revelación.

Recordar el pasado se convierte, en la obra de Angelina Muñiz, en una forma de recuperar la identidad, esa identidad que se vio resquebrajada por el abandono de la tierra donde debió nacer y crecer. Volver a la infancia implica “la función terapéutica de recordar y de verbalizar las vivencias del pasado, que son, en fin, dos maneras entrelazadas, de autoafirmarse y de recuperar la propia estima.” (Caudet, 1997: 495) Por esta razón, las obras de Muñiz tienen un fondo biográfico, el cual en ocasiones aparece claramente ante el lector y en otras se presenta en forma sutil, casi imperceptible. Dada la importancia que el pasado adquiere dentro de los textos de la “hispanomexicana” resulta de suma importancia detenerse en la relación que existe entre este aspecto y el exilio, ya sea exterior o interior. Así, aparecen dentro de la narración juegos experimentales en los cuales se mezclan y se superponen tiempos, espacios y personajes²³. Todo esto con el objetivo de reencontrarse a sí misma en un proceso de interiorización y reestructuración del “yo”, pues solamente por medio del pasado se puede recuperar y entender el presente. Este es el motivo por el cual Muñiz retoma su infancia en varios de sus libros, actúa movida por la necesidad de conocerse a sí misma.

El cosmopolitismo de Angelina Muñiz se ve reflejado en las alusiones librescas e históricas²⁴ en las que incurre. La intertextualidad también se hace presente en gran parte de su obra, el lector se enfrenta a paisajes inconclusos; digresiones de diversa índole; la fragmentación del texto; juegos en el tiempo, en la palabra y en la memoria, entre otros. También su extensa obra poética da fe de la universalidad en su obra. Si bien “la temática del destierro es la que nutre principalmente su escritura” (Sicot, 2006: 896) son los elementos autobiográficos los que alimentan su poesía²⁵ y “parece vacilar largo tiempo entre ese no-espacio, o no-lugar ontológico, doloroso, abierto [...]” (*Ídem*) que representa el exilio. En su

²³ Baste con mencionar la transposición de la identidad, del espacio y del tiempo de la narradora de *Morada interior* en la vida de la Santa Teresa. O el caso de la pluralidad identitaria en las tres protagonistas *Dulcinea* que mezclan la realidad y la fantasía en *Dulcinea encantada*.

²⁴ Estas alusiones van desde la vida de grandes personajes históricos y la obra de grandes escritores como Cervantes, hasta la creación de una realidad sobrepuesta a la cotidianidad de la vida misma.

²⁵ Entre estos elementos se encuentra la simbología del mar, el balcón, la muerte, el amor, la imaginación, el viaje, los sueños, entre otros.

obra ensayística la impronta de la autora continúa siendo la misma ya que esta gira en torno al exilio, a grandes autores de la literatura española y universal, a mujeres ejemplares que influenciaron el mundo literario, la cábala, la literatura sefardí y la naturaleza del ser humano con tendencias a la violencia.

“En busca de la identidad”

La búsqueda de la propia identidad es un tema fundamental para Muñiz, preocupación comprensible en una exiliada que lucha por buscar un lugar en la sociedad que la acogió. No obstante, esta indagación sobre su propia personalidad va más allá de este hecho, es decir que el doble exilio pone las bases para el cuestionamiento pero no es el único motivo para emprender este viaje introspectivo. La indiferencia que la crítica española y mexicana presentan ante los integrantes de este grupo favorece el desconocimiento, en ambos países, de sus obras literarias. Si bien es cierto que, actualmente, se ha ido soslayando este descuido, en un principio la obra de Muñiz pasó inadvertida. En los últimos años, las tesis, tesinas y artículos sobre su obra han aumentado en gran manera y su nombre se encuentra en algunos de los diccionarios de escritores de ambos lados del Atlántico. Así, posicionarse como una escritora reconocida en las letras mexicanas no ha sido tarea fácil, sobre todo si se toma en cuenta la temática de su obra.

Escritora mujer, Angelina Muñiz, también se ha visto confrontada ante una marginalización de género. Una mujer que empieza a publicar en los años setenta rompe con los cánones sociales de la época. Sin embargo, a través del tiempo y con su singular estilo, esta escritora logró imponerse en el mundo de la edición. La búsqueda identitaria femenina se lleva a cabo, en las novelas y cuentos de Muñiz, a través de la exploración de la otredad. Este *otro* que se manifiesta en diversas formas en la vida del ser humano, en los personajes femeninos creados por la autora, llega a adquirir una importancia vital. Las protagonistas de su narrativa parecen no hallar un lugar en la sociedad, no logran adaptarse al mundo en el que viven, puesto que su personalidad dista mucho del patrón universal social. De esta forma, el único refugio para estas peculiares heroínas resulta ser la soledad. Sin embargo, el tipo de soledad en el que viven se acerca a la definición de Emmanuel Levinas, quien explica que “la soledad emana del hecho de que hay *existentes*. Todas las relaciones son transitivas e impermanentes: soy en soledad.” Es pues algo así como “una unidad indisoluble entre el existente y la acción de existir” (1993: 81). Desde esta perspectiva, estas mujeres perciben

este sentimiento de separación comunitaria como una oportunidad para desarrollar plenamente su verdadera personalidad y adquieren una libertad identitaria excepcional.

Los personajes masculinos también luchan por encontrar la verdadera esencia de su existencia. Ya sea que se trate de místicos, alquimistas, personajes de la Edad Media o de personajes de la actualidad, todos se distinguen por la indagación del conocimiento. En esa necesidad de encontrar la verdad sobre la existencia de Dios, la verdadera naturaleza del hombre o las razones de una guerra, estos personajes logran exteriorizar la autenticidad de las razones que mueven a un hombre a pensar y actuar. Así, la escritora deja plasmadas las dudas e indecisiones que invaden al hombre en diversas etapas de la vida.

“Transgresiones narrativas”

Frente a la variedad en la temática abordada a través de cuentos y novelas, resulta difícil etiquetar y clasificar la obra narrativa de Angelina Muñiz. Portadora de un nuevo lenguaje, dividido entre el español del exilio y el español de México, sus obras manifiestan una obsesión por la palabra. Tal vez esto se deba, una vez más, a la dualidad cotidiana del medio dónde se desarrolló su vida, como ella misma lo expresa:

Teníamos dos lenguas hasta en la vida cotidiana. En casa, en el exilio, se utilizaba el de España; en el mercado en la calle, se tenía que utilizar el lenguaje mexicano. Esto nos hizo crearnos un lenguaje neutro que sirviera para todo. Aun así, en el momento que estamos con españoles empezamos a hablar como españoles. Esta esquizofrenia la tienes que llevar hasta el lenguaje. Por eso sería interesante estudiar el estilo de nuestra generación, porque todos, creo yo, hemos procurado utilizar un lenguaje más universal que pueda funcionar en cualquier parte, más que muy mexicano o el español actual, que no conocemos porque no vivimos en España²⁶.

La lengua se convierte en un componente identitario. Para los españoles, estos escritores, hablan como mexicanos²⁷; según los mexicanos su expresión es española, resultando un motivo de confusión que se arraiga en la escritura²⁸. De esta forma, debe llevarse a cabo una liberación de la palabra, se debe crear un espacio desde el cual el lenguaje se convierta en un elemento vivo y por medio de él lograr construir una nueva identidad.

²⁶ Citado por Gambarte (1995: 442)

²⁷ Basta con mencionar el enojo con el que toma Alberina (protagonista de las seudomemorias) el hecho de que su prima la llame “la mexicana” pues ella se siente totalmente española. Sin embargo, su lenguaje y su entonación son percibidos como mexicanos.

²⁸ Para Mateo Gambarte las demandas del lenguaje hacia el escritor exiliado “se traducen en una atemporalización, en la reducción temática, en la trágica interpretación estereotípica de situaciones y sentimientos, en la ritualización de los enunciados, en un cierto tradicionalismo expresivo, etc....” (1995: 447)

Para Angelina Muñiz el lenguaje se vuelve un espacio de libertad y de expresión. Y es precisamente desde este espacio privilegiado que la autora crea su propia forma de enunciación. La necesidad de exteriorizar los sentimientos desde una perspectiva diferente, donde se sienta cómoda y sin restricciones sólo puede lograrse a través de la ruptura patriarcal de la escritura. En este trabajo, se pretende poner de realce y analizar algunas de las rupturas narrativas en las que incurre esta escritora en su afán de reescribir la historia, la infancia y el exilio judío, recurriendo a lo que ella misma denomina el “género del exilio”.

“La reconstrucción de la Historia” es el título de la primera parte de esta tesis. Aquí se pretende analizar las tres primeras obras narrativas de Muñiz, *Morada interior* (1972), *Tierra adentro* (1977) y *La guerra del unicornio* (1983), con la finalidad de encontrar las características, temáticas, estilísticas y narrativas distintivas de la nueva novela histórica. Partiendo de los principales estudios hechos hasta el momento sobre este tema²⁹, se pretende clasificar cada una de estas obras dentro de esta categoría. Si bien, este siempre ha resultado un género difícil de esclarecer, las obras de Muñiz se integran, en diferentes formas, dentro de este género. Por esta razón, se ha considerado y este trabajo apoya esta teoría, que es precisamente Muñiz quien introduce tan controversial forma de reescribir la Historia en la literatura mexicana. Un estudio detallado de los elementos que conforman la trilogía, de forma general y de manera particular, permitirá sentar bases sólidas para la correcta denominación de estas obras.

En la segunda parte, “la reescritura de la infancia”, una nueva trasgresión narrativa se hace presente en la escritura de Muñiz. *Castillos en la tierra* (1995) y *Molinos sin viento* (2001) marcan el inicio de una nueva forma de escribir la historia de la vida. Enmarcadas en la escritura íntima y la supremacía del “yo”, ambas obras tienen como objetivo recuperar la infancia a través de la memoria. Las rupturas en la estructura de lo que debieran ser dos obras clasificadas de autobiografía o de memorias las convierten en inclasificables. Primeramente porque la protagonista porta el nombre de Alberina y no de Angelina, aunque este nombre se puede considerar como un seudónimo, este hecho provoca diversas disyuntivas dentro de la crítica literaria acostumbrada a conservar el homónimo entre autor y protagonista. En segundo lugar, aparece un narrador en tercera persona, tan alejado del narrador protagonista en este tipo de escritura. A pesar de la alternancia de ambos narradores en *Castillos en la tierra*, este

²⁹ Se estudiarán las teorías de Noé Jitrik, Georg Luckaks, Fernando Aínsa, Celia Fernández Prieto, María Teresa Pons, Karl Kohut, Jean Molino y Seymour Menton.

aspecto también provoca confusiones en la estructura de la novela. En tercer lugar, la advertencia de la escritora al mencionar que dentro de la historia se mezcla realidad y fantasía, provoca un alejamiento aún mayor del género autobiográfico.

Ante esta problemática, resulta necesario realizar un análisis detallado de las teorías más reconocidas sobre la autobiografía. Un breve recorrido a través de las ideas de los principales teóricos de la escritura íntima nos permitirá concluir cuáles son los rasgos peculiares en ambos libros que los excluyen de este género. Dentro de este recorrido, también se compararán las particularidades de ambos libros con el subgénero autoficción, el cual gracias a sus singularidades, parece posicionarse muy cerca de las seudomemorias. Finalmente un acercamiento a la definición de las seudomemorias dada por la propia autora, permitirá justificar de manera más oportuna la posición de este trabajo.

La tercera parte, denominada “transgresiones estilísticas y narrativas”, es una propuesta de interpretación en cuanto al uso de la tipografía en las obras de Muñiz. Este aspecto, muchas veces relegado a segundo plano, resulta de vital importancia en el análisis y la interpretación de la narrativa. En el capítulo 7, se pretende demostrar el modo innovador y renovador en la utilización de las cursivas, los paréntesis, los guiones, las comillas, el punto, los puntos suspensivos y los espacios en blanco. Esta iniciativa proviene de la indagación detallada de cada uno de los cuentos y novelas de esta escritora, puesto que un recurso tan importante en su forma de enunciación no puede pasar desapercibido. El último capítulo representa una tentativa por analizar, desde el punto de vista de las teorías de la escritura femenina, algunos recursos narrativos utilizados por Muñiz. El estudio detallado de *Morada interior* y *El diario de su vida* mostrará ciertos aspectos denominados “femeninos” dentro de su temática. La semejanza estructural de *Tierra adentro* y el *bildungsroman* subrayarán la autoformación tanto del protagonista como de la autora. Finalmente, y a pesar de que las seudomemorias no pueden identificarse totalmente con la autobiografía, un análisis de la autobiografía femenina llevará a constatar la importancia de la escritura íntima en las formas de exteriorización de la mayoría de las escritoras.

¿Letras?
No letras.
Vidas.
Vías.

Un lenguaje todo escrito
de las mismas letras
de los mismos sonidos
de las mismas vidas.

Una sola gran letra
compendio de todas las letras
extendida a todo lo largo
de un gran lienzo infinito
blanco, blanco, blanco.

Que se tornara
Negro, negro, negro.

Una sola gran letra
Una sola gran vida
Hecha de los trazos
de todas las vidas.
Cantos treinta de otoño, p. lxxxii-lxxxiii

PRIMERA PARTE: LA RECONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA

Introducción de la primera parte

El interés ante los temas históricos que la literatura latinoamericana ha demostrado en las últimas décadas resulta ser una de sus características más atrayentes, pues la nueva ficción se ha encaminado hacia la relectura de la Historia³⁰ de una forma crítica. De esta manera se reescribe el pasado de una manera “anacrónica, irónica o paródica, cuando no irreverente y grotesca, se dinamitan creencias y valores establecidos.” (Aínsa, 2003: 76) El auge que ha tenido la novela histórica en Hispanoamericana a partir de los últimos años de la década de los setenta se debe a múltiples factores, entre los cuales destaca la búsqueda de identidad continental. Es decir, el escritor intenta buscar en el pasado las respuestas a las preguntas del presente, pretende averiguar la verdad sobre aspectos que de alguna u otra forma han sido moldeados por la Historia. Por medio de la reconstrucción histórica, se trata de recuperar ciertos aspectos del pasado que no habían sido desarrollados, tales como mitos, leyendas, tradiciones, el imaginario del pueblo, etc. Así la ficción se sustenta en hechos históricos que no dejan de ser creíbles a pesar de estar mezclados con la invención. Otro factor importante en el desarrollo de este género, fue el rompimiento con la poética de la novela histórica del romanticismo y con ello la creación de nuevas técnicas de expresión y de escritura. Aunado a estos puntos encontramos también que en el momento en que surge este género en América Latina, la Historia de estos países apenas empieza a construirse, es decir, se manifiesta en un continente que se encuentra en completo cambio, a lo que Lukács llama “un mundo en transformación”, lo cual resulta terreno fértil para este tipo de escritura. Recordemos que el género “novela histórica” ha ayudado a desarrollar las bases de la construcción de la conciencia y de la identidad nacional en diferentes países europeos.

La evolución del género novela histórica, suele dividirse en: novela histórica romántica, novela histórica realista, novela histórica del modernismo, novela histórica de principios del siglo XX y novela histórica de fin de siglo o contemporánea. En cada una de estas etapas el género se ha ido adaptando al contexto social en el que se desarrolla, se van descubriendo características propias en la forma en que se percibe la historia y en la manera en que se reconstruye. Por un lado, se puede observar que, en la novela histórica romántica basada en la obra de Walter Scott y el gran éxito que tuvieron sus obras, lo primordial era plasmar ciertas características de la novela de caballerías, por esta razón se reconstruye una

³⁰ Para evitar confusiones de lectura cada vez que se hable de la Historia como ciencia estará escrita con la inicial en mayúscula.

época del pasado, la cual es generalmente la Edad Media. Se incluyen, también, aspectos góticos en la estructuración de la diégesis por medio de una descripción detallada de los espacios y lugares inventados y por lo tanto se privilegia el uso de una fuente ‘ficticia’, la cual le otorga verosimilitud a la historia generalmente relatada por un narrador omnisciente³¹. Por otro lado la novela histórica realista se caracteriza por una búsqueda concienzuda en los archivos y manuscritos para transcribir la historia por medio de una narración. Esta narración es fiel a los originales y su principal objetivo es didáctico. En cambio, la novela histórica del modernismo renueva el gusto por lo exótico y la belleza del pasado, teniendo como fin la estética, en contraste con la novela histórica de principios del siglo XX, la cual se enfoca en enaltecer la identidad nacional y las costumbres.

La novela histórica recobró fuerza después de la segunda guerra mundial y la afición de los lectores y de los autores ha ido en aumento, de tal manera que ahora, es un fenómeno cultural transnacional. Tal vez, esto se deba a la popularidad que han adquirido otros géneros híbridos en cuanto a su temática histórico-ficcional se refiere, por ejemplo las autobiografías, las biografías, los diarios, los epistolarios. Sin embargo, este nuevo resurgimiento del género rompe con los cánones establecidos y aceptados hasta el momento como propios de la novela histórica, es decir “la confianza en el conocimiento objetivo del pasado, la concepción de la historia como discurso de la verdad, la visión lineal y teleológica del devenir humano y social.” (Fernández, 2003: 145) Suplantados por una nueva visión del historiador en cuanto a la forma de “hacer Historia”, puesto que los procesos de investigación incluyen el punto de vista del investigador y la introducción de la narración en la Historia³². Otra de las razones otorgada al auge de estas novelas es que a veces “la historia se convierte en una carga tan pesada que los escritores responden fragmentándola o mezclándola con un estilo metaficcional.” (Souza, 1988: 24) Este factor es de gran importancia en las NNH³³ escritas en América Latina a partir de los años 60, pues fue después de esa fecha que los escritores comenzaron a inspirarse en los acontecimientos históricos del pasado o en patrones culturales antiguos para escribir sus obras.

³¹ Fernández Prieto puntualiza el recurso de “un narrador omnisciente extradiegético caracterizado por: -fingirse transcriptor o editor del manuscrito original que contiene el relato verídico de los sucesos, -presentarse como figura de saber que transmite al lector las informaciones extradiegéticas necesarias, -desarrollar sus funciones metanarrativa e ideológica y -situarse en el mismo plano que el lector, el presente, en relación al pasado de la historia.” (1998: 102)

³² Véase el capítulo 9.1 de Fernández Prieto (1998)

³³ A partir de ahora utilizaré estas iniciales para referirme a la Nueva Novela Histórica.

La novela histórica del siglo XX, generalmente es una respuesta a una situación vital, que puede originar diversas formas, por ejemplo el escape de la realidad, en este caso representa una forma de evasión hacia el pasado pues el presente parece insoportable. De ahí que las novelas resulten una exaltación esquematizada, un enaltecimiento atractivo, por lo cual en realidad no sean conscientes de la realidad. Otra razón que obliga al novelista a remontarse hacia el pasado es la nostalgia, pues le embarga el sentimiento de que la continuidad de su historia no tiene cabida ni en este mundo ni en su patria. Una de las visiones más comprometidas al mirar hacia el pasado, es cuando la novela histórica se vuelve una herramienta de lucha social, es decir, se hace una crítica de situaciones análogas del pasado y del presente de forma alegórica o caricaturesca. No se debe dejar de lado que uno de los puntos primordiales de este género es “la relación individuo-colectividad³⁴”, además de la técnica narrativa utilizada y la variación del punto de vista entre lo colectivo y lo individual. Así pues, la afirmación de Jean Molino: “Le roman historique, c’est l’avant dernière incarnation, dans une confusion qui symbolise leur victoire prochaine, de l’histoire et du réalisme, c’est-à-dire des deux formes authentiques de connaissance et de représentation du réel, l’une tournée vers le passé, l’autre tournée vers le présent: le roman historique a bien mérité du réalisme et de la science.” (1975: 197-198) Hace una introducción a la problemática que representa el género novela histórica, pues no se trata únicamente de su aspecto híbrido sino también de la ‘confusión’ que provoca. De la afirmación anterior, se puede deducir también que la corriente en la que podemos integrar al género es el realismo, pero sin olvidar la importancia de la Historia, así pues se concluye que la novela histórica está formada en parte por la historia del pasado, en parte con la realidad del presente. Este punto será de gran importancia en el estudio de las obras de Angelina Muñiz-Huberman puesto que en cada una de sus llamadas nuevas novelas históricas³⁵ hay ciertas referencias que forman un vaivén entre el pasado y el presente. Así “al releer críticamente la historia, la literatura es capaz de plantear con franqueza y sentido crítico lo que no quiere o no puede hacer la historia que se pretende científica.” (Aínsa, 1997: 113) La narrativa es capaz de tomarse la ‘libertad’ de completar o imaginar todo aquello que la historiografía, en su calidad de ciencia, no ha podido hacer.

³⁴ A este respecto Ciplijauskaitė afirma que “La relación individuo-colectividad ha sido siempre uno de los ejes importantes en la estructura de la novela histórica.” (1981: 5)

³⁵ En este punto me refiero solo a las tres obras a las que haré referencia en este trabajo: *Morada interior*, *Tierra adentro* y *La guerra del unicornio*. Nótese que la escritora ha publicado *Dulcinea encantada*, *El mercader de Tudela*, *La burladora de Toledo* las cuales también podrían entrar en esta categoría.

CAPÍTULO I. LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA

1.1 Historia y novela. ¿Una mezcla fuera de lo común?

La novela histórica tiene la particularidad, como se vio anteriormente, de tratarse de un género híbrido, en el cual se mezclan ciertos hechos reales y comprobables en la llamada historia oficial³⁶ con hechos que más bien forman parte de lo literario, es decir de la imaginación e invención del autor. De ahí que exista tanta dificultad en el momento de definir este género puesto que sale de lo estrictamente literario sin por ello ubicarse en la historiografía pura, dando como resultado una mixtura de verdad y de ficción. Aristóteles diferenció categóricamente estos dos quehaceres pues “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud de la necesidad” (1974: 5). De esta manera el escritor literario adquiere la libertad necesaria para inventar las posibilidades que la historia pudiera generar, contrariamente a la función del historiador, quien siempre debe atenerse estrictamente a los hechos, así pues “la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder” (Aristóteles, 1974: 6). El interés del escritor –y del lector– radica precisamente en “lo que podría suceder”, la curiosidad reside en la suposición de los hechos y las razones que empujaron a los personajes a actuar en el modo en el cual lo hicieron. De esta forma “nous ne voulons pas seulement savoir si les choses se sont passées comment on le dit, nous voulons aussi –peut être surtout– savoir pourquoi elles se sont passées ainsi” (Molino, 1975: 207) La búsqueda de ese cómo, del porqué y de la forma en la cual se llevaron a cabo dichas acciones, es uno de los principales motivos que estimula a los novelistas a escribir novelas históricas.

Por su parte Noé Jitrik declara que “la fórmula ‘novela histórica’, que parece ser muy clara, puede ser vista, desde la perspectiva de la imagen que presenta, como un oxímoron” (1995: 9), pues tradicionalmente se ha relacionado a la novela con la palabra “invención” y a la Historia siempre se la ha percibido como “el orden de los hechos”. Esta unión trae consigo “un acuerdo –quizá siempre violado– entre “verdad”, que estaría del lado de la historia, y “mentira”, que estaría del lado de la ficción” (1995: 11) dando como resultado una mezcla de la verdad histórica con la historia imaginada de los personajes de estas narraciones, así pues “la verdad histórica constituye la razón de ser de la novela histórica que,

³⁶ Entiéndase por Historia oficial, todo aquello que es aceptado por los historiadores y que puede ser comprobable en diversos archivos, libros de investigación etc. y que forma parte del conocimiento colectivo de una sociedad.

en consecuencia, no se limitará a mostrar sino que intentará explicar” (1995: 12), es decir, que el escritor enfatiza la ficcionalidad mientras que el historiador justifica los hechos. Para Ortega la novela histórica siempre oscila entre dos polos, el histórico y el imaginario y por esta razón “no se deja al lector soñar tranquilo la novela, ni pensar rigurosamente la historia” (1974: 56), debido a que cada uno de ellos se visualiza de manera diferente y por consiguiente se debe cambiar de actitud. Así pues, el filósofo afirma que existe una “vacilación” de parte del escritor, quien no sabe si desarrollar su historia posesionándose del lado histórico o del imaginario, “con lo cual adquiere un aire de falsedad y convención.” (*Ibíd.*)³⁷

Amado Alonso es muy claro en la diferenciación que hace entre historia y literatura cuando dice:

La historia quiere explicarse los sucesos, observándolos críticamente desde afuera y cosiéndolos con un hilo de comprensión intelectual; la poesía quiere vivirlos desde dentro, creando en sus actores una vida auténticamente valedera como vida, gracias al acto poético de instalarse el autor en cada uno de sus personajes, identificándose alternativamente con ellos, viviéndolos intensa y profundamente con una conciencia lúcida que le permite sentir y expresar con nitidez, presentativa y no explicativamente hasta las más pequeñas raicillas de cada movimiento. (1984: 12)

Entonces la gran diferencia que existe entre historiador y novelista es la manera de abordar los hechos históricos. El historiador recoge datos y los clasifica de manera intelectual en el orden en el que sucedieron y es a partir de esos hechos que se conoce el carácter de los actores, contrariamente al poeta, quien va intentar adentrarse y ‘vivir’ lo que el personaje está sintiendo transformándose así en un tema personal y por lo tanto “los personajes se convierten en personas y el retrato en hombre vivo.” (Alonso, 1984: 13) La subjetividad y “la intuición sentimental” del escritor marcan una gran diferencia en la manera de contar y estructurar los sucesos que se van a relatar. Este efecto se logra a través del tratamiento del lenguaje, el cronista va a ser más expositivo y neutral, mientras que el novelista intenta recrear el lenguaje de la época dando lugar a un sin fin de anacronismos imprescindibles para la verosimilitud de la obra.

En todo lo visto anteriormente surgen términos importantes: verdad e invención, realidad y verosimilitud, la verdad y la realidad van ligadas a la Historia mientras que la

³⁷ Ortega confirma que: “El intento de hacer compenetrarse ambos mundos produce sólo la mutua negación de uno y otro; el autor –nos parece– falsifica la historia aproximándola demasiado, y desvirtúa la novela, alejándola con exceso de nosotros hacia un plano abstracto de la verdad histórica.” (1974: 56) No estoy de acuerdo con esta afirmación, más bien pienso que la reunión de ambos géneros enriquecen la historia novelada, y es precisamente en esta idea en la que se basa el análisis de las obras de AMH: la “alternativa” a la Historia que se crea a través de ellas.

invención y la verosimilitud están íntimamente relacionadas con la literatura. Lo que se considera verdad es aquello comprobable y que se debe aceptar como tal, por su parte la realidad va cambiando con el tiempo, con el avance de las sociedades y de la cotidianeidad, también va evolucionando con el saber y el descubrimiento. De esta forma ciertas características que antes representaban a la realidad, ahora se han convertido en el pasado, así pues, a cada época su realidad y a cada tiempo su verdad. Por otra parte la invención en la narración queda dentro del marco de la verosimilitud de lo que se relata, gracias a la expresión de aquello que el autor quiere transmitir a través de la reescritura de un suceso o de la vida de un personaje, representa los hechos que el lector quiere o puede creer.

Surge pues, la dificultad de definir el género, Harro Muller da una atinada definición aunque un tanto parcial: “La novela histórica es una construcción perspectivista estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad, construcción dirigida por un determinado autor a un determinado público en un determinado momento” (1988: 16-17). Parcial desde el punto de vista que tiene sobre la perspectiva de la época novelada, pero muy clara al referirse al objetivo visado por el autor al escribir, así como la alusión hecha respecto a los lectores potenciales. Para Amado Alonso es “aquella que se propone reconstruir un modo de vida pretérito y ofrecerlo como pretérito, en su lejanía, con los especiales sentimientos que despierta en nosotros la monumentalidad”. (1984: 80) Por otra parte, para Seymour Menton la mejor definición es la de Anderson Imbert: “Llamamos novelas históricas a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” (Menton, 1993: 33).

La afirmación anterior, trae consigo otra controversia del género: la temporalidad y la distancia en tiempo, que existe entre el escritor y los aspectos históricos en los que se basa para crear su ‘propia historia’. Muller insiste en que debe haber por lo menos una generación entre la creación y la época histórica representada, es decir 30 años. Para Scott debe haber un lapso de 60 años, mientras que para Ciplijauskaitė bastan 50 años de distancia entre uno y otro para que no se convierta en “una historia personal.” Por su parte Fleishman señala que deben transcurrir dos generaciones entre los eventos históricos que van a ser narrados y el presente del autor mientras que Henderson sugiere que para que sean históricos los hechos deben haber ocurrido antes de que el autor naciera (Pons, 1996: 51). Menton agrega que en algunas novelas de este tipo hay una mezcla entre el pasado y el presente del autor, no obstante ésta no es una razón válida para negarles la categoría de históricas, sin embargo

resalta el hecho de que los acontecimientos del pasado deben ser más importantes y tener mucho más peso en la narración que lo que ocurre en el presente del escritor. A este respecto Jitrik finaliza:

En conclusión, cuanto temporalmente más cerca está el referente más posibilidades existen de que su contexto comparta el contexto de la escritura; si, en cambio, está lejos, se produce un juego de contextos que exige decisiones. De ello se puede extraer una conclusión: se diría que la mayor cercanía respecto de la ubicación temporal del referente retira algo de pesadez histórica, se produce una interacción de contextos que lo aligera; a la inversa, la mayor distancia acentúa la pesadez de lo histórico, lo cual implica paradójicamente menores posibilidades de transformación del referente. (Jitrik, 1995: 68)

En el muy famoso libro *La forma clásica de la novela histórica* Luckcás hace un extenso estudio sobre las características de la novela histórica tradicional y afirma que:

Poco importa, pues, en la novela histórica la relación de los grandes acontecimientos históricos; se trata de resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos. Lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica. (1966: 33)

El investigador toma como base para su estudio las obras de Walter Scott, cuya escritura “es una continuación en línea recta de la gran novela social realista del siglo XVIII.” (1937: 21) Por un lado, resalta la gran influencia del autor en la literatura y por otro, destaca que “la grandeza de Scott está en la vivificación humana de tipos histórico-sociales.” (1937: 25) Las novelas de este autor se deben a la concepción que éste tiene de la historia inglesa, por esa razón “[...] elige siempre protagonistas que por su carácter y por su destino entran en contacto humano con ambos campamentos [poderes sociales hostiles].” (1966: 27) Es decir, el personaje protagonista generalmente es de clase media, moderado en sus acciones, dispuesto a sacrificarse y de calidad moral irreprochable, sin embargo dicho personaje no es el punto central de la historia, puesto que lo más importante en este tipo de relatos es ‘la representación de la época’, considerada el motor del proceso histórico. Por medio de esta “caracterización histórica³⁸”, el lector reconoce las razones por las cuales surge el héroe histórico en los momentos más críticos de la historia, es decir lo más importante en la narración son siempre los hechos históricos y no los personajes.

Por su parte, Jitrik analiza las diferencias existentes entre la novela histórica europea y la novela histórica latinoamericana llegando a la conclusión de que ambas surgen por casi los mismos motivos, pero con objetivos diferentes: “Dicho de otro modo, la novela histórica latinoamericana no se pregunta por el ser ni por el destino de los individuos ni por su

38 “[...] para Scott la caracterización histórica de tiempo y lugar, el "aquí y ahora" histórico, significa [...] la conjunción y el entrelazamiento de unas crisis en los destinos personales de una serie de hombres como resultado de una crisis histórica.” (1966: 31)

procedencia mítica sino por lo que es una comunidad frente a la identidad bien establecida y operante de otras comunidades.” (1995: 41) El escritor latinoamericano busca afirmar su identidad por medio de la novela histórica. No trata de entender el proceso por el cual ha llegado a ser lo que ahora es –pues de sobra sabe lo que el colonialismo le ha heredado–, sino más bien necesita comprender lo que significa “ser” en el presente que se está viviendo. Es también de gran importancia, mencionar las diferencias que Jitrik atribuye a los personajes que aparecen en la novela histórica europea y la novela histórica latinoamericana. En la primera son gente común, del pueblo, puesto que se le atribuye mayor importancia a los hechos históricos que a los personajes. Esta teoría coincide con el estudio de Luckacs quien afirma que: “de lo que se trata en la novela histórica es de demostrar con medios poéticos la existencia, el "ser así" de las circunstancias históricas y sus personajes.” (1966: 34) Mientras que en la novela histórica latinoamericana generalmente se toman como protagonistas a personajes que fueron realmente figuras importantes dentro de la Historia de un país o de una época sin que por ello sean los únicos héroes de la novela, es decir “[...] los personajes, principales o secundarios históricamente, pueden ser muy representativos pero no necesariamente protagónicos ni héroes.” (Jitrik, 1995: 78-79)

1.2 La nueva novela histórica hispanoamericana³⁹

Las obras que se han publicado desde las últimas décadas del siglo XX hasta nuestros días que hacen alusión a la vida de un personaje histórico o a una parte de la historia se les han llamado ‘nueva novela histórica’. Se les ha atribuido el término ‘nueva’ pues tienen ciertas características propias que difieren de la novela histórica tradicional⁴⁰ tanto en su estructuración como en la postura que toman frente a la Historia. Además pareciera que para los escritores hispanoamericanos la Historia se convirtiera en una “pesadilla” pues el pasado colectivo ha traído consigo la molestia de desenterrar heridas, las cuales han perturbado las obras de creación de los países de Hispanoamérica⁴¹ y es por esto que la mayoría de estas

³⁹ El término nueva novela histórica (NNH) fue utilizado por Ángel Rama, Seymor Menton, Juan José Barrientos, Alexis Márquez Rodríguez, Emilio Pacheco y Fernando Aínsa. Por su parte Cristina Pons prefiere llamarla “la novela histórica de fines del siglo XX”, “la novela histórica reciente” o “la novela histórica contemporánea” y Hutcheon se inclina por la denominación “novela histórica posmodernista.”

⁴⁰ María Cristina Pons, en *Memorias del olvido*, describe esta escritura como “un cambio radical en el género” (1996:15) y señala que “la novela histórica de fines del siglo XX, en efecto, se distancia del modelo tradicional tanto en lo que respecta a los aspectos formales de su narrativa como en la posición que adopta frente a la Historia y a la historiografía.” (1996: 16)

⁴¹ Al respecto Peter Elmore en su libro *Fábrica de la memoria* afirma: “No por azar los periodos más visitados por la narrativa histórica latinoamericana son la Conquista y la Emancipación: el comienzo de la experiencia colonial en los siglos XV y XVI y la fundación de estados autónomos en el XIX pueden ser vistos como

novelas “nacen de la necesidad de llenar los vacíos que los textos historiográficos han dejado abiertos y mostrarnos el lado más polémico, y también el más humano de estas historias.” (Pulgarín, 1995: 205) Así pues, una indagación en el pasado con el objetivo de comprender los acontecimientos del presente, juntamente con la investigación histórica de hechos controversiales o discutibles lleva al escritor a refugiarse en este controvertido género. Otra manera de acercarse a la Historia es cuando los autores toman ya sea a los grandes héroes mitificados ya sea a los antihéroes, con el afán de mostrar su lado escondido o la verdad que no se ha escrito en la historia oficial. Es entonces cuando “los mitos se desacralizan a través de procedimientos como la ironía o la parodia, el deliberado ‘pastiche’, la utilización de la hipérbole y el grotesco. Los héroes inmortalizados en mármol o bronce, descienden de sus pedestales para recobrar su perdida condición humana.” (Aínsa, 2003: 11)

Entonces, el escritor hispanoamericano toma un personaje histórico, generalmente bien conocido, recopila una serie de intertextualidades y conocimientos previos sobre él y utilizando ciertas disensiones historiográficas empieza a reconstruir el pasado partiendo desde su presente. En este proceso crítico del presente, utiliza la parodia, la ironía, los anacronismos –en el espacio y en el tiempo–, la deconstrucción, la metaficción, la visión totalizadora del mundo, la vinculación del pasado con el presente con el fin de establecer un orden lógico a lo que sucede en la actualidad. Dentro de la (re)construcción de su historia va creando nuevas formas de lenguaje que a la vez, le permiten expresar su comprensión de los hechos.

En la novela histórica tradicional se lleva a cabo la “construcción del referente”⁴² con los elementos de investigación histórica que se han recuperado para la creación de la obra, sin embargo “la finalidad principal de esa labor no es cambiar el discurso histórico general sino hacer algo con el saber así constituido del referente; es una finalidad dirigida, se trata de preparar, en suma, el material que se va a elaborar.” (Jitrik, 1995: 74) En cambio en la nueva novela histórica, este pasado que se ha recuperado se ficcionaliza ya sea (re) construyendo los eventos históricos del pasado o la influencia que dichos eventos tuvieron en las figuras históricas. Este cambio en el discurso narrativo de la “verdad histórica” lleva a los escritores a hurgar en hechos y realidades de diferente índole provocando una variación en la Historia

momentos de fisura, procesos dramáticos en los cuales se condensan las contradicciones que marcan a las sociedades latinoamericanas.” (1997: 11)

⁴² Así define Jitrik al “conjunto de operaciones necesarias para llevar la reforma a cabo.” Siguiendo la idea de que la Historia es el referente de la novela histórica y que el autor reforma dicho saber histórico. También afirma que: “es un proceso que tiene etapas: una de ellas es intuitiva, otra acumulativo–investigativa, otra de selección.” (1995: 74)

oficial. En este proceso se lleva a cabo el “revisionismo”⁴³ el cual “da lugar a una teoría de las “lagunas” históricas que los novelistas intentan cubrir, puesto que “estos novelistas ponen toda su atención en documentos que les permiten llenar huecos o completar escenas” (Jitrik, 1995: 84) dando como resultado una “resignificación” de la historia. Dentro de este contexto, se ha encontrado que las escritoras “quizás para llegar al fondo de la dominación que históricamente ha padecido la mujer y poder liberarla, [...] sienten la necesidad de cuestionar o desmitificar no solo la historia nacional, la latinoamericana o la universal, sino también la mitológica y la religiosa.” (da Cunha, 2004: 17) En consecuencia, la condición femenina de Muñiz, de alguna manera, también intervendría en la elección de sus personajes y de sus reconstrucciones históricas: la reescritura del diario de una Santa, la historia de Rafael, un niño judío que lucha por escapar de la Inquisición en *Tierra adentro* y la unidad utópica de los tres personajes en *La guerra del Unicornio*—un judío, un moro y un cristiano—, contribuyen a la desmitificación religiosa e histórica.

De acuerdo al contexto sociohistórico el auge de la NNH coincide con el progreso, el desarrollo económico, la industrialización, el crecimiento urbano y una cierta estabilidad política que se expandía a lo largo de Latinoamérica. La revolución cubana y los ideales que pregonaba, así como la revolución mexicana marcaron muchos de los hitos instaurados en el siglo XX. El auge del americanismo, descolonizador y el avance de las ciencias sociales fueron también de gran influencia en el interés que mostraron los escritores por la recuperación del pasado. El desarrollo de los medios masivos de comunicación propició, sin duda, una transformación en las conciencias y en la percepción del mundo. La redemocratización de la sociedad y con ella la participación de la población en la política, así como la economía de exportación cuyas consecuencias fueron demoledoras en algunos países, provocaron que “la preocupación por forjar el futuro recurriendo al pasado (manifestada por la novela histórica del romanticismo y del realismo) se torna en una preocupación por el presente”. (Pons, 1996: 98) Pero ese presente está lleno de desigualdades sociales en donde las clases dominantes explotan al pueblo, es por eso que más bien la mirada hacia el pasado se transforma en “la necesidad y la urgencia de impulsar cambios revolucionarios” (Pons, 1996: 99) dejando a un lado al presente y otorgándole mayor importancia al futuro. De esta forma, la nueva novela surge en medio de grandes transformaciones sociales, entre los reajustes

⁴³ En las teorías de Jitrik “la posibilidad de encontrar documentos contradictorios constituye el fundamento del llamado “revisionismo” que es desde este punto de vista una teoría de lectura de documentos mal leídos o no leídos por ocultamiento interesado” (1995: 84)

socio-económicos en las estructuras de la sociedad y dentro de la transformación de la conciencia americanista de descolonización.

Menton hace un análisis detallado de las características propias de la NNH, enumerando seis puntos vitales de este género: 1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la representación de ideas filosóficas, aplicables a todos los tiempos. 2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. 3. Ficcionalización de personajes históricos. 4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. 5. La intertextualidad. 6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. (1994: 42-44) Según Menton, estas características deben estar presentes en las NNH para poder catalogarlas como tales. El hecho es que, aunque pareciera un listado demasiado esquemático y hermético es una buena base para el análisis de las obras

Por otra parte, Fernández Prieto hace referencia a “la abierta confrontación con los pilares básicos de la tradición” (1998: 153) que se presenta en la NNH dividiéndola en dos apartados, en primer lugar encontramos: A) La distorsión de los materiales históricos al incorporarlos a la diégesis ficcional, este punto a su vez está subdividido en tres aspectos 1) la propuesta de historias alternativas, apócrifas o contrafácticas sobre sucesos o personajes de gran relevancia histórica, 2) la exhibición de los procedimientos de la hipertextualidad y 3) la multiplicación de los anacronismos con el fin de romper con el orden natural de la historia. Y en segundo lugar: B) La metaficción. (1998: 152-159) Hay una convergencia con los puntos de Menton, antes señalados y así se puede concluir que la distorsión en la historia es el elemento indispensable de estas obras, de ahí que las técnicas utilizadas para este fin sean tan variadas como las obras mismas.

Aínsa no realiza un listado de las características distintivas de la NNH, sino que enumera los “caracteres comunes”, pues hace hincapié en que la diversidad de estilos y modalidades narrativas no supone una heterogeneidad y por lo tanto, las obras pueden ser: 1) *Relectura y cuestionamiento del discurso historiográfico*, 2) *Abolición de la distancia épica de la novela histórica tradicional*, 3) *Degradación de los mitos constitutivos de la nacionalidad*, 4) *Textualidad histórica del discurso narrativo e invención mimética*, la cual a su vez se divide en a) *Historicidad textual*, b) *La invención mimética*. 5) *Los tiempos simultáneos de la novela*, 6) *La multiplicidad de puntos de vista y verdad histórica*, 7)

Diversidad de los modos de expresión, 8) *La reescritura del pasado por el arcaísmo, el pastiche y la parodia*. 9) *La nueva novela histórica puede ser la reescritura de otra novela histórica*.⁴⁴ (2003: 84-112) Nótese que estas distinciones no condicionan a las novelas para ser catalogadas (o no) como NNH, sino que más bien resumen plenamente la enorme variedad de perspectivas incluidas en esta nueva forma de hacer Historia.

1.3 La nueva novela histórica en México

La literatura mexicana de principios del siglo XX estuvo marcada en sus inicios por el modernismo, la novela de la revolución, el ateneo de la juventud, la literatura de la vanguardia, la literatura de contenido social, el indigenismo y los españoles en el destierro.⁴⁵ Los acontecimientos políticos y sociales de un México en vísperas de la modernidad nutrieron el quehacer de escritores y ensayistas, quienes retomaban ciertos aspectos de su pasado inmediato, en su afán de querer comprender el porqué de los hechos que provocaron un gran cambio en la historia del país. Pero es a partir de 1967, según Brushwood, cuando la literatura mexicana dio un nuevo giro a la escritura, esto sin duda a causa de los acontecimientos del 68, los cuales dejaron marcas imborrables en la narrativa. Uno de los aspectos más importantes en esta renovación narrativa es la introducción de la metaficción en las letras mexicanas. Aunque también “se percibe una renovada búsqueda de las raíces, en el anhelo de encontrar una respuesta a la siempre viva pregunta de la identidad nacional y latinoamericana.” (Kohut, 1995: 17)

A partir de los años 70 empieza la renovación literaria y de experimentación. Según Monsivais hay ciertos cambios importantes tales como la manera de plantear la problemática psicológica, ahora los personajes son capaces de reafirmar su “yo” en una cultura en evolución, también se le otorga importancia a lo cotidiano y se parte de ello en la narración. Menciona también el interés que se muestra por la NNH pues a partir de ella surge “la ambición de restaurar la psicología y la vida cotidiana de héroes y antihéroes; el interés de medirse con el mito de la Historia, central en la vida latinoamericana; el reto que significa la reconstrucción de la época; la pretensión de oponer la versión de la literatura a las sacralizaciones del Estado.” (Kohut, 1995: 27) De esta manera se debe volver al pasado, no para eliminarlo, sino para revisitarlo con “ironía y sin ingenuidad”

⁴⁴ En cursivas en el original.

⁴⁵ Para un estudio completo de cada uno de estos movimientos, véase José Luis Martínez (1990).

En el marco de la narrativa histórica de América Latina, el lugar que ocupan las mujeres escritoras que se interesan en el género ha sido, hasta ahora, un poco descuidado por parte de los críticos. Por esta razón, Gloria da Cunha en *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*, intenta compilar una serie de obras escritas por mujeres desde la época de la independencia hasta hoy. Este amplio repertorio, catalogado por países, resulta una prueba fidedigna de la importancia que las novelas escritas por mujeres representan dentro del estudio de la NNH. En el capítulo VII México, Dina de Luca intenta recopilar las novelas históricas escritas por mujeres, menciona que los primeros cincuenta años del siglo XX en México estuvieron marcados por la Revolución. Sin embargo, hubo algunas escritoras como Sara García Iglesias, Alba Sandoiz, Patricia Cox y Elena Garro que escribieron novelas históricas tradicionales “con argumentos no muy bien logrados, con un discurso de la época e inagotables referencias históricas incluidas en los textos.” (2004: 222-223) Aunque *Recuerdos del porvenir* de Garro basa su temática en la revolución, de Luca insiste en mencionarla como histórica, justificada por la distancia temporal que existe entre la autora y los hechos contados. Además afirma que esta novela “es el puente que conduce al renacimiento de la novela histórica de mujeres mexicanas que se inicia en el último cuarto de siglo.” (2004: 229) Y a la primera escritora que menciona es a Angelina Muñiz-Huberman con *Tierra adentro* y *El mercader de Tudela*. Al hacer una reseña de las obras y destacar los principales aspectos narrativos que las caracterizan como históricos, se puede comprobar la similitud con los rasgos estructurales de *MI*.

Por otra parte en el prepéndice del exhaustivo estudio realizado por Menton, se encuentra una lista de las nuevas novelas históricas publicadas entre 1942 y 1992, las cuáles a su vez están divididas en dos grandes grupos: “Nuevas novelas históricas de la América Latina” y “Novelas históricas más tradicionales”. En este listado podemos encontrar a *Morada interior* (1972) como la primera nueva novela histórica escrita en México. En seguida encontramos a Carlos Fuentes con sus obras *Terra Nostra* (1975) *Gringo viejo* (1985) y *La campaña* (1990), continuando con Fernando del Paso y sus famosas *Noticias del imperio* (1987) además de *Madero, el otro* (1989) del escritor Ignacio Solares. Más adelante aparece al escritor Herminio Martínez con sus obras *Diario maldito de Nuño de Guzmán* (1990) y *Las puertas del mundo. Una autobiografía hipócrita del almirante* (1992) y a Julián Meza con *La huella del conejo* (1991). El listado termina con *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*

(1992) de Gustavo Sainz y *La lejanía del tesoro* (1992) de Paco Ignacio Taibo II⁴⁶. A partir de ambos estudios, consideremos a Angelina Muñiz-Huberman como la precursora de la NNH en la literatura mexicana.

⁴⁶ En este punto sólo se hace referencia al primer grupo de la clasificación de Menton y a México.

CAPÍTULO II. *Morada interior*: diario verdadero vs. diario oficial

La primera novela publicada por Angelina Muñiz-Huberman fue *Morada interior*⁴⁷ con la cual introduce la nueva novela histórica en México. Esta novela pretende ser la reconstrucción del diario de la figura mística de Santa Teresa convertida en un texto de memorias que sumerge al lector en el mundo “oculto” del que hablaba Aínsa, puesto que el objetivo de la autora es dar a conocer el ‘verdadero’ diario y no aquel que fue publicado. La escritora hace partícipe de esta evidencia al lector, cuando lo convierte en su cómplice, ya que a lo largo de la narración se dirige hacia él, con el fin de revelarle su punto de vista y su filosofía de la vida, lo cual también le confiere la oportunidad de participar activamente en el desarrollo y la interpretación de la historia. De esta manera, la escritura íntima “constitue un mode d’expression parallèle, un lieu où rendre compte de son expérience, des ses projets, où tenter de formuler une théorie de l’art.” (Didier, 1976: 17) Así, el lector se convierte también en una especie de confidente que surge de la necesidad de comunicación, pero sobre todo de la necesidad de escribir.

El mundo histórico de *MI* es el siglo XVI y el tiempo en el que vivió Santa Teresa (1515-1582)⁴⁸ quien siguiendo el consejo de su confesor, empezó a escribir su autobiografía en 1561 y la terminó en junio de 1562. Tiempo después vuelve a escribir el libro con el fin de enviarlo a San Juan de Ávila y lo termina a finales de 1565, tres años después recibe su visto bueno y le devuelve el manuscrito, el cual llegará hasta nosotros como *Libro de su vida*. Después en 1577 escribió *Las moradas o Castillo interior* que narra la evolución espiritual y perfecciona el mensaje de sus primeras obras. Es una nueva versión de su vida donde integra las experiencias de los últimos años de su existencia y en la cual se ve reflejada la solidez de su vida espiritual. Si bien ambos libros son un legado para todo aquel que se inicia en el arte de la elevación mística y la santidad, son también escritos autobiográficos que muestran la intimidad de una mujer que persevera en la perfección espiritual y que al mismo tiempo busca su propia identidad. Tal vez esta búsqueda interior es la que inspira a Angelina Muñiz a reescribir este libro, pues hurgar en el interior de cada ser humano es un viaje introspectivo del cual no se puede volver sin un crecimiento y una progresión en la perspectiva de la vida y de la propia personalidad.

⁴⁷ Muñiz-Huberman, Angelina (1972) *Morada interior*, México, Joaquín Mortiz, “serie el volador”. A partir de ahora utilizaré las iniciales *MI* para hacer referencia a esta obra. Esta obra obtuvo el premio Magda Donato en 1972.

⁴⁸ A pesar de que en ningún momento de la obra se dice que la santa de la cual se habla en *MI* es Santa Teresa, los innumerables datos históricos y biográficos presentados nos llevan a esta conclusión.

En *MI* Muñiz expresa esta búsqueda de la existencia a partir del *incipit*: “Y decidí escribir mi vida por recomendación de mi confesor...El libro que escribí como *Mi vida* salió en imprenta, pero este mi diario verdadero quedó aquí arrinconado, lleno de polvo, apenas legible.” (Muñiz, 1972: 9) A partir de estas dos frases se desprende la posibilidad que este texto, escrito de su puño y letra, represente una alternativa a todo aquello que la historiografía ha escrito sobre ella; inclusive se convierte en una disyuntiva de su propia autobiografía ‘oficial’. Es ahora en este espacio de libertad, donde no hay tabúes ni reglas religiosas o de moralidad a cumplir, que esta mujer puede, al fin, expresar lo que realmente sucedió en su vida y en su interior a través de un diario, pues: “*A priori* ce confident muet devrait permettre de tout dire.” (Didier, 1976: 19) La intimidad es dejada al descubierto y la expresión “apenas legible” provoca la sensación de enfrentarnos con algo escondido y dejado al abandono, quizá por carecer de importancia para los historiadores. Sin embargo, esto a su vez incita a internarse en una “nueva opción” de la verdad que hasta ahora ha sido aceptada como tal.

Este *incipit* también hace referencia a una escritura íntima, en este caso un diario, se recurre a esa forma literaria para adentrarse en la interioridad y descubrir las inflexiones del yo con el fin de dejar por escrito los deseos, sentimientos y las acciones que de una u otra forma, marcaron una vida. Sin embargo, cuando una persona escribe un diario, en general sabe que nadie lo leerá pues es algo personal y secreto, así pues su condición de nueva cristiana convertida la lleva a refugiarse en la escritura convirtiéndose en un medio de liberación pues “aquí era libre, tan libre como si no tuviera religión ni moral.” (P. 9) Si bien *El libro de su vida* desde el inicio fue escrito para dejar un legado a todo aquel que integrara la orden de las Carmelitas descalzas, no ocurre lo mismo con el verdadero diario de *MI* pues en este caso, se trata más bien de una confesión, todo aquello que no pudo escribir en la autobiografía legal queda plasmado en este diario extraoficial y libre. En palabras de Sanz: “Esa absoluta libertad que presupone el relato confidencial es el pretexto formal buscado por la autora para hacer que la mística aborde su intimidad conflictiva, en la que sobresalen un par de aspectos: primero, la conciencia torturada por los antecedentes judaicos de la santa; segundo, un espíritu atormentado por la emotividad y las relaciones humanas afectivo-sensuales...” (1983: 137)

En cuanto a la forma en la que están escritos ambos libros se pueden ver ciertas diferencias y ciertas similitudes. Si comparamos ambos libros se observa que *El libro de su vida* consta de un prólogo y de 40 capítulos. En dicho prólogo, Santa Teresa expresa que el

libro que se dispone a escribir fue un mandato de sus confesores quienes por medio de los hechos narrados van a juzgar la procedencia de sus visiones. También expresa que se trata de un “discurso de mi vida” el cual tiene como objetivo mostrar las luchas que ha tenido a lo largo de su existencia y cómo Dios la ha bendecido sin merecerlo. En los primeros nueve capítulos narra su infancia, la muerte de su madre y cómo a partir de esa adversidad se deja influenciar por las malas compañías que la llevaron a la vanidad. Después describe su entrada al convento, sus enfermedades, el llamado de Dios y cómo empieza a perdurar en la práctica de la oración pues resulta ser la única solución para el mal. A partir del capítulo 10 deja de lado su vida para introducir un ensayo doctrinal y de oración. Vuelve a retomar su experiencia de vida en el capítulo 23 pero de una manera más bien intrínseca, reseña claramente sus visiones y la batalla que vive en su interior. En el capítulo 35 empieza a precisar los planes para la fundación del Carmelo de San José y cómo Dios le ayudó en esa labor. Para terminar su obra con la nueva etapa mística que ha empezado en este nuevo recinto.

Por otra parte, estructuralmente *MI* está compuesta de LV capítulos y un epílogo, la narración se organiza por medio de pequeñas historias parciales que en su conjunto forman la diégesis. Por otra parte, la temática abordada es semejante aunque con ciertos cambios conscientes, los cuales se analizarán más adelante. Si bien un diario se escribe cronológicamente y día tras día, en este caso aparece la mezcla de sucesos retrospectivos, presentes y futuros, tampoco hay fechas específicas puesto que la autora se vale únicamente de números romanos que separan los hechos que va narrando y las ideas que va exponiendo. Se trata de un regreso al interior es “retrouver un asile de paix et d’intériorité, réintégrer ce paradis perdu du “dedans”. Le journal est un lieu sécurisant, c’est le refuge contre le reste de l’univers, contre ce vide... contre ce saut vers l’inconnu, la multiplicité, la dispersion.” (Didier, 1972: 91) La necesidad de refugio y de justificación motiva la escritura de *El libro de su vida*, mientras que la redacción de *MI* es estimulada por “un retour sur elle-même de la pulsion créatrice.” (Didier, 1972: 115) y se puede notar que a medida que la escritura avanza, el viaje introspectivo avanza también, hasta llegar a la verdadera naturaleza de la escritura.

Aunque se ha mencionado anteriormente la deformación intencional del ambiente histórico, es importante señalar rápidamente y solamente para posicionarnos en el contexto, la situación económica y política de España del siglo XVI. Este siglo empieza con el reinado de Carlos V marcado por las sublevaciones de la comunidad de Castilla o de los Comuneros, a su muerte asume el poder Felipe II, el cual continua con la política impuesta por los reyes

católicos. La hegemonía española llega a su apogeo y a pesar de que la mayoría de la población no tiene acceso ni al arte ni a la cultura hay un gran florecimiento en la literatura, la pintura y la arquitectura. Por otra parte, se debe recordar que la unidad religiosa fue de gran importancia para Felipe II quien luchó contra todas las sublevaciones moriscas y turcas que se presentaron en ese periodo. La Inquisición retoma fuerza torturando y quemando a los herejes, entre sus principales víctimas se encontraban los judíos conversos que al decidir quedarse en Europa habían abrazado el catolicismo. Otro aspecto importante en esta época es la “pureza de la sangre” guardada por medio de linajes familiares que Santa Teresa dejó de lado en las reformas realizadas en la orden de las carmelitas.

La literatura de esa época fue muy abundante, sin embargo, la temática era un tanto contradictoria pues se inspiraba ya sea en el amor carnal, ya sea en el amor divino, es decir literatura religiosa o literatura mundana. Ante este fenómeno y para acabar con las posibles herejías, la Inquisición publicó un índice de “libros prohibidos” en 1559, reprimiendo así la creación literaria. Contrariamente a estos acontecimientos la literatura española proliferó y se desarrolló en gran manera en el ámbito de la lírica, de la mística y en los nuevos géneros novelescos como la picaresca. De esta manera, los escritos de Santa Teresa se inscriben en el movimiento literario ‘aceptado’ de la época, lo cual propicia la escritura, puesto que se otorga amplia libertad para expresar las experiencias místicas que van de la mano con las creencias y la moral religiosas. Sin embargo, las experiencias místicas de Santa Teresa fueron controversiales pues sus visiones y trances fueron vistos, por algunos clérigos, como demoniacos, aunque después de la confirmación de la naturaleza espiritual de las apariciones y visiones, fue aceptada completamente como guía mística. Tampoco se debe olvidar que la Inquisición mantuvo en su poder *El libro de su vida* hasta su publicación en 1588 por Fray Luis de León.

En lo que respecta a la literatura femenina de este siglo, es claro que la situación de la mujer era extremadamente difícil, sólo tenía dos opciones en la vida si quería mantener la dignidad y el respeto de la sociedad: el matrimonio o el amor divino. Santa Teresa se inclinó por el segundo y con ello se le abren las puertas del saber y así se convirtió en la única mujer escritora reconocida de su época. Este hecho es de gran valor pues la posiciona, desde el principio, en una ruptura con los cánones establecidos: una mujer que escribe en un periodo en el cual la mujer es considerada como intelectualmente inferior. Si bien sus escritos autobiográficos son en gran parte espirituales, podemos también conocer parte de sus

pensamientos y de su intimidad. No es un azar que Angelina Muñiz retome este diario para crear su obra pues la vida personal de la Santa la lleva a identificarse con su pasado, sus raíces y sus orígenes. Todo esto se vuelve una buena razón pues “ella [refiriéndose a Santa Teresa] pertenece a una familia de judíos conversos, eso la lleva a crear un exilio interior. Mi propia situación de exilio me lleva a intuir situaciones de exilio. Esto es lo que ocurre en mi primera novela” (Bernández, 1993).

2.1 El exilio como finalidad de la escritura

Los múltiples tipos de exilios⁴⁹ en la vida de Angelina Muñiz, han provocado la expresión máxima del destierro en casi cualquiera de sus obras de creación. Novelas, cuentos y poesías introducen al lector en un mundo de desarraigo, donde existe la posibilidad de multiplicar, deformar y hasta crear una o varias identidades con la finalidad de hacerlas propias. Sin embargo, se trata de una identidad que va cambiando con el paso de la lectura, una personalidad que se altera y se distorsiona hasta llegar a mostrar las verdaderas razones por las cuales se ha escrito. Se muestra la identidad peculiar de un exiliado al sentir que no pertenece a ningún lugar, ni del que salió ni al que llegó, simplemente oscila entre la realidad en la que se vive y la fantasía en la que anhela vivir. En *MI* se presenta la combinación de su situación de exiliada española y de exiliada judía, con una protagonista que busca la verdad dentro de su “morada interior” y por medio de este exilio interior revela sus propias obsesiones y el sentimiento de desarraigo que se ha ido enraizando con el tiempo.

En *MI* el primer exilio que se presenta es el judío, a partir del capítulo cinco la santa⁵⁰ empieza a sospechar que pertenece a una familia de judíos conversos, de esta manera, con la excusa de la enfermedad y de las supuestas alucinaciones que sufre la santa, Muñiz aprovecha la oportunidad para engendrar la duda en la protagonista. Así pues, culpando a su apellido Ahumada comienza otra lucha interna: conocer su verdadera procedencia. Esta indagación en el pasado de sus padres la conducirá a la mayor de las ansiedades, a partir de la supuesta revelación que tuvo, en la cual descubrió –lo que tanto temía– que es muy probable que pertenezca a una familia de judíos conversos, su existencia estará marcada por el miedo a ser descubierta y sobre todo el temor de morir quemada por orden de la Inquisición. De esta

⁴⁹ Me refiero al exilio judío, exilio español de sus padres, exilio causado por la muerte de su hermano, exilio por la prohibición de escribir, exilio identitario y exilio femenino entre otros.

⁵⁰ Para evitar posibles confusiones cuando me refiera a la Santa Teresa, la palabra Santa se escribirá con mayúsculas y cuando haga alusión a la santa de *MI* se escribirá con minúsculas.

forma la protagonista pierde totalmente su identidad y emprende la difícil tarea de encontrar su verdadera personalidad.

En ese proceso de búsqueda identitaria y de grandes lagunas, la santa de *MI* se convierte en Torquemada, por medio de una transposición en su personalidad llega a convertirse en otra persona “para huir, para escapar, para no ser yo, para olvidar quién soy, para castigarme a mí en los demás, puedo imaginarme muy bien como inquisidor. Torquemada era judío” (p. 28). Dentro de esta cita hay una frase elocuente: “para no ser yo”, la cual revela la negación del ser por oposición de un ser negativo, es decir: “La conciencia tiene ahora, como autoconciencia, un doble objeto: uno, el objeto inmediato de la certeza sensible y de la percepción, pero que se halla señalado para ella con el carácter de lo negativo, y el segundo, precisamente ella misma, que es la verdadera esencia y que de momento sólo está presente en la contraposición del primero.” (Hegel, 1966: 108) Resulta pues, necesaria la confrontación con lo negativo para superar la autoconciencia y lograr la unidad consigo misma. La conciencia misma es también la que la conduce a expresar “castigarme a mí en los demás” como si ella fuera culpable de las atrocidades cometidas. En lo que respecta a la posibilidad de una ascendencia judía en la familia de Torquemada, Hernando del Pulgar afirma de Juan de Torquemada, cardenal de San Sixto: “sus padres fueron del linaje de los judíos convertidos a nuestra santa fe católica.” (Citado por Castro, 1962: 54) “Con lo cual el primer inquisidor, fray Tomas de Torquemada (pariente del cardenal), resulta ser también *ex illis*.” (Castro, 1962: 54)

La identidad ficticia de Torquemada se va desdoblado dentro de las reflexiones que supuestamente este personaje pudo haber tenido y Muñiz hace una traslación de los remordimientos a su propia conciencia, explicando lo que hubiera sentido si en realidad hubiera sido ella la culpable de tantas muertes. Enseguida da un salto en el tiempo para integrar hechos contemporáneos que reflejan las matanzas y persecuciones comparables con las provocadas por la Inquisición y lo expresa en el siguiente párrafo:

La inquisición ayer y hoy. Siempre la inquisición. En los campos de concentración nazis, 1939-1945. En España, 1939-197...En Grecia, 196...En Brasil, 196...En Biafra, 196...En My Lai, 1968. En Burgos, juicio de dieciséis vascos, 1970. En Moscú, juicio de judíos, 1970. En todas partes, todos los días. Niños, mujeres, jóvenes, viejos.

Donde hay un hombre hay una tortura. (p. 31)

En esta cita es evidente lo que McHale llama “a tension between past and present” (una tensión entre el pasado y el presente), pues los acontecimientos del siglo XX están

superpuestos a los hechos del siglo XVI, creándose una serie de anacronismos históricos. Esta combinación de hechos que ocurren en tiempo y espacios diferentes es una de las características primordiales de *MI*. Este rasgo diferencial en la escritura se debe al rompimiento con la estructura de la novela histórica tradicional, pues “la ficción histórica ‘clásica’ a menudo culpable de esta forma de anacronismo, siempre se esfuerza por ocultar este hecho, la ficción histórica posmoderna, por el contrario, hace alarde de ella...” (McHale, 1987: 93)⁵¹ esta “ostentación” en los anacronismos de los que Muñiz se vale a lo largo de la narración, darán al lector la sensación de aproximación y tal vez, la impresión de estar frente a *une écriture engagée* a causa de las alusiones hechas a las atrocidades cometidas en contra de la humanidad y a la naturaleza fraticida del ser humano.

Por esta razón, la citación pareciera también, una denuncia de los crímenes que la humanidad ha cometido, con el objetivo de “mostrar la simultaneidad de la situación humana y de sus manifestaciones” (Mateo, 1992: 68) incambiables a través del paso de los siglos. Es importante remarcar que la enumeración comienza haciendo referencia a dos acontecimientos que le son familiares y hasta cotidianos: el primero, la exclusión y condenación de los judíos; y el segundo, las injusticias de la Guerra Civil española. En su condición de exiliada judía y exiliada española⁵² su implicación en estas luchas es absoluta, por eso a continuación se enumeran ciertas masacres cometidas en contra del pueblo judío y algunos de los golpes de estado que trajeron consigo dictaduras militares en diversas partes del mundo. Así pues, hace referencia a las masacres de la época pasando por la llamada dictadura de los coroneles en Grecia (1967-1974), el golpe militar brasileño de 1964, la muerte de cerca de tres millones de personas en Nigeria, la cruenta matanza en la guerra de Vietnam, un juicio controversial de algunos miembros de la ETA y una condenación injusta. A pesar del recorrido nada halagador de una parte de la Historia, la frase que sacude al lector es “Donde hay un hombre hay una tortura” la cuál resulta desmoralizante en todo sentido ya que la santa se siente perdida y sin sentido al expresar: “Basura es mi condición. Desorden mi vida. Caos el mundo.” (p. 50)

Victo Hugo afirma en la poesía “Guerra civil”, “El hombre para el hombre siempre es un lobo,” esta aseveración se une a la visión desmoralizadora de la naturaleza del ser humano

⁵¹ “‘Classic’ historical fiction, itself often guilty of this form of anachronism, always strives to disguise this fact. Postmodernist historical fiction, by contrast, flaunts it,... (McHale, 1987: 93)

⁵² Su ascendencia judía proviene de parte de su familia materna, la cual fue expulsada de España en 1492; a pesar de ser muy lejano en el tiempo, le ha dejado una huella muy profunda en su vida. El exilio español le viene directamente de sus padres quienes se vieron forzados a partir con el estallido de la Guerra Civil española en 1936.

que Angelina Muñiz transmite. También se encuentra explícita una indagación indispensable para el ser humano, es decir la búsqueda del sentido de la vida. “La búsqueda por parte del hombre del sentido de la vida constituye una fuerza primaria y no una "racionalización secundaria" de sus impulsos instintivos. Este sentido es único y específico en cuanto es uno mismo y uno solo quien tiene que encontrarlo; únicamente así logra alcanzar el hombre un significado que satisfaga su propia voluntad de sentido.” (Frankl, 1991: 100) Hay que encontrar una razón por la cual vivir a pesar de las matanzas, injusticias y atrocidades ocasionadas por el hombre en contra de su prójimo. Si bien la afirmación anterior es desalentadora, no por ello es irreal en el sentido en que el hombre es un ser devastador y egoísta por naturaleza y que esto ha causado los exilios de los cuales la escritora, directa o indirectamente ha sido víctima.

Otra representación de la fuerza que el exilio judío representa en la escritura de Muñiz es sin duda el “*Diálogo con un malsín*” intercalado como si fuera un capítulo más del diario (XI), el cual está dedicado al escritor Elie Wiesel, superviviente de los campos de concentración nazis. A través de este diálogo la escritora deja plasmada la idea existencialista basada en el pensamiento que declara que la naturaleza no predetermina a los individuos sino que son sus propios actos los que definen su personalidad, también remarca el planteamiento que sostiene que cada individuo es libre y responsable de sus actos, lo cual lo conduce a crear una ética personal. De esta manera, al interrogar al delator en busca de una razón o motivo por la cual realizó la denuncia, la única respuesta es: “tenía que escoger entre mi seguridad y la de otro hombre” (p. 41) es decir la supervivencia. Como la vida es caótica y este hombre aún no ha encontrado el sentido a la vida, mencionado anteriormente, y enraizado en este argumento, el traidor afirma: “Yo no creo en nada, ya te lo he dicho, apenas en este instante que hablo contigo, y hasta esto puede ser un espejismo. Y nada más.” (p. 42) De esta forma pone en duda la realidad del diálogo, de la vida, de la acusación hecha y de la existencia misma, pues todo puede ser parte de la imaginación o de la percepción individual.

Una marca indeleble que la influencia del exilio judío ha dejado en su vida se refleja en la expresión: “A veces pensaba que la carga era demasiada para mí. De haberme casado hubiera sido con alguien como yo *-ex illis-*, y, por lo menos, a solas podríamos haber cuchicheado sobre nuestra situación.” (p. 47) En esta cita el exilio le pesa como un lastre pues la duda en la cual la santa de *MI* se encuentra es peor que la certeza de la verdad, aunque ésta no sea la esperada. Al no estar segura de su origen judío, el agobio provocado por esa

incertidumbre, la cual desembocaría en el posible exilio, resulta insostenible. Por otra parte se puede notar el desplazamiento autobiográfico en este pasaje pues Angelina Muñiz cumplió con lo expresado, se casó con un hombre judío que comparte con ella su condición de exilio. Cada vez que la escritora hace referencia al exilio judío, se percibe una nostalgia inquebrantable, es “esa nostalgia por no ser lo que se es” (p. 47) que llega hasta el punto de lamentar no poder celebrar las fiestas religiosas ni la alegría que éstas provocan: “Tampoco celebraré Jánuca. La fiesta de las luces. El canto de la libertad. La fuerza de los Macabeos.” (p. 75) Lo cual refleja uno de los mayores sufrimientos de la santa, esto es, el encierro y la falta de liberación interior.

La liberación interior que para la santa significa aceptarse y vivir como judía, le es negada con mucha anticipación, desde antes de su nacimiento. De esta forma el lamento visto anteriormente se convierte en un desconsolado clamor al expresar: “Pensar que no podía ir a la sinagoga. Que no podía cumplir ninguno de los ritos. [...] Sólo la tortura y la angustia de no ser lo que se es.” (p. 98) Nuevamente vuelve a presentarse el sentimiento de vivir una vida que no es la propia al no poder ser lo que realmente es, pues en su realidad de cristiana mística continúa creando conventos que describe “Tan bello[s] como un *shabat*, después del baño ritual” (p. 96) creando la paradoja entre lo que cree y lo que practica, lo que es en verdad y lo que pretende ser. El sufrimiento de la santa es tan profundo que ni el padecimiento que tuvieron diversos personajes bíblicos, tales como David, Saúl, Amós, Isaías o inclusive Job que perdió amigos, hijos, tierras y enfermó gravemente, se puede comparar con el suyo. La tortura interna es tan honda que la compara con los horrores de la guerra: “[...] ni los padres que vieron matar a sus hijos en los campos de concentración, ni los niños que murieron ametrallados en las carreteras de España. Nadie, nadie puede imaginar lo que fue mi dolor.” (p. 98) De esta manera se hace énfasis en el hecho de que probablemente lo más doloroso para el ser humano es ser privado de su libertad interior: no poder ser lo que se quiere ser.

El dolor del que habla la santa es el dolor del exiliado, sufrimiento que marca la narración de *MI* y que siempre está unido a la temática de la obra de Muñiz, así el exilio interno o las situaciones del exilio no son más que “modos de indagar sobre las diferentes posiciones frente a la vida en circunstancias límite: abandono, encierro, ya sea en forma de locura o por carencia de algo; o bien apartamiento de los demás por ideas propias, por estudio y meditación [...]” (Becerra, 2000: 195) De esta manera Angelina Muñiz crea su espacio personal dentro de la novela, ese espacio se convierte en su propia tierra en donde puede crear

su propio mundo con situaciones autobiográficas, históricas y filosóficas sin dejar de lado la imaginación. Este ‘nuevo mundo’ se encuentra superpuesto al mundo real y familiar, es decir “exposición fotográfica, a través de la creación de su coexistencia tensa y paradójica un tercer espacio que no puede ser identificado con ninguno de los otros dos –una de las dos zonas.” (McHale, 1987: 46)⁵³

Si bien el exilio judío es constante en la obra, la presencia del exilio español también resulta ser un fuerte menester, pues las referencias hacia él son extensas y bien marcadas en la estructura narrativa. El capítulo XIX escrito en cursivas, es un ejemplo de este fenómeno, aunque pareciera que su contenido, en cierto modo, fuera una justificación a la mezcla de los dos exilios existentes en la vida de Muñiz, en realidad es una búsqueda aún más profunda de su personalidad. También, podría ser la respuesta a la pregunta ¿Cuál de los dos exilios es más fuerte en tu vida, el español o el judío? De ahí que el párrafo empiece diciendo: “*No es que me desespañolice, sino que busco las raíces, las verdaderas y profundas.*” (p. 62-63) El exilio español proviene de sus padres y de hechos que ocurrieron cuando ella ya estaba en vida, un exilio heredado que cobijó como suyo, mientras que el exilio judío procede de la familia ancestral de su madre, este exilio se deriva de la salida de los sefardíes de España. Por esta razón argumenta: “*Así que no me echen en cara que me desespañolizo si al llegar a las raíces veo que arrancan de muy lejos, de más lejos que España, de la primera tierra, de la tierra prometida, de la tierra santa. Igual sigo siendo española.*” (p. 63) Y de esta manera reitera la presencia intangible de ambos exilios en su vida. Se puede considerar también como un desahogo sensible que trae alivio pero que reitera el “exilio del hombre de su propia naturaleza”⁵⁴ tan marcado a lo largo de su obra.

La muestra autobiográfica más contundente del exilio español vivido por Muñiz y sus padres es sin duda alguna la referencia: “Después, en el destierro en México, habría de sentir ese dolor placer, pero ya sin Dios. Y sería el dolor del destierro.” (p. 87) Nuevamente los aspectos autobiográficos se van mezclando con la diégesis, pues el desconsuelo de vivir en un país pero pensar y recordar otro es el diario vivir de un exiliado. El dolor que queda al perder la propia tierra trae consigo paradojas internas que son expresadas de la siguiente manera:

⁵³ “Two familiar spaces are placed one on top of the other, as in a photographic double-exposure, creating through their tense and paradoxical coexistence a third space identifiable with neither of the original two –a zone.” (McHale, 1987: 46)

⁵⁴ A este respecto, Mateo Gambarte afirma que en la obra de Angelina el exilio trasciende de ser un hecho histórico e individual a otro más profundo: “al exilio del hombre de su propia naturaleza” (1992: TXVIII)

“Del destierro que día a día deja de doler, y que duele que ya no duela. Del destierro que después de treinta años se vuelve irrisorio y absurdo y acartonado, y a los viejos los hace morir y a los jóvenes olvidar. El destierro ya hecho costumbre falsa: las esperanzas totalmente perdidas.” (p. 87) La alusión a los años que han pasado en el exilio mexicano es categórica: el destierro ya no es destierro. Sin embargo, a pesar del tiempo que ha pasado la esperanza persiste, todavía puede ser posible el regreso a la patria, los exiliados viven esperando el ansiado regreso a España, y tal vez así podrán poner fin al sufrimiento de sentirse desterrados.

El exilio español y sus consecuencias generan y regulan los pensamientos que la santa plasma en este diario y nuevamente lo intercala sin motivo aparente, como un paréntesis en la narración, (cap. XLVI): “1936-1939. Guerra Civil Española.” (p. 107) Esta vez hace alusión a los “niños de la guerra”, los cuales fueron llevados a diferentes países donde crecieron y fueron educados pero que siempre conservaron el sueño de volver:

Vivieron al aire, sin tierra en qué apoyar los pies. Se les habló mucho –excesivamente– de lo que era España y se les prometió el regreso. Hubieran podido hacer otra cruzada y recuperar la Santa República. Pero como en el aire no se puede caminar, parecían marionetas de hilos desgastados que se retorcían sin sentido queriendo inventar una historia que nunca se habría de escribir. Porque eso era lo más lamentable, querían representar una historia que no existía para ellos. Les habían dicho que el aire era lo más saludable y que lo construido en el aire era lo más sólido posible. Poco a poco, según crecían, los hilos fueron reventando y los tristes niños-marionetas cayeron y fueron quedando en las posturas más grotescas y desquiciadas. Como nadie les había enseñado a hablar –solamente podían repetir lo que oían–, quedaron en el más absoluto de los silencios. Los niños de 1936 son mudos. (p. 108)

Las líneas anteriores se refieren a la generación de los hispanomexicanos a la cual Muñiz pertenece, este grupo creció y se desarrolló escuchando los relatos que los padres les contaban, adoptándolos como parte inherente de su vida aunque en realidad eran prestados y no propios. Fueron también los padres quienes les dieron a conocer España, pero no la real sino la España soñada, la que no existía, de ahí proviene la ironía de llamarla “Santa República” en el texto. Esta generación posee ciertas características distintivas tales como: “nacén en España y salen al exilio acompañando a sus padres cuando están todavía en una etapa de formación, viven lo español de forma intensa durante bastantes años a través de los colegios españoles a los que fueron en México y al gheto del exilio.” (Mateo, 1992: 66) Sin embargo, esto crea en ellos una pérdida identitaria pues no pertenecen a ningún país puesto que “viven en el vacío que queda entre el lugar donde están, México, y aquel al que se les ha dicho que pertenecen, España, [...] permanecen en la tensión provocada por el dualismo de su identidad.” (Jofresa, 1999: 9-10) Dicho dualismo identitario los lleva a ser “ambiguos e indefinidos”.

Las características literarias de este grupo en sus comienzos fueron “Dualismos. Introspecciones. Melancolías. Derrota, cinismo o desilusión” (Muñiz, 1999: 159), producto de su educación y de su afición a las lecturas españolas. Con el paso del tiempo la generación fue madurando y consolidándose como un grupo de escritores que poco a poco fueron adquiriendo un cierto reconocimiento en el ámbito literario español y mexicano. Por consiguiente, cada miembro tomó el exilio de una manera diferente y muy personal, y va desde un exilio suavizado, un tanto difuminado, hasta llegar a la extrema exaltación del mismo. Por su parte Angelina Muñiz crece y vive como exiliada, siempre esperando el regreso a un país que no conocía pero que amaba como propio, lo cual la llevó a confrontarse con una realidad mexicana que trajo como consecuencia la creación de distintas identidades acopladas al espacio y al momento. Una vez superado el peso del exilio, llegó la liberación y la búsqueda identitaria a través de la escritura, como ella lo expresa: “Cuando comprendí que el exilio era mi casa, abrí la puerta y me instalé. Me instalé cómodamente. Con todo tipo de subterfugios, alternancias, pretextos, soledades, elecciones, fidelidades, anarquías, mis libros favoritos, mi peculiar manera de escribir...” (Muñiz, 1999: 187) De esta forma el exilio se vuelve la estructura imaginativa de su obra, un destierro que acentúa la imaginación y compensa las pérdidas sufridas por su causa.

Angelina Muñiz, al retomar el personaje de Santa Teresa en *MI*, muestra un personaje que es llevado por los impulsos naturales de su humanidad, se apoya en los defectos y virtudes de esta mujer para mostrarnos las luchas y temores que pudieron existir en la ‘posible’ vida de la Santa con el fin de llenar esos huecos que la historiografía ha dejado. A lo largo de la novela se va notando el carácter y la manera de pensar de la mujer que vivió en una época determinada, pero que denuncia aspectos históricos que pertenecen a la época contemporánea provocando una serie de anacronismos ligados a través del exilio. Por una parte, cada acción de la santa es regida por la lucha constante en la que vive, es decir la lucha entre el bien y el mal; por otra parte las decisiones que toma a lo largo de su vida van a transformar de una u otra forma el desarrollo de una orden eclesiástica importante. Sin duda alguna Muñiz intenta mostrarnos los “móviles sociales e individuales” de Luckacs, los cuales llevaron a la Santa a actuar de la forma en que lo hizo, dejando un legado histórico sin igual.

2.2 La necesidad de escribir

La narración en primera persona es una forma de contestación a la continuidad de la historia y su escritura. Esta narración en primera persona también se presenta como un discurso escrito por una mujer, la protagonista misma: Santa Teresa. Su faceta de Santa es la que se presenta desde el inicio y a partir de ella puede ejercer el derecho de la palabra. La Santa escribe desde la liberación pues ha logrado “échapper au pouvoir mâle. En devenant carmélite, elle se soustrayait à la fois à l’autorité de son père si aimé et à celle autrement accaparante d’un éventuel mari.” (Didier, 1981: 51) La santa necesita sentirse libre de la figura masculina predominante de la sociedad de su época en el que predomina el orgullo del hombre español por encima de la mujer, y de esta forma poder escribir lo que sucede en su interior y los sentimientos que estos provocan en su vida. Por su parte, Angelina Muñiz encontró en este personaje a la mujer ideal para proyectar sus ideas y sentimientos puesto que: “mis técnicas oblicuas y paradójicas me llevaron a escribir de Santa Teresa como un yo moderno que hubiera estado en la Guerra Civil española y fuese atea.” (Muñiz, 1999: 188) De esta forma encontramos dos “yo” incorporados en la narración; el “yo sujeto” y el “yo objeto”⁵⁵. El primero nos mostrará los postulados filosóficos y moralistas y el segundo dejará salir a la luz la verdadera naturaleza humana con sus más grandes defectos.

La expresión de este ‘yo moderno’ necesitaba tomar como base la historia de una mujer en constante conflicto consigo misma, con la sociedad y con su naturaleza de mujer. *El libro de su vida* contiene las características necesarias para congeniar y dualizar dos mundos: el de Santa Teresa y el de Muñiz. Así pues el conflicto interno de la Santa es incluido en *MI* como un conflicto identitario al saberse judía conversa, este tipo de “metaficción histórica”⁵⁶ no pretende reproducir los hechos sino hacernos pensar en nuevas direcciones de los mismos.” (Pulgarín, 1995: 54) De esta forma la santa que presenta *MI*, lucha contra su propia naturaleza de mujer que es reprimida por la sociedad en la que vive; es también una sobreviviente de los estragos de la Guerra Civil española y tiene muchas dudas sobre la existencia de Dios, de esta forma aparece el “yo inconsciente” de la escritora. Aparece una protagonista del pasado recreada en un mundo que refleja la realidad de la escritora en el presente, la cual encuentra en Santa Teresa la candidata ideal para (re) crear un personaje que

⁵⁵ A este respecto, Didier declara: “le moi sujet se doit d’être un peu distant, de porter un jugement surtout intellectuel, tandis que le moi objet sera le refuge des vertus de la sensibilité de la passion” (1976: 120)

⁵⁶ Hayde Whitte define las “metaficciones históricas” como: “a verbal structure in the form of a narrative prose discourse that purports to be a model, or icon, of past structures and processes in the interest of explaining what they were by representing them.” (1973: 2)

se pueda adaptar a sus necesidades de expresión interior, pues: “pasado y presente conviven estrechamente en la novela por muchas razones: el autor está dentro de ella, no como personaje o escondido tras un *alter ego*, sino en cuanto autor, haciendo un juego a la vista que explícitamente quiere romper el ilusionismo de la reconstrucción histórica... (Rama, 1985: 313) Por esta razón, Muñiz rompe con las diferencias existentes entre la literatura y la Historia y transgrede los límites entre la biografía y la autobiografía cuando el pasado y el presente se vinculan dentro de la narración.

Las percepciones históricas, culturales y personales de Muñiz quedan plasmadas a través de las luchas y revelaciones que la santa va percibiendo en el proceso de introspección que va realizando en su vida. Esta introspección lleva a la escritora a hurgar en los rincones más profundos de la muy personal perspectiva de la vida que ésta tiene y los deja al descubierto en la narración como si fuera parte natural del desarrollo de la misma, convirtiendo de esta forma al lector en testigo presencial de la recuperación de la identidad por medio de la escritura. En consecuencia, la narración se lleva a cabo en la primera persona del singular y aunque la voz sea de Santa Teresa, los pensamientos frecuentemente pertenecen a la conciencia de la narradora, que ve en la vida de la Santa un reflejo de ella misma. Por su parte Ángel Rama define este “artificio” en la escritura de la siguiente manera:

Es decir, el punto de vista –personal, cultural, histórico, político; humano, en el plural sentido del término– es incorporado francamente a la novela, de tal modo que la artificiosidad propia de la biografía novelada [...] según la cual el lector se asoma “directamente” a otro tiempo pasado y a la intimidad de un hombre real, aquí es remplazada por una artificiosidad más sutil y menos perceptible, porque el lector se asoma tanto al pasado del personaje como al presente del autor mientras que él está escribiendo un texto que es reconocido, francamente, como una obra literaria. (1985: 314)

La reconstrucción de un mundo interior llevada a cabo por un narrador autodiegético, le permite elegir las experiencias que le han marcado de manera considerable y que a su vez, han influido en la formación de su personalidad. Por esta razón, la autora dedica mucho más tiempo a detallar sus conflictos personales y amorosos, a puntualizar su visión personal de diferentes aspectos de la vida y a denunciar las consecuencias del exilio, que a relatar los grandes logros espirituales de la santa. Inclusive, una de las razones principales de esto, es descubrir el porqué de sus acciones y encontrar esas motivaciones contradictorias y confusas que, tal vez, la llevarán a descubrir la “verdad” y la “razón” de su existencia. Así pues, la historia es narrada a través de la voz del personaje influenciada por sus sentimientos y emociones, acortando la distancia que los separa en el tiempo, convirtiéndose en un pasado próximo del narrador. Por su parte, el lector tampoco presiente la distancia que existe entre él

y el narrador puesto que percibe ciertas ideas y comportamientos contemporáneos, de esta forma la relación que existe entre el narrador y el lector virtual se acorta, creándose una 'línea' que los une: el personaje narrador-protagonista. Por lo tanto: "on pourrait dire que tout s'y passe comme si ce *Je*, cette instance narrative, ne pouvait contribuer à constituer le roman comme unité que par le renvoi à un *Tu*, le lecteur virtuel. La particularité de la forme romanesque considérée sous cet angle tient à ce que le dialogue figé qui a lieu entre ce *Je* et ce *Tu* a pour objet le personnage." (Cannone, 2001:56) Por otro lado, la identidad de la autora-narradora-protagonista queda disimulada por la ilusión que se crea en el lector al identificar la lectura con el diario de Santa Teresa, aunque en realidad nunca se revele el verdadero nombre de la protagonista de *MI*.

Muñiz recupera su pasado y se siente identificada con la muy conocida Santa Teresa, borrando así los cuatro siglos que las separan. Este provoca una visión sincrónica de todos los tiempos de manera simultánea, dando como resultando diversos tipos de anacronismos que se van diluyendo en el texto, pues cuando el narrador recuerda su vida pasada hace referencia a hechos de actualidad sin que por ello la historia pierda su verosimilitud. Así pues, se crea una especie de juego con el tiempo en el cual se rompen las barreras entre el presente, el pasado y el futuro, provocando la fusión en una sola conciencia de las tres instancias narrativas: la narradora autodiegética, la autora y la Santa del siglo XVI. Entonces, a través de la obra se despliega una síntesis del pasado, del presente y del futuro, al convertirse la historia en un "laberinto de reflexiones imaginarias".⁵⁷ De esta forma, la ficción dentro de la novela no es más que una prolongación de la realidad y el pasado es un reflejo del presente. La escritora expresa esta necesidad de escribir de la siguiente manera: "Me interesaba exponer un mismo tema con dualidades de enfoque: la búsqueda de la identidad religiosa como cristiano nuevo y cristiano viejo, y, la búsqueda de nacionalidad: exilio español y México." (Muñiz, 1991: 34) Dualidades que contribuyen a la armonía y al buen entendimiento de la diégesis de la obra.

El narrador autodiegético al que se ha hecho referencia, es un recurso típico de las primeras novelas escritas por mujeres, como lo explica Didier: "Jusqu'à une époque récente, les genres littéraires qui ont été les plus représentés dans la littérature féminine sont incontestablement ceux du « je »: poésie, lettres, journal intime, roman." (Didier, 1981: 19)

⁵⁷ Véase el estudio del personaje histórico Fray Servando en "La dialéctica de la desesperación en *el mundo alucinante*" (Souza, 1988: 51-68) en el cual se encuentra una infinidad de aproximaciones temáticas y narrativas utilizadas por Reinaldo Arenas al reescribir la vida del fraile. En este ensayo se encuentran rasgos distintivos de *MI* que coinciden con la forma de crear la metaficción histórica.

La necesidad de escribir que representa incluso una de las razones de vivir más importantes en la vida de ciertas escritoras, es colmada solamente por la representación del personaje protagonista. Este personaje se funde con el narrador convirtiéndose en la única vía por medio de la cual la necesidad de expresión se ve satisfecha. De esta forma la protagonista de *MI* no resuelve de manera trascendente situaciones que pudieran parecer conflictivas en su vida real, pues la narradora-personaje sólo acepta su mundo, su realidad. Así pues “la ‘omnisciencia’ épica es aquí sustituida por una perspectiva rigurosamente prefijada” (Kayser, 1992: 264), la cual se desarrolla en cada una de las acciones y pensamientos transmitidos por la narradora.

La necesidad de escribir nació en Santa Teresa cuando empezó a tener visiones, –entre 1555 y 1560– las cuales fueron consideradas de dudosa procedencia por algunos de sus contemporáneos. El impulso que recibió por parte de su confesor fue, también, un elemento primordial en la iniciación a la escritura, pero no cabe duda que uno de los factores más importantes fuera la necesidad de plasmar por escrito una parte de su vida y de sus luchas interiores. Por otro lado, la necesidad de escribir de Angelina Muñiz es perceptible en la forma de entremezclar sus ideas y sentimientos con los de la protagonista. La escritura siempre fue primordial en la vida de Muñiz, desde su infancia, cuando un domingo aburrida de los juegos habituales, escribió su primer cuento. Desde entonces la escritura nunca ha dejado de ser su más fiel compañera y amiga, un espacio en el cual recrear nuevos mundos y nuevas vidas, un lugar en el cual no hay límites para la expresión y la imaginación.

Como ya se ha mencionado anteriormente, *MI* incluye algunos de los rasgos autobiográficos que más han afectado la vida de la escritora, quien hasta entonces no había podido reinventar una historia que estuviera tan cercana a ella para poder liberar su interior, pero que a la vez se alejara en el tiempo y en el espacio para permitir el flujo de la imaginación. Lo más importante en esta narración es la introspección para lograr la purificación del ser. La novela se vuelve catártica, fuente de expresión y de liberación de sensaciones hasta ahora ocultas. Por lo tanto: “se podría hablar de una novela histórica “catártica”, en la que se canalizan necesidades analíticas propias de una situación de cercanía;” (Jitrik, 1995: 69) Por consiguiente, Muñiz vive la narración con dos configuraciones distintas, la personal y la literaria. A la personal pertenece todo aquello que es contemporáneo a la escritora, tal como las referencias temporales y espaciales pertenecientes al siglo XX y a México. En cuanto a las literarias se encuentran los hechos basados en la vida de Santa Teresa y el siglo XVI. Entonces, se podría concluir que: “La seule

réalité accessible entre ces deux fantômes est la relation qui les unit, c'est-à-dire la vie intérieure, ou la vie tout court, soit la sensation, le sentiment, l'idée, la volonté, le désir.” (Cannone, 2001 : 80)

En la parte final de *MI* se encuentra un epílogo, el cual podría verse como una especie de conclusión a todas las ideas expuestas en la diégesis, el final de la narración es el siguiente: “El ciclo ha terminado. La ronda de la vida se apaga donde se juntan un sol ardiente y un mar azuloso.” (p. 112) Mientras que dentro del epílogo la autora presenta la recapitulación de sus pensamientos a modo de desenlace. Aunque ambos expresan reflexiones distintas coinciden en ciertos puntos. En el primero se nota la desolación del final de la vida humana al saber que nada permanece en el tiempo, que todo es efímero y pasajero y que tal vez, sólo la palabra pueda persistir ya que ni siquiera Dios es eterno. En el segundo –es decir, en el epílogo– exterioriza el resultado de la introspección realizada: “Y adentro de mí no hay razón: es un caos, es un revolver, es un ir y venir, es un unir y deshacer, un creer y descreer, un ser y un no ser, un constante cambiar, como la materia, como la energía, como la luz en colores y los colores en forma, y la forma en sentido y el sentido en nada. Y vuelta a empezar.” (p. 113) Con estas palabras también se refleja la angustia y la aflicción provocada por la inestabilidad y por el desconocimiento interior, insiste en dudar de la existencia de Dios y en la percepción de la nada como final de todo. La sensación de vacío se deja sentir a través de la metaforización de la vida simbolizada por un círculo que nunca se acaba, que nunca se cierra: siempre vuelve a empezar y no se puede escapar de él.

2.3 La transformación de la obra en un palimpsesto

L'utopie littéraire es el nombre que Genette otorga a la teoría que desarrolla la idea de que todos los libros forman un solo libro y que solamente existe un autor único, sin embargo, éste posee diferentes rostros los cuales, van tejiendo las hebras de su historia hasta darle forma. Dentro de esta perspectiva, la literatura también es solamente una, la cual sufre transformaciones continuamente y así introduce nuevos elementos según el momento en el que se escribe. Según Genette “Les sens de livres est devant eux et non derrière, il est en nous: un livre n'est pas un sens tout fait, une révélation que nous avons à subir, c'est une réserve des formes qui attendent leur sens [...] Tous les auteurs sont un seul auteur parce-que tous les livres sont un seul livre.” (1996: 132) De la misma manera, Borges explica el concepto literario como la recreación de textos ya conocidos o ficciones a las que se les

inventa un pasado anterior a la narración. En realidad nada es nuevo, todo texto es la reescritura de una obra anterior, puesto que hace referencia a otro texto, el cual a su vez, también hace alusión a otro escrito y así hasta el infinito.

Un palimpsesto es, en un sentido literal, como un pergamino en el cual se ha intentado borrar la primera inscripción para sustituirla, sin embargo aún sigue conservando las huellas del primer escrito, inclusive, todavía puede leerse el texto antiguo por debajo del nuevo. En este sentido, se puede decir que *MI* puede considerarse como un palimpsesto, pues hay dentro de su configuración huellas evidentes de otros textos, convirtiéndose en *un texte au second degré*. En la clasificación y definición de Genette, este cuarto tipo de *transtextualité* recibe el nombre de *hypertextualité*⁵⁸. De esta manera los hipotextos de *MI* son: *El Quijote de la Mancha*, *Guzmán de Alfarache* con marcadas referencias a su autografía y con alusiones a *De docta ignorantia* de Nicolás de Cusa y *De revolutionibus orbium celestium* de Copérnico. La transformación que Angelina Muñiz hace del *Libro de su vida* se realiza por medio de la *transposition*, la cual, es a la vez *diégétique* y *pragmatique* puesto que se modifica tanto la historia original como las acciones y las actitudes que influyen en el hilo conductor de la narración.

La primera *transdiégétisation*⁵⁹ visible en *MI* es la del tiempo, pues existe un “ir y venir” entre la época en la que supuestamente ocurrieron los hechos que forman la diégesis y los periodos de la Historia que se van incluyendo en el texto. La segunda se refiere a los lugares en los cuales se desarrollan los sucesos, es decir, por un lado encontramos la vida de Santa Teresa, la cual hace referencia a la España del siglo XVI mientras que por el otro, descubrimos que el exilio descrito por la santa de *MI* ocurre en México. La mezcla de sendas transgresiones transdiégticas se nota, por ejemplo, en las acusaciones hechas a la inquisición, (ver p.13) las cuales se desplazan en el tiempo y en el espacio, pues van desde la época de la inquisición hasta el siglo XX y de España hasta Asia pasando por África, América y Europa. De esta manera las transformaciones se vuelven *heterodiegtiques* pues se puede remarcar ciertos cambios tanto en el espacio como en la personalidad de los personajes que integran la

⁵⁸ En *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Genette define la *hypertextualité* como: “toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*)” (1982: 11)

⁵⁹ Genette define dos tipos de transdiégtización : “une action peut être transposée d’une diégese dans une autre, par exemple d’une époque à une autre, ou d’un lieu à un autre, ou les deux à la fois” (1982 : 343)

historia. Así mismo, la transformación *pragmatique* acompaña lo expuesto anteriormente⁶⁰ y aunque en su estudio Genette explica que un autor no realiza cambios en la acción bajo el pretexto de transformar el mensaje que la obra quiere transmitir, me parece que la razón por la cual Muñiz hace este cambio en la santa que ha creado es precisamente éste: mostrar al lector los efectos que el exilio (español y judío) han acaecido en el ámbito personal y mundial. Los cambios en las acciones de la escritora del diario son considerables desde el punto morfológico y semántico puesto que, desde el título se hace una ruptura con el hipotexto: *Morada interior* es una aleación entre *Castillo interior* y *Las moradas* escritos por Santa Teresa. Esto sin olvidar el aspecto simbólico del título que invita a emprender un viaje introspectivo y de crecimiento personal.

En lo que se refiere al *Quijote de la Mancha* la relación es clara cuando la santa de *MI* crea un nexo entre la lectura de las novelas de caballerías, con el deseo que su hermano y ella sentían de querer ir a tierra de moros para morir santamente.⁶¹ De alguna manera el hecho de leer libros de caballerías influyó en el comportamiento de ambos hermanos así como estas lecturas también influyeron en el Quijote para salir en busca de aventuras. En este caso la transposición religiosa cambia el sentido del motivo del viaje, puesto que en lugar de motivarlos a buscar la experiencia de las aventuras que han leído, contribuye a despertar el deseo de morir santamente. Vale la pena mencionar que este acontecimiento verdaderamente sucedió en la infancia de Santa Teresa pero de forma diferente, pues en realidad la motivación que sentían los dos hermanos al querer partir a tierra de moros⁶² para morir santamente y disfrutar del paraíso celestial, fue despertada por la lectura de las vidas de los santos. No obstante, la lectura asidua de libros de caballerías heredada de su madre, aparece en *El libro de su vida*, como una de las tantas causas de su desviación hacia el mal, pues pasaba muchas horas leyendo y siempre escondiéndose del padre. A diferencia del Quijote, la influencia de

⁶⁰ “On ne peut guère transférer une action antique à l’époque moderne sans modifier quelques actions...rien n’interdit de modifier à sa guise l’action de son hypertexte, mais, cette modification apparaissant, à tort ou à raison, comme la plus brutale et la plus lourde de toutes...”(1982: 360)

⁶¹ “Como cuando leía libros de caballerías o cuando pensaba irme con mi hermano Rodrigo a tierra de moros a morir santamente...” (*MI* p. 9)

⁶² Así expresa Santa Teresa las razones por las cuales nació en ella y en su hermano el deseo de morir santamente: “juntábamonos entrambos a leer vidas de Santos, que era el que yo más quería, aunque a todos tenía gran amor y ellos a mí. Como veía los martirios que por Dios las santas pasaban, parecíame compraban muy barato el ir a gozar de Dios y deseaba yo mucho morir así, no por amor que yo entendiese tenerle, sino por gozar tan en breve de los grandes bienes que leía haber en el cielo, y juntábame con este mi hermano a tratar qué medio habría para esto. Concertábamos irnos a tierra de moros, pidiendo por amor de Dios, para que allá nos descabezasen. Y paréceme que nos daba el Señor ánimo en tan tierna edad, si viéramos algún medio, sino que el tener padres nos parecía el mayor embarazo.” (Santa Teresa, Sf: 12)

estas lecturas en la vida de Santa Teresa se reflejó en el incremento de la vanidad y del cuidado exterior con el objetivo de agradar a sus primos.

Guzmán de Alfarache representa el cambio en el tiempo, y con ello, también la variación en la escritura: de la mística a la picaresca. Al menos así lo piensa la santa de *MI*, quien en uno de sus capítulos se detiene a reflexionar como habría sido su escritura y su perspectiva de la vida, si hubiera nacido algunos años después y afirma: “Guzmán de Alfarache sería mi ideal. Como él, odiar sería mi quehacer. Como él no creería en nada.” (p. 48) La visión pesimista de la existencia misma que se ve reflejada en la vida de un pícaro, el cual intenta sobrevivir en un mundo lleno de violencia y vicios pero que, a pesar de diversos intentos fallidos, no logra acoplarse al mundo en el que vive, se aplica perfectamente a la filosofía que la santa ha venido desarrollando. De esta manera Angelina Muñiz incluye algunas citas del libro las cuales, obviamente, se adaptan a la perfección para reiterar la postura que hasta ahora ha tomado frente al caos de la raza humana. Por consiguiente retoma una parte del soliloquio contra las vanidades de la honra de Guzmán para seguir dando y demostrando la crueldad que el ser humano siempre ha presentado contra su prójimo. La decepción en cuanto a la crueldad que el hombre demuestra en su cotidianidad reitera el “exilio del hombre de su propia naturaleza” del que habla Mateo. Nótese que Muñiz vuelve a encontrar en Mateo Alemán la excusa del ‘posible’ judío converso, con el cual se identifica.

Parecería que a lo largo de la narración Muñiz-Huberman buscara –y encontrara– excusas que le permitieran expresar y condenar las injusticias cometidas por España (y el mundo) a través de todos los tiempos. La referencia perfecta es Copérnico. Sus ideas, por innovadoras y científicas no fueron aceptadas y fue considerado un hereje, como casi todos los sabios de ese tiempo. Otra idea que se reitera es la grandeza del cosmos retomando las ideas de Nicolás de Cusa, quien afirmaba que Dios era el centro de todas las cosas al estar en todas partes y en ninguna. Sin embargo, lo más importante en esta parte de la historia es primeramente el desplazamiento temporal pues la santa conoce lo dicho en el pasado (1440) por de Cusa, en el presente (1543) por Copérnico y la futura llegada del hombre a la luna (1969) solamente para llegar a la conclusión: “El gran misterio del universo sigue siendo aún inexplicable.” (p. 103) El objetivo de esta travesía en el tiempo y en la historia es demostrar la insignificancia del ser humano ante las maravillas del cosmos. Por consiguiente el desplazamiento anacrónico temporal y espacial se vuelve una de las principales acciones de la

novela, puesto que, el núcleo de la transposición de épocas y lugares deriva en la transmisión de las ideas filosóficas, la forma de ver el mundo y las emociones.

Se ha mencionado ya, que *MI* está escrita en forma de diario el cual “se desarrolla en un plano anterior al lenguaje e intenta expresar lo semipensado o semiconsciente. [...] el constante surgir de afectos, sensaciones, pensamientos, desde el fondo del alma humana, y la reacción de ésta frente a las innumerables impresiones que en todo momento recibe.” (Kayser, 1992: 461) Este hecho provoca diversas intertextualidades en el texto abriendo nuevas posibilidades de lectura y de interpretación. Una de las principales, es sin duda, su autobiografía. Las referencias autobiográficas hechas en *MI* se van a repetir, transformar y desdoblar a lo largo de sus obras posteriores, pero en esta su primera obra, se percibe la temática de su línea narrativa y sus ideas filosóficas. Un ejemplo que salta a la vista del lector es el epígrafe, el cual contiene dos citas. La primera es de John Fowles en *The Aristos* y dice así: “Nuestro universo es el mejor de los posibles porque no puede haber Tierra Prometida, ningún lugar que tuviera todo lo que imaginamos. Estamos hechos para desear: sin nada que desear somos como molinos en el mundo sin viento.” (p. 9) En ella se pueden notar dos rasgos importantes y distintivos, el primero es la inexistencia de la Tierra Prometida y de la perfección como posibilidad en la vida del ser humano y el segundo pone de manifiesto al deseo por encima de todas las cosas. La última frase de la cita, tiene relación estrecha con su segundo libro de seudomemorias, publicado en 2001, el cual lleva por título *Molinos sin viento*.

*De cuerpo entero*⁶³ es un intertexto primordial de *MI* pues las ideas que aparecen de manera incipiente y que aún se encuentran en el fondo de sus pensamientos sobre la escritura, se manifiestan de manera explícita en este libro. Muñiz compara el arte de escribir “con la del cabalista que reescribe los textos sagrados con la mayor perfección, porque equivocarse una letra sería destruir el universo. Por lo tanto mi ética es una ética del lenguaje.” (p. 32) La reescritura a la que refiere es, sin duda, a la serie de variaciones que adquieren los mismos temas en los diferentes libros que hasta ahora, la autora ha publicado. De esta manera *MI* se vuelve un palimpsesto en dos sentidos, es decir es una retranscripción de las obras de otros escritores –como se ha visto anteriormente– y a su vez es también, la reescritura de las mismas ideas, con perspectivas adaptables según convenga, a los diferentes textos de creación

⁶³ (1991) México, ediciones Corunda y UNAM.

literaria; tanto en la narrativa como en la poesía. De esta manera la escritura de Muñiz se vuelve una reescritura de sí misma y de su interior.

Por otra parte, la interhistoricidad⁶⁴ plasmada en la estructura de *MI* por medio de la analogía entre el *Libro de su vida* y la escritura retrospectiva de una mujer que trasponiendo diferentes aspectos del original con las ideas que se quieren transmitir, resulta en una historia ficcional de carácter innovador y transgresor. En la estructura del verdadero diario encontramos digresiones de la autora incluidas entre paréntesis en el texto, por ejemplo: “Cuando iba, me dio aquel tío mío que tengo dicho que estaba en el camino, un libro: llámase Tercer Abecedario, que trata de enseñar oración de recogimiento; y puesto que este primer año había leído buenos libros (que no quise más usar de otros, porque ya entendía el daño que me habían hecho)...” (Santa Teresa, Sf: 23) En esta nota se hace alusión a la esmerada lectura de libros de caballería referida anteriormente, aunque se ha arrepentido muchas veces de haber caído en ese ‘pecado’ y ahora la oración es una de sus prioridades, los remuerdos de conciencia y la culpabilidad no se han extinguido en su vida. Por su parte, Muñiz hace lo propio al utilizar los paréntesis para explicar los sentimientos y suposiciones de lo narrado. Por ejemplo, en el capítulo XII viene hablando de los cuatro grados de la oración y termina diciendo: “Y sé que en cualquier desmayo, en cualquier flaqueza, el camino se borra del todo y el polvo nos vuelve al principio. (Y siempre mi memoria acusadora. Esa voz de mi primo. Dios mío, ¿si me hubiera ido con él?) (p. 45) Dejando plasmado el cargo de conciencia por los pecados cometidos en el pasado, de esta manera la culpabilidad se vuelve uno de los motivos de la escritura.

En cuanto al lenguaje utilizado por Muñiz, se remarcan características propias del exiliado, es decir “ser fundamentalmente histórico, en negarse al presente. Primero por las dificultades lógicas de la lejanía y segundo por la consciente actitud de ningunear la España franquista. Esto va a hacer que se busquen modelos en el pasado, y en el pasado español [...] dividen sus ecos entre el Siglo de Oro y la lírica medieval.” (Mateo, 1992: 66) De ahí que la primera obra de creación sea tomada de una obra mística del siglo XVI rompiendo con las modas literarias de los años 70 y que además sea una violación a la estética aceptada. Un

⁶⁴ Véase *Teorías de la historia literaria* de Claudio Guillén en el cual afirma que “la interhistoricidad reúne al menos dos sectores del tiempo histórico; y, por otra, el investigador procura establecer entre estos unas conexiones de carácter estructural.” También explica “que la reflexión interhistórica supone cierta aproximación a un momento del pasado” llevada a cabo por medio de conexiones interhistóricas tales como, las recuperaciones, las analogías, y las contraposiciones, las variaciones y las intermitencias. (1989: 305)

acercamiento al pasado que permita descubrir y reiterar las características propias de escritura, la cuales una vez superadas llevan a la autora a crear historias con una temática contemporánea que conservan rasgos de su personalidad y de su propio estilo.

Se puede deducir, entonces, que *MI* comprende *LV* fragmentos narrativos los cuales se desarrollan por medio de una narración que salta en tiempo y espacio, por siglos y océanos, del siglo XVI al XX, de España a México. Después de una primera impresión de mescolanza y mixtura, el lector comienza a descubrir la relación que existe entre las anécdotas de la santa de *MI* y los sucesos narrados por una “narradora moderna” que se encuentra detrás de la escriturada en forma de diario. La escritora moderna cuestiona cómo podemos seguir viviendo en este mundo de atrocidades humanas reescribiendo y reinventando la historia del exilio judío y del exilio español en forma fragmentaria, motivando al lector al análisis de la Historia y de la naturaleza humana. De esta forma el papel del lector se vuelve indispensable para el buen funcionamiento de la obra.

2.4 El erotismo y el ateísmo : transgresiones místicas

Se ha visto con anterioridad que “la propuesta de historias alternativas, apócrifas o contrafácticas sobre sucesos o personajes de gran relevancia histórica” es el primer punto mencionado por Fernández Prieto al dar las características distintivas de la NNH, el cual parece estar acorde con la temática y estructura de *MI*. También se ha mencionado la alternativa de “verdadero diario” propuesta por Muñiz y la forma en la que se adaptan y mezclan los tiempos y las épocas de la autora-protagonista, pero habría que detenerse y considerar las historias “apócrifas” que entrelazan y transforman la novela. Las transgresiones místicas forman parte de dichas historias “contrafácticas” y en esta narración se encuentran: el erotismo como necesidad humana incontrolable y el ateísmo como principio y fin de todas las cosas. La propia escritora expresa: “la figura de Santa Teresa, se me convirtió en un yo contemporáneo: sin raíces: sin fe: en busca de identidad: en el exilio y en la separación: en el centro de un erotismo silencioso.” (Muñiz, 1991: 34) Ciertamente, el erotismo y la sensualidad son dos de las características apócrifas más relevantes de la santa de *MI*, las cuales, se ven mezcladas con el amor platónico que manifiesta a cada uno de los personajes masculinos que aparecen en el desarrollo de la narración.

La sensualidad de la santa de *MI* queda al descubierto desde la primera página del libro. El descubrimiento del cuerpo por medio del tacto, del roce del agua al bañarse y el olor que el perfume deja impregnado en la piel, son la primera fuente de gozo que experimenta. Una joven que se deja influenciar por una parienta que le enseña el arte del galanteo y la vanidad, pero que descubre el placer que esto le produce, es la imagen retrospectiva en la mente de la santa. Este placer encontrado, pronto se ve cortado por la entrada al convento, sin embargo la satisfacción provocada por la seducción, se ve suplantada por la paz de Dios mediante un proceso indoloro y apacible. En cambio, el amor y la pasión que nació por su primo será a lo largo de la diégesis y de la vida de la santa una prueba constante que la llevará a luchar contra su naturaleza femenina.

El amor-pasión que la santa siente por su primo se va desdoblado a lo largo de la historia, primero empieza siendo un coqueteo, una necesidad de agradar, representa el primer enamoramiento que se entretiene solamente a través de cartas y recados. Al entrar al convento, ella decide terminar con su relación pues no es conveniente, según los nuevos principios de vida que está aprendiendo. Aunque él insiste por un tiempo, termina por dejar de enviarle cartas. Cuando la santa se convierte en monja solamente le quedan los recuerdos, sin embargo en el momento en el que esos recuerdos se despiertan, empieza a dudar de ella misma y hasta de su vocación. El elemento que desencadena los pensamientos de amor por el primo es el trote de un caballo, ese sonido constante que la sigue y la atormenta en cualquier momento, sin importar la actividad que esté realizando. Ya sea en medio de la enfermedad, en medio de la soledad del convento e incluso en medio de la oración, este ruido intermitente la tortura y la angustia. De esta manera el amor que siente hacia su primo simboliza la libertad pues: “la necesidad más profunda del hombre es, entonces, la necesidad de superar su separatividad, de abandonar la prisión de su soledad.” (Fromm, 2000: 9) Solamente por medio de él puede realizar sus sueños y sus deseos en cualquier momento, por ejemplo:

(Y detrás de un árbol encontrar el caballo de mi primo, no verlo a él acercarme a acariciar el caballo, y entonces oír sus pasos a mis espaldas, esperarle sin moverme, y luego, el peso suave de sus manos sobre mis hombros, el movimiento lento pero firme que me obligase a darle la vuelta y sentir su aliento en mi cara y sus ojos en mis ojos, y no poder hablar.) (p. 25)

La necesidad de libertad embebe la imaginación y el deseo de la santa, pues en cierto sentido: “el deseo sexual puede ser estimulado por la angustia de la soledad, por el deseo de conquistar o de ser conquistado, por la vanidad, por el deseo de herir y aún de destruir, tanto como por el amor.” (Fromm, 2000: 42) Estas razones la llevan a fantasear con la concretización de ese amor por medio del clímax sexual, relatado de la siguiente manera:

(Pero ¿acaso no he de correr un día hacia él? ¿No he de dejar que me suba al caballo y que con su mano rodee mi cintura y me fatigue como fatiga al caballo y luego me deposite en la hierba dulce y extienda su manto negro de terciopelo y me acueste sobre él y una a una vaya desprendiendo mis ropas y, desnuda y blanca, recorra mi cuerpo hasta hacerme suya en furia de gozo y placer?) (p.53)

Se podría decir, entonces que la necesidad de amar de la santa, está guiada por la soledad y el deseo de libertad que le es negado en su condición de monja. La única solución para encontrar la paz y la liberación es el amor, tanto divino como humano.

Resulta importante notar que cuando el primo aparece en las acciones de la narración, siempre viene acompañado de su caballo. En la antigüedad el caballo estaba relacionado con la muerte y con el mundo del más allá, representando numerosos peligros. En oposición a esta concepción y tal vez por su rapidez, el caballo es también símbolo del sol⁶⁵. La descripción dada por la santa de *MI* es la siguiente: “blanco de finas patas, de cabeza pequeña y de movimientos nerviosos, de crin y cola espesas y bien cepilladas, de ancas musculosas, ágil, vibrante, ansioso de correr, de dilatar las narices, de elevar un relincho de libertad hacia el cielo inmenso y abierto.” (p. 52) De esta forma, el caballo blanco “devient l’image de la beauté accomplie, par le règne de l’esprit sur les sens.” (Chevalier, 1982: 231) Puesto que es un símbolo de majestad, en el libro del Apocalipsis, Cristo generalmente aparece montado en un caballo blanco, va acompañado de un ejército celestial que también cabalga corceles blancos. La psicología lo interpreta como “un symbole chthonien à connotation maternelle, qui figure les couches les plus profondes de l’inconscient dans leur double aspect créateur et destructeur.” (Cazenave, 2007: 130) Percibido también como un ser noble e inteligente pero a la vez tímido y miedoso, el caballo es un símbolo de oposiciones⁶⁶ y de contrastes. En el contexto de *MI* se pueden aplicar dos connotaciones, la primera es la traslación del primo en la figura de Cristo hombre, es decir, el amor desbordante de la santa hacia Cristo-hombre se ve concretizado humanamente en su primo; y la segunda es la representación inconsciente del bien y el mal en la lucha interna y constante de la santa.

La descripción del caballo vista anteriormente, se desplaza a las características físicas de su primo: “Ágil mi primo también, tan nervioso de movimientos como el corcel, y tan deseoso de libertad...” (p. 52) pues, su unión es tan fuerte⁶⁷ que juntos forman un centauro. El

⁶⁵ Véase la explicación completa en (Chevalier, 1982: 231) y (Cazenave, 1996: 130)

⁶⁶ Cazenave hace una lista de *couples opposées* entre las cuales se encuentran las “de la mère et du père, de la lune et du soleil, de la vie et de la mort, d’eros et de thanatos.” (1996 : 130)

⁶⁷ Cazenave dice al respecto : “le cheval et son cavalier sont alors conçus comme le ça (la pulsion) et le Moi. ” (1996 : 130)

centauro simboliza “la concupiscente charnelle, avec toutes ses violences brutales, qui rend l’homme semblable aux bêtes, quand elle n’est pas équilibrée par la puissance spirituelle.” (Chevalier, 1982: 188) De esta manera queda reflejada la doble naturaleza del primo y del ser humano en general: el bestial y el espiritual. Por consiguiente el primo de la santa no logra dominar ni sus pulsiones ni su bestialidad pues su componente humano no es lo suficientemente elevado como para controlar su lado salvaje e irracional. (Cazenave, 2000: 109) Sin embargo la santa también se encuentra en la misma condición, pues no logra controlar las pulsiones que la llevan a escuchar el galope del caballo así como tampoco logra dominar sus pensamientos inclinados hacia la sensualidad. Por esta razón, el amor al primo es el único que permanecerá a lo largo de la narración, a pesar de que la santa conozca y se ‘enamore’ de otros hombres, los sentimientos hacia el primo persistirán en el tiempo. Se convierte en un “objeto” amoroso que siempre se encuentra presente en su vida y el cual nunca logra olvidar.

La santa de *MI* posee una necesidad de amar y de ser amada tan fuerte, que cada una de las relaciones de amistad o de confraternidad que entabla con los personajes masculinos de la historia se convierten en relaciones tormentosas que oscilan entre el amor espiritual y el amor carnal. El primer sacerdote que llegó a visitarla cuando estaba enferma y que a la vez era su confesor, resultó ser una persona muy comprensiva y agradable. Sin embargo, mantenía una relación amorosa con una mujer, quien le había regalado un idolillo hechizado para mantenerlos unidos para siempre. Esta anécdota, por demás apócrifa, resalta más el descontento de la santa ante la creencia que este hombre tiene en los poderes del idolillo que la relación que mantiene con la mujer. En seguida la santa decide hablar con él y descubre que el amor mutuo es más fuerte que las hechicerías y el afecto que siente por la otra mujer, gracias a esto logra persuadirlo y el romance termina. El ego y la vanidad de la santa se ven recompensados y compara el amor del sacerdote con el de su primo, pero con el fin de tranquilizar su conciencia se convence a sí misma de que: “Pero no hubo en ello nada de pecaminosos. Todo fue puro y sin ofensa.” (p. 23) La paradoja que se presenta es la muerte del sacerdote un año después de terminado el romance con la otra mujer “como si fuera advertencia del cielo” (p. 23) Este suceso es contado por Santa Teresa de manera muy similar, pues el hombre ha sido hechizado por medio de un idolillo y es ella quien le ayuda a deshacerse de él y también muere un año después. La diferencia está en la seguridad que la Santa muestra al aclarar que solamente los unía la amistad devota aunque también acepta que fue por amor a ella que el hombre se arrepintió: “Esto debía aprovecharle, aunque más creo le

hizo al caso el quererme mucho; porque, por hacerme placer, me vino a dar el idolillo, el cual hice echar luego en un río.” (Santa Teresa, Sf: 30)

Los amores de la santa se despliegan paralelamente con la narración, de tal manera que en el momento más oportuno aparece un nuevo hombre, el cual sacude sus sentimientos y su sensualidad. Por este motivo, en el capítulo IX aparece la figura de fray Antonio descrito como: “bajo de estatura, delgado y ágil, de piel cetrina, entrecano, sabio y conocedor de las Escrituras y tan amante de Dios como yo.” (p. 37) Nuevamente lo que empieza como una amistad se convierte en amor y en esta ocasión la santa siente celos por primera vez pues no soportaba ver al fraile hablando con otra persona. La separación se hace inminente y poco a poco se les aleja y hasta las cartas les son negadas. La importancia que este personaje adquiere en la historia se debe a los rumores que se propagan diciendo que este fraile podría ser interrogado por la Santa Inquisición por judaizante. Este hecho refleja la proyección de los propios temores de la santa, quien siempre se sintió amenazada por su pasado judío y las represalias que esto podría traer a su vida.

Las dudas que subyugan la voluntad de la santa la llevan a refugiarse en el amor, pero en el amor carnal y no en el amor de Dios como debiera ser en el caso de una monja que ha renunciado a los placeres del mundo. Por consiguiente, aparece en la historia otro hombre, esta vez es un pariente que la visita justo en el momento de mayor duda: ¿acaso sus visiones provienen de Dios? Por esta razón vuelve a buscar refugio en el amor: “(De nuevo, esta imperfección mía de amar mucho que no se me apaga y que me hace cobrar esperanzas y poner todo mi pensamiento en quien puede comprenderme, y olvidarlo entonces a Él.)” (p.68) Sin embargo el hombre siente temor al escuchar las dudas de la santa sobre la existencia de Dios y la amistad termina. Asimismo los rumores referentes a la naturaleza diabólica de las visiones de la santa le provocaron un sin fin de dificultades, pero, irremediablemente, fue otro hombre quien la salvó y la sacó de dudas, esto sucedió cuando el padre Francisco afirmó que sus visiones eran signos de Dios y la santa pudo recobrar la calma.

Por otra parte, la santa de *MI* aún está en busca de su identidad, aún no sabe quien es en realidad, no ha aprendido a conocerse y aceptarse como realmente es. El argumento frommiano que declara: “Si una persona no ha alcanzado el nivel correspondiente a una sensación de identidad, de yoidad, arraigada en el desenvolvimiento productivo de sus propios poderes, tiende a ‘idolizar’ a la persona amada” (2000: 75) puede aplicarse a la Santa pues

cada 'objeto' amoroso que entra en su vida crea la posibilidad de realización personal a través del otro, él y sólo él puede comprenderla y animarla, implícitamente, se vuelve un reflejo de su personalidad. Como ella misma lo expresa cuando aparece una nueva pasión: "Y ahí estaba fray Pedro, para admirarlo, para creer en él, para tener siempre ese rescoldo de alegría que, en medio de un olvido o de una tarea absorbente, vuelve a traer el recuerdo del amado." (p. 78) Sin embargo esta relación tampoco dura mucho tiempo, pues el fraile muere a causa de las penitencias que hace, sólo queda su imagen grabada en los sueños de la santa.

El papel que juegan los confesores en el relato es, por su parte, una transformación del acto de confesión en un acto de deleite y placer puesto que ellos representan "otro mundo" en el cual se puede hablar por medio de la poética de la palabra. La diversidad en las personalidades de estos sacerdotes provoca ya sea una discusión mística amena ya sea el amor sensual. Si el confesor despierta los impulsos sexuales de la santa el resultado es: "(Aunque no imaginaban cuántas veces soñé con ellos, haciendo el amor y despertando con el sexo impaciente y desolado.)" (p. 106) Las fantasías de la santa alcanzan niveles sexuales pues el amor a Dios: "surge de la necesidad de superar la separatividad y lograr la unión. En realidad, el amor a Dios tiene tantos aspectos y cualidades distintos como el amor al hombre" (Fromm, 2000: 49-50). La confusión en el afecto que la santa llega a sentir al hablar con sus confesores y la devoción a Dios la conducen a transgredir su fe y sus principios. Amar al hombre, llorar su pérdida y sufrir su ausencia se convierte en su distracción predilecta.

Una de las principales trasgresiones místicas de *MI* es, sin duda, la adoración a Dios hecho hombre y los sueños sexuales con él, esto es, como el amor divino no logra satisfacer la necesidad de afección, la santa recurre a los sueños, en los cuales humaniza a Dios para colmar su necesidad de amor. Tal vez esto sucede porque: "la vida de Dios y el conocimiento divino pueden, pues, expresarse tal vez como un juego del amor consigo mismo; y esta idea desciende al plano de lo edificante e incluso de lo insulso sí faltan en ella la seriedad, el dolor, la paciencia y el trabajo de lo negativo." (Hegel, 1966: 16) Sin embargo, ese "juego" se concretiza en sueños, creando sensaciones que parecen verdaderas, pues lo describe de la siguiente manera: "(Porque los sueños con Él eran completos, el acto del amor y Su penetración, y el orgasmo perfecto y prolongado hasta desdibujar el tiempo.)" (p. 107) De esta manera existe una transposición entre el amor a Dios y el amor al hombre, probablemente porque "la naturaleza de su amor a Dios corresponde a la naturaleza de su amor al hombre, y, además, la verdadera cualidad de su amor a Dios y al hombre es con frecuencia inconsciente –

encubierta y racionalizada por una idea más madura de lo que su amor es-. (Fromm, 2000: 63) La santa ama a Dios de la misma manera en la que hubiera amado a un hombre infraccionando los principios divinos y quebrantando el principio de castidad indispensable en la vida de una monja. Contrariamente a esto, cuando la santa habla directamente con Dios su interlocutor se convierte en un “Tú”, el cual “se trouve alors investi du pouvoir de représenter l’omniscient, le regard supérieur à qui rien n’échappe, l’Eternel. Il est le témoin absolu; il est aussi celui qui peut avoir une puissance dans les événements, le juge qui décide...” (Didier, 1976: 157)

La transgresión mística de los temas sagrados se evidencia por ejemplo, en la forma en que la vocación de convertirse en monja se gesta en el alma de la santa. No es el amor a Dios el motor principal de esta decisión, sino el miedo a ser descubierta, como siempre el miedo al pasado. Su aptitud religiosa nace más bien impulsada por el temor y no por el deseo de dedicar su vida al servicio de Dios, ella misma lo expresa de la siguiente manera: “Si algo me movía con más fuerza fue el temor. El temor a ser condenada y el temor a ir al infierno. El temor al desamparo y a la soledad, a la pequeñez y al abandono. Necesitaba tranquilidad y no sabía cómo podría encontrarla.” (p.16) La soledad es uno de los principales motivos en cada una de las acciones y decisiones de la santa. Su alma está desolada pues todavía no ha encontrado su razón de ser, porqué vivir y porqué morir, con quién o con qué soñar y sobre todo, aún no ha encontrado la obra que le toca cumplir en este mundo.

El ateísmo se convierte en un atropello místico consciente de la narración. Retomar a un personaje tan conocido como Santa Teresa y reconstruir su “verdadera historia” volviéndola atea y de ascendencia judía, era una necesidad en la búsqueda interior de Muñiz. A través de un personaje protagonista puede expresar lo que realmente le interesa a ella, mujer escritora, por esta razón preguntas como: “(¿Quién podría creer en Dios después de la Guerra Civil española y de los campos de concentración nazi?)” (p. 87) o “¿por qué buscaba yo a Dios? ¿Dios? ¿Cuál Dios?” (p. 28) Muestran las dudas en la existencia de Dios que en realidad embargan a Angelina Muñiz, integradas de manera imperceptible en el texto que una lectura inocente puede pasar por alto. La conclusión a esas dudas es la inexistencia de Dios, a través de la introspección, llevada a cabo en el relato, no logra convencerse de lo contrario y por esta razón termina afirmando: “¡Lástima que tampoco quede Dios! Y eso ya lo sabía Jesucristo” (p. 111). La idea de Dios se convierte en un invento, en una falacia, pues al

percibir la llegada del final, lo único que se le ocurre decir es: “Si pudiera volvía a inventar a Dios.” (p. 111)

Las dudas que surgieron en cuanto a la naturaleza de las visiones que Santa Teresa tenía, fueron aclaradas y aceptadas como provenientes de Dios gracias a la visita de San Pedro de Alcántara en 1957. Las dudas de Santa Teresa se disiparon aunque las persecuciones no terminaron en seguida. En el caso de la santa de *MI*, la incertidumbre es mayor pues en las apariciones que sufre aparece tanto la imagen de Dios y de los Ángeles como la imagen del Diablo. La única diferencia entre ellas es el efecto que le producen físicamente pues, cuando eran visiones del demonio “sentía sus caricias lujuriosas y el dolor del placer, pero después agotaba mi espíritu, quedaba triste y decepcionada, con un vacío anonadante y una culpa remordiente” (p. 46). En cambio cuando las visiones provenían de Dios procedían del alma bajo una luz que la elevaba por los aires y la transportaba. El ángel y el demonio se le aparecen indistintamente en una lucha entre el bien y el mal, entre la fe y la incredulidad, y es esta precisamente la gran contienda en la vida del ser humano.

Se puede concluir diciendo que *MI* transmite la reconstrucción de la historia y del diario de Santa Teresa a la manera particular de Angelina Muñiz, recreando los problemas de una santa que dudó de su entorno y hasta de ella misma. Una mujer que en medio de la adversidad y de las envidias logra crear su propia orden y fundar algunos conventos reformados, en los cuales se privilegia el silencio y la oración. El contraste entre la historia verdadera y la historia de *MI* se encuentra en la transposición de los espacios y los tiempos convirtiéndola en una novela de interés actual, la cual a su vez convierte un diario íntimo en una secuencia de reflexiones filosófica y morales. En el espacio de libertad que representa la escritura íntima, Muñiz plasma un juego con los tiempos, su propio ritmo en la frase, matices y variaciones en su discurso introspectivo, repeticiones y discontinuidades. Por estos motivos Sanz termina diciendo que “*Morada Interior* puede leerse como el conflicto personal de un alma atormentada por un pasado no bien asumido y por un presente en el que una pulsión metafísica (mística, si se quiere) le lleva hacia áreas ideales e incitaciones terrenas hacia inclinaciones eróticas.” (1983: 139)

2.5 *Morada interior* ¿Una ficción posmoderna?

La posibilidad de designar a *MI* como una ficción posmoderna nace de la gran cercanía que existe entre algunas de las características de este género y las particularidades de la NNH, señaladas en el capítulo anterior. Sin embargo también existen ciertas diferencias entre ambos que permiten asegurar que las obras pertenecientes a uno, no son forzosamente representativos del otro. El problema comienza al querer definir este concepto, pues los críticos aún no han podido obtener una explicación unificada del término. Tampoco se debe confundir el posmodernismo, que es el movimiento literario que siguió al modernismo, y lo postmoderno que es la época que sigue a la modernidad. De hecho, fue a partir de los años ochenta que este vocablo se empezó a utilizar en Hispanoamérica para definir la cultura de fin de siglo y a partir de entonces aparecieron un sinnúmero de estudios sobre las obras que pertenecen a él. Sin embargo todavía resulta muy ambigua la concepción de los puntos característicos de esta época postmoderna y el lugar que ocupa en el tiempo. Ante esta indeterminación, se debe analizar la definición dada por Lyotard, máximo exponente de esta teoría, respecto al posmodernismo: “Il désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles de jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXème siècle.” (1979: 7) Es pues, la incapacidad del hombre para formular algún tipo de explicación que logre englobar las condiciones de su existencia ante la era postindustrial. Es también la inmovilidad del hombre ante la pérdida de los valores fundamentales, es el encierro en sí mismo ante la negación de la muerte. Lyotard resume el posmodernismo como “l'incrédulité à l'égard des métarécits.” (1979: 7) Se considera *métarécits* a los grandes textos fundadores de las formas de pensar que rigen nuestra percepción del mundo, entre ellos encontramos los libros de Historia, religión y política. En consecuencia, sobreviene la desacreditación de las grandes narrativas y de la verdad, hasta ahora aceptada como tal. En la época posmoderna los valores tradicionales son transgredidos y suplantados por el individualismo y el capitalismo. A partir de esto, en América latina este fenómeno se vuelve un tanto relativo pues antes de la posmodernidad debe imperar la modernidad, la cual aún no se encuentra presente en la totalidad de Hispanoamérica. Por lo tanto, parece “que la solución más convincente a la paradoja señalada es la de suponer una evaluación discontinua de las diferentes sociedades de los diferentes mundos, del primero hasta el tercero, y la globalización de la cultura.” (Kohut, 1997: 11) Frente a esta perspectiva de la posmodernidad prevalece la heterogeneidad y lo fragmentario, el discurso se distingue por un acentuado escepticismo, también se puede apreciar el relativismo y la melancolía.

La dificultad para definir la posmodernidad, vista anteriormente, se traslada en el momento de querer concebir el significado del posmodernismo literario, sin embargo dependiendo de los diversos contextos discursivos y en acorde a diversas instancias narrativas, se puede considerar posmodernistas “tanto a los discursos no argumentativos con una fuerte connotación ideológica, como a aquellos discursos que fluyen de un deseo consciente por reivindicar una hegemonía institucional.”(Krysinski, 1997: 9)⁶⁸ En general se suele pensar que tanto los escritores del *Boom* como los del *Posboom* podrían formar parte de esta categoría, siempre tomando como precursor a Borges. Dentro del ámbito literario encontramos dos corrientes muy marcadas que se debaten sobre el hecho de que la posmodernidad se enfoque ya sea a partir del presente ya sea desde el pasado. También se podría añadir el hecho de que el presente sea simplemente la excusa para remontarse al pasado, e incluso hacia el futuro. Así pues la relación que existe entre la posmodernidad y la Historia es sumamente importante ya que hay un vínculo intrínseco de ambos conceptos. Por esta razón Kohut llega a afirmar que “la posmodernidad condiciona la novela histórica y, al mismo tiempo, es condicionada por ella.” (1997: 20) Poniendo de manifiesto la posibilidad de que *MI* pueda ser una ficción posmoderna, sobre todo si se concluye que las principales peculiaridades de los escritos literarios posmodernos son: el uso de la metaficción histórica; la autorreflexión; el revisionismo histórico; la invitación al lector a participar activamente dentro de la narración y con esto, la obra adquiere fines doctrinales; el relativismo histórico y la necesidad de preservar el pasado en la memoria; la trasgresión del punto de vista, (sólo por nombrar algunas). Pues en cierta forma, estos puntos se han tratado de esbozar a lo largo de este capítulo para mostrar las peculiaridades de *MI* catalogada como la NNH más cercana – dentro de la trilogía– a las definiciones y características dadas por los críticos.

La relación que existe entre NNH y la posmodernidad es muy estrecha pues la nueva novela histórica se presenta como una duda o descreimiento del pasado ya que la base de su construcción es la respuesta a una cierta incredulidad histórica que empuja al escritor a la invención imaginativa. Esta particularidad posmoderna “facilita la creación de nuevos lenguajes fundados en la paradoja, la ironía, la impugnación, la alteridad, la simultaneidad, el anacronismo que discurren en discursos de tipo religioso/místico, o filológico, o de aventuras, o (pseudo)realista, o (pseudo)-cotidiano, etc.” (Larios, 1997: 135) Esta resulta ser una pista muy interesante en el momento de plantearse la posibilidad de estudiar a *MI* como una ficción

⁶⁸ “Either as a non-argumentative discourse with strong ideological connotations, or as a discourse flowing from a conscious desire to assert an institutional hegemony.” (Krysinski, 1997: 9)

posmoderna pues la creación de un nuevo lenguaje dentro de esta novela es una de sus principales innovaciones. La forma de expresión a la que Muñiz recurre engloba diferentes perspectivas y visiones: la de la santa y la de la escritora misma. Poniendo de relieve la alteridad que podría existir entre la escritora y la narradora, el *alter ego* del que hablaba Rama, señala la capacidad de desdoblamiento de un personaje. La obra se vuelve por un lado un discurso místico religioso –pues representa las luchas religiosas de la santa– y por el otro un discurso filosófico que deja entrever la percepción de la autora.

Para Bernard Shaw el posmodernismo, en América Latina, representa una extensión del *Boom*, pues “lo que encontramos en el posmodernismo es una intensificación a veces radical de las tendencias antirrealistas o antimiméticas del *Boom*, muchas de las cuales fueron popularizadas por Borges.” (1999: 326) Explica que los escritores llevan al extremo el experimentalismo, característica primordial del *Boom*, y la autorreferencialidad en las obras producidas; inclusive otros escritores⁶⁹, siguiendo este proceso, hacen referencia a las condiciones socio-políticas que los rodean. Sin embargo, el crítico hace hincapié sobre la verdadera existencia del concepto inicial de posmodernismo en Hispanoamérica, pues generalmente este movimiento ha sido íntimamente relacionado con el poderío económico, militar y político de los países occidentales y por esta razón, aplicar el mismo concepto a países menos desarrollados podría acarrear ciertos conflictos o contradicciones. Sobre todo si tomamos el postulado que indica “el fracaso de todas las ‘grandes narrativas’ esperanzas cimentadas en la idea del progreso,” (Shaw, 1999: 371) que refuta todo lo reivindicado por la literatura hispanoamericana de las últimas décadas. A lo largo del capítulo XI, el crítico intenta llegar a una conclusión acertada de lo que en realidad podría significar el posmodernismo en Hispanoamérica, sin embargo no lo consigue y finalmente concluye diciendo que “el *posboom* parece tener más en común con el poscolonialismo que con el posmodernismo” (Shaw, 1999: 376) Sin duda, las aportaciones más importantes de este libro es el análisis hecho con el fin de diferenciar el movimiento del *Boom* y del *posboom*; pues en lo que al posmodernismo se refiere, solamente deja abierta la posibilidad de la probable incursión de ciertas obras narrativas hispanoamericanas dentro de este género caracterizado principalmente por “el fragmentarismo, la autorreferencialidad, la subversión del canon

⁶⁹ Shaw dice que “las dos figuras de importancia crucial son Sarduy y Elizondo” pues llevan al extremo el experimentalismo y la autorreferencialidad. Entre los autores que “siguen el proceso” se encuentran Diamela Eltit y Piglia.

literario y el escepticismo tanto con respecto a las ideologías como con respecto a la referencialidad del signo lingüístico.” (1999: 375)

Una de las principales características del posmodernismo es la “historiographic metafiction”. El término metaficción fue utilizado por primera vez por William H. Gass, quien lo explicó que: “en cada tipo de arte dos impulsos contradictorios se encuentran en estado de guerra maniquea: por un lado el impulso de comunicar y entonces tratar a los medios de comunicación como vías, y por el otro, el impulso de hacer un artefacto de los materiales y por consiguiente tratar a los medios como un fin.” (Juan-Navarro, 2000: 40)⁷⁰ Ante esta definición, la antinovela, sería una forma de metaficción, pues representan ficciones que enfatizan más el proceso de la narración que el referente en sí mismo. Por otra parte, Linda Hutcheon remarca que las metaficciones históricas “incorporan estos tres campos: [literatura, historia y teoría] esto es, su propia consciencia teórica de la historia y de la ficción como construcciones humanas (metaficción historiográfica) ha puesto las bases para el replanteamiento y la reformulación de las formas y los contenidos del pasado” (1988: 5)⁷¹ De esta forma, la ficción posmodernista cuestiona la forma del “ser” en el mundo, así como la manera de ser de las ficciones en ese mismo mundo desde una perspectiva antológica.

Por su parte, Patricia Waugh aclara que: “la metaficción es un término otorgado a la escritura de ficción que conscientemente y sistemáticamente atrae la atención en su condición de artefacto, con el objetivo de plantear preguntas sobre la relación existente entre la ficción y la realidad.” (1984: 2)⁷² También remarca el hecho de que algunos escritores no solamente examinan las estructuras fundamentales de la ficción narrativa, sino que también exploran la posible ficción del mundo fuera del texto literario. En consecuencia estos novelistas incluyen dentro de sus ficciones la autorreflexión y la incertidumbre y es precisamente por medio de la metaficción que también se puede lograr “dibujar” el mundo dentro del libro. Waugh hace hincapié en el hecho de que aunque el término parezca nuevo, en realidad en la práctica este recurso es tan antiguo como la novela misma y en su opinión, la metaficción, es una tendencia

⁷⁰ “In every art two contradictory impulses are in state of Manichean war: the impulse to communicate and so to treat the medium of communications as means and the impulse to make an artefact out of the materials and so to treat the medium as an end.” (Juan-Navarro, 2000: 40)

⁷¹ “Incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) it’s made the grounds for its rethinking and reworking of the forma and contents of the past.” (1998: 5)

⁷² “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically drags attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.” (1984: 2)

o función inherente a todas las novelas. Basándose en la definición de dialógico de Bakhtin⁷³ afirma que el lenguaje de la ficción “*always to some extent dialogic*” (1984: 6) de esta forma, las novelas metaficcionales se construyen sobre una ilusión ficticia, es decir, que al mismo tiempo que se crea una ficción se hace una declaración, dentro del texto, sobre la forma en la que se creó dicha ficción. Waugh concluye diciendo que la metaficción contemporánea es una respuesta y al mismo tiempo una contribución, pues otorga un nuevo sentido a la narración, ya que “esa realidad o historia es provisional: ya no se trata de un mundo donde las verdades son eternas sino una serie de construcciones, artificios o estructuras inestables.” (1984: 7)⁷⁴ Este aspecto resulta ampliamente representativo dentro de la estructura de *MI*, pues la autorreflexión y la forma en la que se va creando la ficción basada en la obra de Santa Teresa, se justifica desde el inicio del relato por medio de la alternativa de diario “verdadero”.

El punto de vista de la narración, es también un elemento que marca la diferencia en los textos posmodernos, pues en las narraciones posmodernas “el texto rechaza la omnisciencia y la omnipresencia de la tercera persona y en cambio se involucra en un diálogo entre la voz narrativa [...] y el lector del proyecto. El punto de vista es intencionalmente limitado, provisional y personal.” (Hutcheon, 1988: 10)⁷⁵ Tal y como ocurre con la protagonista de *MI*, quién cuenta su historia desde la perspectiva intimista de un “yo”, aunque en este caso, Muñiz da un paso más allá al recrear el diario íntimo de la Santa. Entonces, la trasgresión de la escritora es doble: quebranta el espacio íntimo y parodia su vida. Aquí se encuentra otro de los rasgos característicos de posmodernismo utilizado en *MI*: la parodia, la cual es considerada por Hutcheon “como su introversión estética, para señalar que este tipo de discurso autorreflexivo está siempre unido de manera inextricable al discurso social,” (1988: 35)⁷⁶ al mismo tiempo que ofrece una perspectiva del presente y del pasado al permitir al escritor realizar un discurso dentro del discurso. En el caso de *MI*, el doble discurso se presenta de manera imperceptible dentro de la obra, por ejemplo, cuando la reescribora del diario va intercalando dentro de las vivencias místicas de la santa, sus experiencias sensuales

⁷³ Este fenómeno se presenta cuando una novela introduce “a semantic direction in to the World which is a diametrically opposed to its original direction [...] the world becomes the arena of conflict between two voices” (1973: 106)

⁷⁴ “That reality or history is provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures.” (1984: 7)

⁷⁵ “The text refuses the omniscience and omnipresence of the third person and engages instead in a dialogue between a narrative voice [...] and a project reader. Its viewpoint is avowedly limited, provisional, and personal.” (Hutcheon, 1988: 10)

⁷⁶ “Its aesthetic introversion, to signal that this kind of self-reflexive discourse is always inextricably bound to social discourse” (1988: 35)

y amorosas. Entonces, la desintegración de la personalidad de la protagonista se refuerza cuando se adaptan modelos posmodernistas que estructuran y modelan la ficción, uniendo diferentes corrientes de pensamiento.

El escepticismo y el relativismo, son características primordiales del posmodernismo y han influido grandemente en los historiadores, quienes al buscar la verdad en el pasado, han encontrado que ésta parece ser menos realista, lo cual ha provocado que una obra adquiera diferentes sentidos según el ángulo o la perspectiva que determinen ciertos paradigmas. Así los estudiosos del posmodernismo creen que existen diversas formas discursivas y de interpretación que reflejan diversas vías de análisis, es decir que “esta visión de la historia esta basada en la suposición de que se puede observar un mismo fenómeno desde múltiples perspectivas, sin considerar ninguna de las narraciones históricas resultantes como teniendo la necesidad de una permanencia o como la expresión de una esencia en particular.” (Juan-Navarro, 2000: 46)⁷⁷ Por consiguiente, los defensores de esta tendencia piensan que se debe hacer una revisión meticulosa de las visiones tradicionales de la Historia. Según Juan-Navarro, existen dos tendencias importantes dentro de la revisión posmodernista de la Historia: “la sustitución de las visiones orgánicas de la historia por visiones incompletas y la reevaluación de la narrativa en la escritura de la historia.” (2000: 47)⁷⁸ En consecuencia, la metaficción histórica se opone a la visión del posmodernismo, el cual es antihistórico y despolitizado, pero remarca la autorreflexión durante la escritura. Al realizar un estudio sobre las obras de Fuentes y Cortazar insiste en que ellos “invocan el pasado para tratar de comprender mejor el presente y determinar el futuro” (2000: 256)⁷⁹ Por otro lado, también afirma que “la eventualidad y la subjetividad que domina la visión histórica de estos autores, no implica necesariamente, una despolitización o la ausencia de una ideología en sus trabajos.” (2000: 257)⁸⁰ Las conclusiones a las que llega Juan-Navarro, al término de su ensayo, son las siguientes: 1) “La visión de América como un espacio utópico” 2) “La configuración de los sistemas culturales autóctonos basados en la parodia” 3) “La hibridación y amalgamación dentro de las construcciones semióticas” 4) “La creación de una cultura

⁷⁷ “This vision of history is based on the assumption that one can observe a single phenomenon from multiple perspectives, without considering any of the resulting historical narratives as having a necessary permanence or as being expressive of any particular essence.” (Juan-Navarro, 2000: 46)

⁷⁸ “The substitution of organic views of history by fragmentary views and the re-evaluation of narrative in history writing.” (2000: 47)

⁷⁹ “Invoke the past in order to better understand the present and determine a future.” (2000: 256)

⁸⁰ “The contingency and subjectivity that dominate the historical vision of these authors do not however imply a depoliticization or absence of ideology in their works.” (2000: 257)

pedagógica y política como alternativa a la cultura dominante.” (2000: 269-270)⁸¹ Así pues, estas características estarían incluidas en las ficciones posmodernistas de América. El punto 2, 3 y 4 se han desarrollado en el análisis de *MI*.

Muñiz confunde los límites entre el mundo antiguo y moderno, como también sucede entre el pasado y el presente, entre la ‘verdad’ y la ficción, de igual manera suprime la diferencia entre narrar e historiar e inclusive llega a cuestionar la propia existencia del texto, convirtiéndose en “un testimonio que subvierte en sí al testimonio, es una historiografía que en sí cuestiona la historiografía y es una metaficción que cuestiona el modo de existencia de la ficción.” (Williams, 2002: 39) Cada uno de los términos anteriores es puesto en cuestión y casi en peligro dentro de la diégesis, por medio de una mirada al pasado Angelina Muñiz hace un revisionismo de la Historia y del pasado, tal vez esto se deba a que “debido a la nostalgia en su revisión crítica y dialógica de las formas, contextos y valores del pasado, el historicismo posmoderno está deliberadamente libre de responsabilidades.” (Hutcheon, 1988: 89)⁸²

Raymond L Williams en su libro *La narrativa postmoderna en México* propone que el surgimiento de la ficción posmoderna en México surge con las obras experimentales de Elizondo, Pacheco y Fuentes⁸³, así como *Gazapo* de Sáinz y *De perfil* de Agustín⁸⁴. Estas obras aportaron diversos aspectos posmodernistas, tales como las posibilidades de la verdad y las versiones de la misma, cuestionan el conocimiento adquirido, se privilegia al lenguaje sobre la acción y los personajes; las dos últimas polemizan los límites entre la alta cultura y la cultura popular, aportan el lenguaje de los adolescentes, incitan al lector a ser activo por medio de silencios o blancos e incursionan la parodia y la ironía dentro de la narración. Este ensayo posiciona a Angelina Muñiz dentro de la “segunda ola posmoderna: 1969-1993” cuando expresa: “Federico Patán, Daniel Leyva y Angelina Muñiz-Huberman son técnicamente más innovadores que Ramos, Pitol, Puga y Domecq y figuran entre los más herméticos escritores posmodernos del periodo.” (2002: 62) Y otorga a *Dulcinea encantada* ciertas características posmodernas, pues “borra los límites entre las realidades interior y exterior, entre la fantasía y la realidad empírica. Es una metaficción que ofrece la posibilidad

⁸¹ Véase la explicación de cada uno de los cuatro puntos en (2000: 270-282)

⁸² “Postmodern historicism is wilfully unencumbered by nostalgia in its critical, dialogical reviewing of the forms, contexts, and values of the past. (Hutcheon, 1988: 89)

⁸³ Transfiero la nota al pie del texto original: “Salvador Elizondo, *Farabeuf*, Joaquín Mortiz, México, 1965; José Emilio Pacheco, *Morirás lejos*, Joaquín Mortiz, México, 1967; Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, Joaquín Mortiz, México, 1967.

⁸⁴ El autor también insiste en la importancia de Vicente Leñero en este proceso con *Los albañiles*, (p. 31-32)

de múltiples estadios de lectura intertextual” (2002: 63). Estas cualidades, aunadas a la intertextualidad, la presencia obsesiva del narrador, la mezcla de discursos (psicológicos y narrativos), la forma paródica, entre otras, ejemplifican las peculiaridades narrativas que engloban la narrativa de Muñiz y que sin duda también se reflejan dentro de la estructura de *MI*, inscribiéndola, tal vez, como una novela posmoderna.

CAPÍTULO III. *Tierra adentro* o el viaje introspectivo catalizador

*Tierra adentro*⁸⁵ es la segunda novela publicada por Angelina Muñiz, en la cual intenta recrear la situación histórica de España en el siglo XVI, a través de la narración de un fragmento de la vida de un niño judío llamado Rafael. El narrador-protagonista cuenta su propia historia, al inicio parece apacible y feliz, sin embargo poco a poco va tomando aires de tristeza, muerte e incertidumbre dando la sensación de pérdida. El paraíso de la infancia es remplazado por un viaje en espacio y tiempo, el cual a su vez es un viaje introspectivo en la búsqueda del conocimiento de sí mismo pues “*il faut apprendre à se connaître soi-même pour savoir ce que l’on est...*” (Jung, 1971: 35)⁸⁶ Dicha indagación llevan al protagonista a situaciones extremas y complejas en su peregrinar por la vida, para finalmente reconocer que la única forma de salir triunfante es afirmar su verdadera identidad de judío. La reivindicación de sus raíces y la libertad de profesar la religión de sus padres son el motor que dirige y regula cada una de sus decisiones y acciones. De esta manera, al final de la narración el protagonista se ha convertido en un héroe, si se considera a este como “*celui qui résout le conflit où l’individu se débat: d’où son droit supérieur non pas tant au crime qu’à la culpabilité, la fonction de cette culpabilité idéale étant de flatter l’individu qui la désire sans pouvoir l’assumer*” (Caillois, 1972: 28); logrando salir vencedor de las pruebas físicas y psicológicas que la vida le depara, aunque para ello tenga que transgredir ciertos principios morales impuestos por la sociedad. De esta forma, Muñiz retoma un suceso histórico, la persecución de los judíos durante la época inquisitoria, desde una nueva perspectiva, este tipo de novela histórica parece ser “el más apropiado ya que el desconocimiento de una figura o un suceso no permite distorsiones verbales o cronológicas porque empañarían la visión que se brinda por vez primera.” (de Cunha, 2004: 15)

Es importante mencionar que la publicación de esta obra se llevó a cabo en una época en la cual la literatura mexicana se caracterizaba, entre otras cosas, por la reproducción de la realidad mexicana, lo cual no favoreció la adecuada recepción del público. Las preocupaciones de la sociedad mexicana en los años 70 y las huellas que dejó el movimiento estudiantil del 68 abarcan las esferas culturales en su conjunto, por lo cual esta novela

⁸⁵ (1977) México, Joaquín Mortiz, serie del volador. A partir de ahora utilizaré las iniciales *TA* para referirme a este libro

⁸⁶ En cursivas en el original.

histórica⁸⁷ no causó el efecto deseado y en cierta forma hasta fue marginada. En el estudio *México en su novela*, Brushwood señala cinco tendencias en las cuales se integran la mayoría de las novelas escritas a partir de 1968, entre ellas primeramente aparece la inclinación a plasmar la realidad mexicana, después aparece la preferencia por reflejar más abiertamente “los problemas de la relación humana que los de la realidad mexicana, pero en la persecución de ese fin primordial también ha comunicado mucho de la realidad nacional.” (1993: 111) En seguida se encuentra “la movilización del concepto” y la creatividad dentro de la novela, la última característica es “el realismo de un “dilo-como-es” la cual “es parte de la misma búsqueda de la realidad.” (1993: 111) Así pues estas tendencias dan una pista sobre la temática representada en obras representativas del periodo y permiten entender porque una novela como *TA* pareciera no tener cabida en la literatura mexicana de esos años, salvo por el último punto, pues Muñiz también busca la realidad pero no la realidad de la sociedad mexicana sino la propia.

A continuación Brushwood describe las técnicas de escritura utilizadas por los diferentes novelistas que publicaron durante esos años, entre ellas se encuentra la narración fragmentaria, la cual algunas veces es arrastrada más allá de los límites narrativos, por este motivo, esta seña distintiva puede ser considerada como un cambio radical en la forma de escribir ficción en México. Después observa “el uso de la variación del lenguaje, de la invención del lenguaje inclusive, para crear un ambiente particular o para hacer que el lenguaje lleve el mensaje, no por intermedio de la idea, sino directamente de la invención lingüística a la imaginación del lector.” (1993: 112) Es este, sin duda un punto fundamental,

⁸⁷ A este respecto Seymour Menton señala que *TA* tiene poco que ver con la NNH pues “el protagonista no es un personaje histórico bien conocido y tampoco figuran personajes históricos en el fondo.” Rompiendo de esta forma con una de las características que Menton considera fundamental para poder considerar una novela como NNH y por ello la llama “novela histórica lírica”. Sigue diciendo: “Aunque la novela versa más sobre la recreación de España del siglo XVI que sobre la presentación de ideas filosóficas de Borges respecto a la historia, la ausencia de alusiones históricas específicas y de un lenguaje arcaizante ofrece la posibilidad de una interpretación alegórica.” Sin duda la base histórica de la historia de Muñiz, solamente radica en 1547 como fecha de nacimiento de Rafael, y las descripciones de Madrid y Toledo en esa misma época, el resto de las ciudades de España, son descritas sin mencionar su nombre, lo cual dificulta su identificación. Un tercer punto que Menton critica es que “la historia no se distorsiona conscientemente a través de anacronismos exagerados, el tono dista mucho de ser carnavalesco; y rige una sola voz narrativa...” (1993: 241) Si vamos más allá de las seis características dadas por Menton, como regla para que las novelas puedan ser catalogadas como NNH y tomamos las diversas definiciones desarrolladas en el capítulo anterior, me parece que las características más adecuadas a la narración de *TA*, son las dadas por Jitrik para quien lo más importante es intentar explicar el porqué de los acontecimientos, por esta razón la recreación de la España del siglo XVI, con las dificultades sociales, económicas y políticas peculiares del periodo reflejadas a través de las vivencias de un héroe ficticio, Rafael, abre la expectativa hacia la posibilidad de la existencia de no solamente uno sino de varios jóvenes que pudieron haber experimentado una historia similar y por lo tanto la narración se convierte en una NNH, pues recordemos que las posibilidades del género son las mismas que las posibilidades de “hacer historia”: infinitas.

el cual describe perfectamente la escritura de Muñiz, pues en esta y en la mayoría de sus obras utiliza esta técnica, la cual le permite emitir sus ideas por medio del texto y de la narración de los hechos. Otro fenómeno presente es “la composición de novelas cortas que pueden sustituir a poemas” y por último se encuentra la conversación entre el autor y sus personajes con el objetivo de comentar el proceso de creación. Este aspecto también es elemental en la narrativa de Muñiz quien va entretejiendo la evolución del desarrollo inventivo juntamente con el curso de la escritura resultando una narración innovadora en fondo y forma. De esta manera se puede notar el modo de integración estructural de *TA* en las tendencias de la narrativa mexicana de la década, pero también se puede advertir el alejamiento temático tan marcado que existe entre ambas, gracias a esto se puede entender la poca acogida de la novela en un pueblo mexicano más identificado con la preocupación de la existencia que con el pasado de España.

Por otro lado, la importancia que adquiere la religión en la vida de Rafael y las dudas que se despiertan en él, llevan al lector a reflexionar y a tomar conciencia de la influencia que la Historia tiene en la vida de las personas. Es decir, es la vida de los seres humanos la que concibe la Historia o, por el contrario, es la Historia la que designa la vida de cada individuo. En ciertos espacios narrativos pareciera que Rafael va a dejarse dominar por la Historia, de esta manera el desanimo y la resignación invaden su mente, en otros pasajes, la certeza de un destino profetizado siglos antes lo mueven a luchar y vindicar la promesa de una ‘tierra prometida’. Entonces, el motivo del viaje resulta ser la inesperada ruta que Rafael toma en la búsqueda de su destino, convirtiéndose en un peregrino, en un ‘judío errante’ figura universalmente conocida en la Historia y en la literatura. En el siglo XVII la leyenda del Judío Errante se popularizó gracias al monje inglés Mathieu Pâris, quien recogió una carta anónima, que contenía el relato del obispo alemán Paul d’Eitzen con una recreación del personaje Ahasvérus, en la cual “l’auteur n’insiste pas sur le coup porté à Christ, mais sur la condamnation à errer jusqu’à la fin des temps: il donne naissance au type du marcheur éternel qui, repentí, pourvu d’une famille, d’une profession, d’une race, d’une utilité enfin, devient un « témoin vivant contre les Juifs et les incrédules.” (Rouart, 1988: 9) La leyenda del Judío Errante hace referencia a la historia del pueblo judío al finalizar las cruzadas, la cual se extendió por toda Europa cuando Lutero proclamó el protestantismo. En realidad en el siglo XVIII, aún se guardaba la concepción de la figura del judío ya sea como el usurero literario ya sea como el penitente representado por las historias de Malco y Catafito –José de Arimatea–, sin embargo con el acceso de los judíos a nuevos oficios tales como médicos o profesores una

nueva figura judaica nace también: el judío inteligente. Por este motivo se empieza a realizar una conversión masiva de los mismos y a aquellos que se niegan se les expulsa o se les encarcela, de ahí proviene la concepción antisemita de la denominación judío errante. En *TA* se ve reflejada esta figura pero no de forma eterna como el mito lo señala, pues según este el Judío Errante está condenado a vagar toda la vida sin morir, regenerándose cada diez años hasta que Jesús vuelva a la tierra. En este sentido Rafael está destinado a vagar durante cierto tiempo solamente para encontrar una familia, una profesión, una razón para vivir y sobre todo reafirmar su origen judío, de esta manera se convierte en un ‘judío errante transitorio’.

En realidad la única fecha que se menciona en toda la obra es 1547 la cual hace referencia al nacimiento del protagonista –y coincide con el de Cervantes–; su función es posicionarnos en el siglo XVI y el ambiente en el cual debe situarse a dicho personaje en la imaginación pues “la date est au fond un *maintenant* et même un *aujourd’hui* fictif dans la vie d’un personnage fictif: loin d’être un *jadis* dans l’expérience fictionnelle du lecteur ou de l’auteur, on peut dire qu’elle n’intervient à aucun degré dans cette expérience” (Hamburger, 1986: 108).⁸⁸ Por esta razón, la fecha y el lugar introducen en la experiencia de los personajes ficticios y no en su “realidad”, aunque dicho contexto espacio-temporal posicione al lector en una realidad más o menos conocida por todos. Puesto que “même les romans historiques qui s’en tiennent autant qu’un document à cette vérité historique transforment le personnage historique en figure fictive, non historique; ils font basculer d’un système de réalité possible dans un système de fiction” (Hamburger, 1986: 109). Este fenómeno de transformación se percibe en el hecho de que el personaje ya no es solamente un objeto sino el sujeto de la narración, este proceso de ficcionalización un tanto oculto transforma lo histórico en ficticio. De esta manera, el protagonista histórico desconocido Rafael –el cual pudo haber existido (o no) –, se convierte en un personaje irreal que narra una parte de su vida imaginada en un mundo novelesco.

Esta obra, se acerca mucho al género picaresco debido a ciertas características en su estructura, por eso los personajes son vistos y descritos solamente por medio de un “yo” que cuenta la historia y es protagonista de la misma, es decir que la narración se lleva a cabo por medio de un “singleness of viewpoint”. Este fenómeno explica ciertas paradojas entre las acciones, las aventuras y las dificultades en la vida del supuesto pícaro, puesto que provienen

⁸⁸ Las cursivas aparecen en la traducción del texto original

de un mismo punto de vista. En otras palabras, el narrador se identifica totalmente con el protagonista convirtiéndose en un su otredad o en alguna de sus formas puesto que no es solamente un observador inocente sino que adquiere un papel activo dentro de la narración. La identificación entre el autor y el protagonista es total pues “el autor de las novelas picarescas, se identifica completamente con el tema. El detalle más indiferente o la acción más insignificante se integran sobre toda perspectiva, resultando a veces más importante que la propia narración.” (Guillén, 1987: 391)⁸⁹ En *TA Angelina* Muñiz integra todas y cada una de las vivencias de Rafael desde la misma perspectiva: la propia y en ocasiones hasta pareciera que el objetivo más importante es desarrollar y plasmar dichas ideas por encima de la narración, fenómeno que de alguna forma justificaría mi teoría al llamarla “viaje introspectivo catalizador”.

“Viaje introspectivo” porque la búsqueda de Rafael –y la de Angelina escritora– es interna e identitaria. Recordemos que el interés de Muñiz por el estudio de la mística y la cabalística nace de su herencia judía materna. Sin embargo, la pérdida de estas raíces a través de los siglos la llevó a considerarlo como un segundo exilio, la empatía con las dificultades vividas por sus antepasados propició, tal vez, una mayor predilección por estos temas. De esta manera, la necesidad de identificación con el linaje de sus ancestros posiciona a Muñiz, en el momento de crear una historia, en la época de la Inquisición ya que este hecho le permite concebir una contestación contra los horrores cometidos en contra de la nación judía, la cual se ha convertido en su propio pueblo. Por otra parte, lo considero “catalizador” pues *TA* puede ser un impulsor del conocimiento que conlleva a la escritura sobre dicha temática y sobre todo por las reacciones internas que provoca: el crecimiento, la madurez en la escritura, la afirmación del valor identitario y principalmente la liberación y exposición de las ideas propias de manera personal e innovadora. De la misma forma en que Van Hoogstraten en su estudio *Estructura mítica de la picaresca* llega a la conclusión de que el narrador crea al ‘otro’ por medio del pícaro, ya sea para justificar sus actos o para reprimirlos, se puede concluir que, Muñiz crea al “otro” por medio del protagonista Rafael como una forma de catarsis, una forma de liberación y purificación por medio de la historia.

⁸⁹ “The author of the picaresque novels identifies himself completely with the subject. The most indifferent detail or insignificant action is integrated into this over-all perspective, sometimes more important than the narrative itself.” (Gullén, 1987: 391)

Unido a lo anterior, se podría decir que, cuando el autor narra en “yo” se vuelve el objeto de su propia narración pues “el escritor no es solamente un autor o un artista o un creador: él es un ser humano y él mismo su propio tema.” (Guillén, 1987: 431)⁹⁰ Por consiguiente Muñiz y Rafael se vuelven sujeto enunciador-objeto declarado en el momento en el que la relación entre ellos es tan estrecha que se vuelve inquebrantable. La subjetividad incursiona en el tono del relato puesto que “*la chose énoncée est le champ expérimental ou vécu du sujet d’énonciation*, ce qui est une autre façon de dire qu’il y a une relation, une polarité entre lui et l’objet énoncé.” (Hamburger, 1986: 60) La relación que existe entre Muñiz y Rafael se basa en la búsqueda de los orígenes, el motivo del viaje, el exilio como finalidad de la existencia, la visión del mundo y las ideas filosóficas ante la vida. Sin embargo, no se puede afirmar que un narrador siempre se identifique a tal punto con su protagonista, pero sería muy inocente pensar que no existe ninguna relación entre ambos. En la novela picaresca, según Chandler “el autor español picaresco tenía miedo de ser identificado con su antihéroe, y muchas veces se vio obligado a mantener su propia integridad al declarar un propósito moral que escasamente se muestra en su obra.” (1899: 64)⁹¹ Por otra parte, la utilización de un narrador autodiegético otorga mayor credibilidad y mayor realismo a la diégesis, pues la verosimilitud de cada uno de los hechos y de los pensamientos que ahí se incluyen es fundamentada por la persona que los vivió y por lo tanto certifica su veracidad, adquiriendo un compromiso literario en la perspectiva del lector.

En consecuencia el aspecto religioso se convierte en el *leitmotiv* de la obra, puesto que la Inquisición es el reflejo de las consecuencias degradantes de una sociedad pervertida, una sociedad que se escuda en la religión para encarcelar, torturar y matar a otros seres humanos. Todo esto en el ambiente toledano, lugar simbólico para los sefardíes quienes durante siglos vivieron en esa ciudad adaptándose a la cultura e integrándose en la colectividad. En la época en la cual Rafael (supuestamente) vivió, Toledo aun gozaba de la grandeza y del poder económico y político los que, algunos años más tarde perdería con el traslado de la Corte a Madrid en 1561. Sin embargo, la obra también se posiciona en un ambiente difícil en esta ciudad después del edicto de 1492, la mayoría de los judíos habían huido y aquellos que decidieron quedarse en España se habían convertido al cristianismo, ya sea por convicción o por obligación. De esta manera Rafael se convierte en un ser representativo de aquellos judíos

⁹⁰ “The writer is not only or even primarily an author or an artist or a creator: he is a human being and his own subject.” (Guillén, 1987: 431)

⁹¹ “The Spanish picaresque author was fearful of being identified with his antihero, and often found himself forced to maintain his own integrity by declaring a moral purpose scarcely shown in his work.” (1899: 64)

que seguían practicando a escondidas la herencia judaica pero que exteriormente simulaban haberse convertido. No obstante, la representación religiosa del protagonista traspasa los límites de la herencia, la religión se convierte poco a poco y a través de la experiencia en un refugio de paz en el cual se puede ser feliz, sin olvidar su cultura y su país, puesto que él mismo se describe como “un judío que ama a España y que ama a Sión.” (p. 49-50) De esta forma “el mensaje ideológico es que la única manera de lograr la felicidad para los judíos es guardar la fidelidad de su religión y a su nación sin guardar resentimientos contra sus enemigos” (Menton, 1993: 245) y así *TA* adquiere un fin didáctico moral.

Paradójicamente, la secularización de ciertos sacramentos divinos está muy presente en la obra, aunque se presentan de manera perspicaz y disimulada contienen una fuerte alegoría a la religión cristiana. Por ejemplo, cuando el mendigo lleva a Rafael a su casa le dice “Tú eres justo, te pareces a Jesucristo, y has venido a salvarme a mí, a perdonar mis pecados.” (p. 89) y de esta forma convierte a Rafael en el mesías esperado; otra interpretación puede caber dentro de esta frase, el sarcasmo expresado hacia los cristianos que creyeron que Jesús era el mesías tan esperado y así lo convirtieron en el salvador del mundo cuando en realidad para los judíos solamente fue un profeta como cualquier otro. Otro ejemplo que cabría en esta ironía religiosa, es darle el sobrenombre de “santo” a alguien que practica ritos satánicos, se droga y dirige una especie de secta, también puede ser una previsión en el tiempo, pues la beatificación y la proclamación de santidad de un hombre cualquiera que se convierte en modelo a seguir, se ha hecho un tanto banal en nuestros días. La respuesta dada por Rafael al conocer a los amigos del mendigo fue “–Soy quien soy.” (p. 91) es otra muestra del quebrantamiento religioso pues en realidad fue Jesús quien pronunció estas palabras cuando fue juzgado. Para terminar esta nada exhaustiva lista de ejemplos, se puede mencionar la descripción de los sacerdotes que se encuentran en la ciudad del alquimista descritos como “muchacha sotana que se empolva voluptuosamente arrastrada por calles y plazuelas al ritmo sensual de unas piernas recias, de un cuerpo tenso, deseoso de copular.” (p. 62) esta caracterización pone de manifiesto el tabú de la sexualidad en la vida de los monjes la cual fue expuesta anteriormente en forma clara por medio de la santa de *MI*.

3.1 La Inquisición como principio y fin de la vida

Gran parte de las decisiones y de las acciones de Rafael están regidas por la represión que la Inquisición ejerce en la sociedad en la cual vive. Siendo hijo de judíos, lleva a costas la

pesada carga de ser visto como un ‘converso’. A través de la lectura de la obra, descubrimos que todo acto religioso se lleva a cabo en secreto, al interior del hogar paterno y sin mostrarlo a los demás. Recordemos que la huida de Rafael se debe a la falta de valor y de coraje que demuestra el padre al no permitir que éste prepare y celebre el *bar mitzbá*, este hecho provoca la cólera del protagonista y huye de casa. Sin embargo, el abuelo le ha ido enseñando, a través de los años, ciertos principios básicos del judaísmo y ha inculcado en el corazón del muchacho el deseo de reivindicar su verdadera identidad y sobre todo de encontrar la paz por medio de la práctica de la religión, lo cual, según su opinión, es el mejor medio para lograr la felicidad. Así pues la Inquisición se vuelve la causa del viaje; también es la que provoca la salida inesperada de Toledo el día de la quema de los padres de Rafael, convirtiéndose él también en un perseguido de la Santa hermandad. El resto de las aventuras del protagonista se verán marcadas por las persecuciones incesantes que sufre el héroe en su camino, huye, se esconde, el arriero lo protege, se vuelve a esconder y así vive una relación de estira y afloja con la Inquisición. En consecuencia el triunfo obtenido por el narrador al final de la obra, es también una victoria sobre la perseguidora Inquisición y la conservación de su vida es el trofeo máspreciado.

3.2 El viaje arquetípico

El término arquetipo proviene de las concepciones psicológicas de Jung, dentro de sus teorías sobre el inconsciente estableció una marcada diferencia entre el inconsciente personal y el inconsciente colectivo. El primero se refiere más bien a una capa superficial, la cual contiene “ce que l’on appelle les *complexes à tonalité affective*, qui constituent l’intimité personnelle de la vie psychique” (Jung, 1971: 14), mientras que el segundo alude a una capa más profunda cuyo contenido y formas de comportamiento tienen un fundamento universal. Es decir, según el propio Jung “l’archétype représente essentiellement un contenu inconscient modifié en devenant conscient et perçu, et cela dans le sens de la consciente individuelle où il émerge.” (1971:16) Generalmente los arquetipos provienen del mito, pues son representaciones psicológicas de la naturaleza del alma, sin embargo Jung sigue diciendo que dentro del inconsciente colectivo estamos tan ligados al mundo que olvidamos quienes somos realmente: “perdu en soi-même”, de ahí la importancia de saber quienes somos.

Los viajes representan el enriquecimiento por medio de las experiencias que se viven en ellos, pues cada uno simboliza el enfrentamiento con dificultades y obstáculos, los cuales

permiten conocer las reacciones y otorgan fortaleza. Un viaje es el momento propicio para conocerse a sí mismo, para reflexionar y para tomar decisiones, nadie regresa de un viaje siendo la misma persona, siempre ocurre un cambio. El viaje es también la ocasión de conocer otras culturas, de poner en práctica ciertos aspectos adquiridos con anterioridad y de comprobar lo conocido, son una puerta al conocimiento y a la experiencia. Las aventuras proporcionan energías renovadas y perfeccionan el alma, de esta manera “el viaje ha enriquecido nuestro prototipo de vida, transformándolo a través de historias particulares, llenando nuestras expectativas sobre el arte.” (Van Nortwick, 1992: 183)⁹²

El motivo del viaje es de gran importancia en la novela picaresca pues “van proporcionando al picaruelo los conocimientos necesarios para saber desenvolverse con la soltura suficiente como para sentirse seguro de sí mismo, y llegar a alcanzar, en breve periodo de tiempo, la categoría de experto” (Gómez Yebra, 1988: 50). Los viajes significan el conocimiento del mundo, la lucha contra la desgracia y el infortunio, son símbolo de triunfo frente a las adversidades y de aprendizaje frente a las derrotas. Los viajes afirman la personalidad y ofrecen un nuevo panorama de la vida, son el medio propicio para conocer al ser humano y sus vicios, son el punto de convergencia entre dos mundos: el real y el ficticio. El objetivo final en el viaje del pícaro es salir de esa vida y así liberarse de la marca indeleble de una existencia pícaro y volverse un héroe vencedor pues “cada característica heroica encuentra su analogía entre las virtudes necesarias para vencer el caos y superar las tentaciones ofrecidas por las fuerzas de la oscuridad.” (Cirlot, 1962: 141)⁹³ Sin embargo esta meta no pudo ser alcanzada por ningún pícaro de la sociedad española de los siglos XVI y XVII, contrariamente a Rafael quien sí va lograrlo, puesto que, de alguna manera él no llega a convertirse en un pícaro, al menos totalmente, –como veremos más adelante–, por esta razón Rafael termina el viaje triunfante, libre, pues ya ha logrado encontrar su lugar en el mundo convirtiéndose en un héroe victorioso, gracias al descubrimiento de su propia identidad.

En la literatura los viajes siempre han sido forjadores de héroes, generalmente a través de un viaje iniciático logran realizar la transformación y el conocimiento poniendo en práctica ciertos poderes internos que hasta ahora les eran desconocidos. El viaje del héroe no se limita simplemente a trasladarse de un lugar a otro, espiritualmente es:

⁹² “The journey has enriched our paradigm from life by refracting it through particular stories, doing what we ask of art.” (Van Nortwick, 1992: 183)

⁹³ “Every heroic characteristic finds its analogy among the virtues necessary to vanquish chaos and overcome the temptations offered by the forces of darkness.” (Cirlot, 1962: 141)

Una expresión del deseo urgente de descubrimiento y cambio, que subyace en el movimiento real y la experiencia de viajar. Por lo tanto, estudiar, preguntar, buscar, o vivir con intensidad a través de nuevas y profundas experiencias, son modos de viajar o dicho de otra manera, son equivalentes simbólicos y espirituales del viaje. Los héroes son siempre viajeros, en este aspecto son incansables. (Cirlot, 1962: 157)⁹⁴

Este viaje o aventura mítica del héroe generalmente se lleva a cabo pasando por diferentes ritos, tales como separación, iniciación y retorno. Según Joseph Campbell en *The hero with a thousand faces*, dicho viaje tiene diferentes etapas, las cuales pueden resumirse y adaptarse a la estructura narrativa de *TA* de la siguiente manera:

El rito de la separación contiene:

- I. El mundo de todos los días, este punto se refiere al inicio de la historia cuando el mundo de Rafael parece ser apacible y alegre, vive con sus padres y estudia la *Biblia* con su abuelo.
- II. El llamado a la aventura, el cual “significa que el destino ha llamado al héroe y ha trasladado su centro espiritual de gravedad desde el encierro de su sociedad hacia una zona desconocida.” (1956: 58)⁹⁵ Es decir, el momento en el cual el héroe –quien aún no se ha convertido en tal– es llamado a resolver un conflicto o llevar a cabo una búsqueda. En *TA* este llamado es más bien interno, es decir, nace del pensamiento íntimo de Rafael, quien de forma impulsiva y a causa de la decepción y enojo⁹⁶ que provoca en él el discurso del padre ante su deseo de celebrar el *bar mitzvá*, toma algunas de sus pertenencias y se marcha. No reflexiona antes de actuar, simplemente se deja llevar por sus sentimientos: “Caminé a mi cuarto rápidamente. Sin pensarlo más, empecé a escoger algo de ropa que doblé y puse en un ható.” (p.1 5) Y así emprende camino hacia lo desconocido y sin ningún plan.
- III. El rechazo al llamado, el cual se refiere a los temores que el héroe presenta frente al desafío, las dudas y la vacilación que surgen frente al reto que se le presenta, es decir “encerrado en el aburrimiento, en el trabajo duro o en la ‘cultura’, el sujeto pierde el poder de la acción significativa afirmativa y se convierte en una víctima que debe ser

⁹⁴ “An expression of the urgent desire for discovery and change that underlies the actual movement and experience of travelling. Hence, to study, to inquire, to seek or to live with intensity through new and profound experiences are all modes of travelling or, to put another way, spiritual and symbolic equivalents of the journey. Heroes are always travellers, in that they are restless. (Cirlot, 1962: 157)

⁹⁵ “Signifies that destiny has summoned the hero and transferred his spiritual center of gravity from within the pale of his society to a zone unknown.” (1956: 58)

⁹⁶ Múltiples son las reacciones de Rafael ante las palabras del padre: “Nació en mí por primera vez, una ira desbordante. Hubiera querido romper, desgarrar, destrozar, herir, llorar, gritar, morirme en ese mismo lugar. pero nada pasó.” (p. 15)

salvada.” (1956: 59)⁹⁷ Al salir de Toledo, Rafael toma el camino que conduce a Madrid, como empieza a anochecer y hace un poco de frío añora la seguridad de su hogar: “Me acuerdo entonces del calor suave de la chimenea de la casa y pienso que mi madre ya estará preocupada por mi ausencia.” (p. 17) Después, ya estando en el mesón luego de conocer al arriero, reflexiona en los posibles peligros que le esperan y empieza a hacer planes para sobrevivir.

- IV. El encuentro con la “supernatural aid” por medio de la figura de un mentor, en este caso será solamente uno, el mayor y el más importante en toda la obra: el arriero – símbolo del viejo sabio–. De esta manera “el primer encuentro del héroe-viajero es una figura protectora (a menudo una vieja hechicera o un anciano) que ofrece al aventurero amuletos contra las fuerzas malignas que va a afrontar.”(1956: 69)⁹⁸ Aunque en *TA* no hay dragones literales sí existen innumerables infortunios a los que Rafael debe enfrentarse y es gracias a la ayuda mágica del arriero que logra salir triunfante.
- V. El cruce del primer umbral, es decir el compromiso y la decisión del héroe para cumplir con su misión, aunque para lograrlo deba correr innumerables riesgos en un mundo desconocido. Campbell lo explica de la siguiente manera: “con las personificaciones de su destino que lo guían y lo ayudan, el héroe avanza en su aventura hasta llegar con ‘el guardián del umbral’, a la entrada de la zona de máxima potencia.” (1956: 77)⁹⁹ En este momento Rafael toma una firme determinación: “Yo tenía que cumplir con mi religión, renovar mi pacto con Dios, volver a mi pueblo.” (p. 22) y de esta forma decide luchar por subsistir y va con el rabino el cual le enseña más acerca de la *Biblia*.

Dentro del rito de la iniciación se encuentran:

- I. Las pruebas, las experiencias sexuales, los sufrimientos, en esta fase los problemas de Rafael se agravan cada vez más pues aún no encuentra su camino y por esa razón sigue huyendo. Se escapa de la casa del alquimista con la firme convicción de tener “una necesidad de llegar al fondo, de rebajarme...” (p. 82) Por eso va sin rumbo y le pide al mendigo que sea su maestro. En medio de sus desventuras conoce el amor de Míriam, la sinceridad de Almudena, la ternura de la niña del mesón y la experiencia de

⁹⁷ “Walled in boredom, hard work, or “culture”, the subject loses the power of significant affirmative action and becomes a victim to be saved.” (1956: 59)

⁹⁸ “The first encounter of the hero-journey is with a protective figure (often a little old crone or old man) who provides the adventurer with amulets against the dragon forces he is about to pass.” (1956: 69)

⁹⁹ “With the personifications of his destiny to guide and aid him, the hero goes forward in his adventure until he comes to the “threshold guardian” at the entrance to the zone of magnified power.” (1956: 77)

Helena, pero también se crea enemigos, dentro de los cuales el mayor es la Inquisición que lo persigue infatigablemente.

- II. La prueba suprema, en esta etapa el héroe bebe el cáliz más amargo de toda su existencia, pues “el héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es atraído hacia lo desconocido y aparenta estar muerto.” (1956: 90)¹⁰⁰ En *TA* la aventura más peligrosa se presenta cuando Rafael acompaña al Santo a una reunión de los iluminados y es testigo de la muerte de una joven. Este viaje al inframundo es el sùmmum de su desgracia puesto que fácilmente puede ser culpado de ese crimen, además de enfrentarse nuevamente a la muerte cuando el mendigo decede a su lado.
- III. La recompensa. Rafael se despierta del letargo en el cual vivió mientras estuvo con el mendigo y busca al arriero, éste le entrega la carta de Míriam, la cual es una especie de galardón para él y renace la esperanza en su corazón. Cabe aclarar que ésta no es el premio mayor de su viaje, sino un estímulo al valor demostrado hasta ahora y una motivación para continuar el viaje. Por esta razón el arriero dice: “-Sí, por fin sonrías. Tu rostro se ha despejado, es como si volvieras a ser niño y a creer en una aventura.” (p. 105)

En el regreso se incluyen:

- I. La vuelta con el elixir pues “es el encargado de volver al mundo con un poco del elixir para la restauración de la sociedad, la etapa final de su aventura es apoyada por todas las fuerzas de su defensor sobrenatural.” (1956: 196-197)¹⁰¹ El héroe de *TA* emprende el viaje de regreso a la tierra de sus ancestros con la certeza de que gracias al aprendizaje que ha adquirido hasta ahora y con la ayuda del arriero, podrá conseguir su objetivo. En este ciclo se encuentra la salida de España y el paso por diversos países hasta tomar el barco, pues en este momento ya solamente sobreviven a los estragos del recorrido Rafael, Míriam, don Álvaro y su paje.
- II. El cruce de regreso al umbral, en el cual “el héroe se aventura fuera de la tierra que conocemos hacia la oscuridad; allí tiene sus logros, sus aventuras o simplemente se pierde, encarcelado o en peligro, y su regreso es descrito como el regreso de ese ‘otro’ lugar.” (1956: 217)¹⁰² En *TA* este periodo incluye el final de la odisea, cuando al

¹⁰⁰ “The hero, instead of conquering or conciliating the power of the threshold, is swallowed into the unknown, and would appear to have died.” (1956: 90)

¹⁰¹ “Is then explicitly commissioned to return to the world with some elixir for the restoration of society, the final stage of his adventure is supported by all the powers of his supernatural patron.” (1956: 196-197)

¹⁰² “The hero adventures out of the land we know into darkness; there he accomplishes his adventure, or again is simply lost to us, imprisoned, or in danger; and his return is described as a coming back out of that yonder zone.” (1956: 217)

desembarcar en Turquía, Míriam y Rafael son apresados y creen que van a ser vendidos como esclavos pero finalmente logran ser rescatados por don Álvaro. También se encuentra la necesidad de soledad resentida por Rafael quien se queda en el desierto a meditar, su paso por Damasco, la llegada a Jerusalén llevando moribundo a don Álvaro y el último viaje con destino a Safed.

- III. Libertad de vivir. El héroe vencedor, por fin es libre de realizar su misión en el mundo gracias al aprendizaje obtenido en todas y cada una de las aventuras vividas. Así pues en esta parte encontramos el final feliz de *TA*: la vida tranquila y placentera en Safed. El sueño se ha vuelto realidad y ahora Rafael y Miriam viven felices en la Tierra Prometida.

3.3 El héroe arquetípico

Anteriormente se pudo comprobar que a través del motivo del viaje y del desarrollo del mismo, Rafael se convierte en un héroe arquetípico. Si consideramos la definición de héroe como alguien admirado por sus hazañas y virtudes, así como aquel ser capaz de sacrificarse por servir a los demás predominando el sacrificio de sí mismo, se puede constatar que Rafael ha adquirido esa condición. Psicológicamente representa el *ego* que se separa de la madre y se vuelve un ser diferente a los demás, generalmente el viaje del héroe cuenta la historia de la ruptura con su familia o pueblo. De esta forma “l’archétype du héros symbolise la quête du moi pour trouver son identité et l’intégralité de sa personnalité.” (Vogler, 1998: 41) Lo primordial de este proceso es que el autor logre hacer partícipes a todos los seres humanos de dichas experiencias para enfrentarse con los problemas de la vida y en su camino encontrar – al igual que el héroe–, mentores, amigos, enemigos, amores y todo aquello que de una u otra forma van a formar parte de su personalidad. El enfrentamiento consigo mismo y la exploración del alma están incluidos en este proceso de crecimiento.

La identificación del lector o espectador con el héroe es esencial, de alguna manera se logra la identificación con ciertas características del héroe ya que éstas no son exclusivas pues finalmente su motivación resulta ser de carácter universal, las necesidades que todos hemos resentido alguna vez: “le désir d’être aimé et compris, de réussir et de survivre, l’envie d’être libre, de nous venger, de jouer les redresseurs de tort ou de nous réaliser.” (Vogler, 1998: 42) Junto a estos deseos encontramos también ciertos rasgos de carácter contradictorios tales como el desánimo, el miedo, la pérdida de la esperanza, las cuales humanizan y nos

aproximan más al héroe. Por consiguiente el héroe va a crecer y a madurar a través de las aventuras enfrentadas para adquirir la experiencia necesaria la cual le permita acrecentar su inteligencia. Otro punto importante del héroe arquetípico es el enfrentamiento ante ciertos peligros que podrían llevarlo a la muerte, incluso llega a tener un contacto tan cercano con ella que hasta llega a dudar de su propia sobrevivencia, sin embargo a través de hazañas y acciones heroicas logra vencer cada uno de los obstáculos. Vogler señala que existen diferentes tipos de héroes y los clasifica atinadamente como: “le Héros volontaire et le Héros reticent”, “Le antihéros”, “Le héros sociable”, “Le héros solitaire” y “Le catalyseur”. Rafael parece estar dentro de la categoría de héroe solitario, pero no por elección propia sino porque si se relaciona demasiado con los demás puede ser traicionado y capturado por la Inquisición.

Por otra parte, la concepción del héroe en América Latina ha venido desarrollándose y evolucionando en su conceptualización y dentro de la variedad de novelas y novelistas del siglo XX se distinguen diversos ‘tipos de héroe’. En el estudio generacional hecho por Luis Eyzaguirre *El héroe en la novela Hispanoamericana del siglo XX*, se encuentra una descripción detallada de los prototipos heroicos de la generación de 1954, es decir, los nacidos entre 1924 y 1954, la cual coincidiría con la fecha de nacimiento de Angelina Muñiz. Entre las características distintivas de esta generación se encuentran la tendencia “a representar la realidad de manera menos indirecta, quizá sugiriendo la posibilidad de reformas.” (1973: 259) También se observa “una narración de tipo eminentemente urbano” (1973: 260) dejando atrás a la novela rural. Evidentemente este cambio de *décor* trae consigo una variación en el lenguaje utilizado, pues los problemas y situaciones expuestos no son los mismos, por consiguiente se desarrolla un vocabulario reflejo de la ironía y de la evolución ante la visión del sexo en la sociedad. De esta forma dicha generación: “se aboca derechamente a definir la situación del hombre hispanoamericano contemporáneo y, dando fe de una humildad casi desconocida en el continente, confiesan no poseer ni panaceas para curar los males de la sociedad [...] representan la conciencia crítica del ser que sufre las consecuencias del cataclismo.” (1973: 261-262)

El héroe de esta generación se caracteriza por “una ausencia de ilusiones que se manifiesta principalmente en que los protagonistas nacen en la obra sin estar empeñados en búsqueda seria alguna” (Eyzaguirre, 1973: 262), esto posiciona al protagonista en una etapa de su vida en la cual ya no tiene –por así decirlo– nada que perder y sólo le queda observar las circunstancias que lo llevaron hasta ese punto. No hay una realización del individuo, pues las

ilusiones se han perdido, existe más bien una mirada crítica a su entorno.¹⁰³ Este contexto da lugar al “héroe degradado” definido como: “[Este es] el psicópata o pusilánime que, incapaz de actuar positivamente, se limita a reflejar en su propia decadencia la degradación de su circunstancia.” (Eyzaguirre, 1973: 263) Es imposible salir de la situación degradante en la cual se encuentra y solamente puede ser testigo del derrumbe de su vida y de su ámbito. Ante las características atribuidas a las diversas obras hispanoamericanas incluidas en el estudio de Eyzaguirre, se debe recordar que, la obra de Angelina Muñiz dista mucho de incorporarse a los cánones de escritura de aquellos años, pues el interés de la autora por la época antigua – Edad Media, Siglo de Oro– no tiene cabida en un México sumergido en diversos y complicados cambios políticos y sociales, los cuales son representados en la temática de la literatura.

En cuanto al héroe de *TA* se refiere, Rafael empieza la novela con los recuerdos de una infancia pacífica para después narrar las experiencias que contribuyeron a posicionarlo en su condición actual, es decir, en el momento de escribir y recordar su pasado. De esta manera la historia comienza con un protagonista adolescente inmerso en la búsqueda de un futuro, así pues “la lucha por alcanzar la virilidad se facilita porque el adolescente es impulsado, generalmente, por ilusiones e ideales que hacen la meta deseable.” (Eyzaguirre, 1973: 283) Por consiguiente, las aspiraciones del protagonista parecen hallarse lejos de la realidad e inclusive imposibles de llevarse a cabo. Sin embargo, la fe en la posibilidad de una mejor existencia lo conlleva a puntualizar su vida aún en medio del peligro. Por otra parte, la revisión de su vida deja al descubierto las injusticias cometidas por la Inquisición, así como las ideas de supremacía cristiana, reflejo de la pureza de la sangre, que prevalecía en esa época. Cuando los judíos empiezan a ser apresados y ejecutados se derrumba el mundo de paz y tranquilidad en el cual vivían, sin embargo la autenticidad de la obra provoca la esperanza de la redención tanto para el hombre como para España, aunque para lograrlo deban huir a tierras muy lejanas.

3.4 ‘Los guías espirituales’: influencias reveladoras

Durante el viaje arquetípico emprendido por Rafael y gracias a su guía espiritual principal, es decir el arriero, el protagonista va a conocer y a vivir con preceptores de diversa índole, los cuales van a influir de una u otra forma en la formación de su carácter. La

¹⁰³ Eyzaguirre hace hincapié a lo largo de su estudio, que dichas categorías no son ni exclusivas ni generales pues la diversidad en las obras narrativas crea diferentes perspectivas.

importancia que éstos adquieren en su vida es vital pues cada uno de ellos tiene aspectos en su personalidad que los convierte en un ejemplo a seguir, aunque también existen en ellos rasgos personales indignos cuya influencia resulta perceptible en los momentos de desánimo del héroe. A la manera de “mozo de muchos amos” de la picaresca, Rafael pasará de mentor en mentor buscando respuestas a sus dudas y en cierta forma, cada uno le hará conocer la realidad del mundo, más bien la sustantividad de ‘su propio mundo’. De esta forma cada uno de los ‘guías espirituales’¹⁰⁴ forma parte esencial en el camino de la búsqueda identitaria y en la ratificación en sus deseos de encontrar un mundo en donde pueda encontrar su lugar, el cual también pueda ser capaz de comprenderlo y aceptarlo, un sitio donde logre al fin ser feliz.

3.4.1 La figura mítico-mágica del Arriero

La presencia constante del arriero en la vida de Rafael, puede parecer un tanto mágica si tomamos en cuenta que “le mage est un synonyme du viex sage [...] Il est comme l’anima, un *daimon* immortel qui transperce de la lumière du sens les obscurités chaotiques de la vie ordinaire.” (Jung, 1971: 54) Por esta razón, el arriero aparece en los momentos más propicios, es decir, cuando el protagonista está pasando por algún peligro del cual él mismo no podría salvarse, convirtiéndose en “l’illuminateur, l’instructeur et le maître, un psychopompe (guide des âmes)” (*Ídem*). Sin embargo la connotación mágica se extiende un poco más, pues cada vez que este personaje aparece en la narración, de alguna forma intervienen ciertos elementos naturales, los cuales a veces se convierten en un componente fantástico. Si hacemos un recuento de los encuentros y desencuentros que ocurren entre el arriero y Rafael a lo largo de *TA* se puede remarcar la gran importancia que este guía va adquiriendo en el desarrollo de la acción. El primer acercamiento entre ambos acontece justo en el primer momento de temor que sufre Rafael cuando acaba de salir de Toledo y ha tomado el camino hacia Madrid sin destino definido. Así cuando la noche empieza a caer el arriero aparece en el camino, y se encaminan hacia un mesón donde pasar la noche. En ese momento llegan unos jinetes buscando algo o alguien, a pesar de que el arriero lo acaba de conocer, lo esconde entre las mulas. A partir de este hecho el arriero descubre que el secreto escondido del protagonista no se debe a un crimen, o robo sino a una lucha interna y social. Después llegan al mesón y a la mañana siguiente cuando Rafael se despierta el arriero ya se ha ido.

¹⁰⁴ Los he llamado de esta forma pues a mi parecer la influencia que ejercen en el espíritu y en el intelecto de Rafael es mayor que la supuesta formación manual para ganarse la vida típica de los amos en la picaresca. Las enseñanzas de cada uno de ellos van a forjar el carácter del héroe, sin olvidar que, aunque Rafael va huyendo de la Inquisición y vivir con cada uno de sus mentores no es opcional, su objetivo primordial siempre es aprender.

La segunda vez que el arriero salva –por así decirlo– a Rafael, es en el momento en el que sale huyendo de la casa del rabino Cohen, ya que éste se niega a huir para salvar su vida pues la Inquisición anda en su busca. Enojado por la supuesta falta de valor del rabino va en busca de Míriam y ahí aparece el arriero para ofrecerle su ayuda, sin saber bien porqué Rafael sigue su viaje con él. De alguna manera, el arriero siempre encuentra un poco de comida y algún riachuelo donde tomar agua, por lo tanto mientras Rafael está con él, no tiene ni hambre ni miedo pues se sabe protegido. Es precisamente en este segundo viaje cuando la complicidad nace entre ellos pues el arriero también conoce el aspecto amoroso de la vida del protagonista, sin embargo nunca lo juzga, solamente le da consejos y ánimo en los momentos difíciles. De esta forma, el regreso a Toledo es un viaje de reflexión durante el cual Rafael recupera las fuerzas perdidas pues va en la carreta del arriero y puede dormir con tranquilidad hasta llegar al mesón. En esta parte, Muñiz, a través del narrador empieza a introducir los elementos mágicos que envuelven al arriero cuando expresa: “El arriero se ha ido otra vez sin decirme nada. Como si fuera un mago. Aparece y desaparece. No deja rastro. Ni el polvo de los caballos, ni las ruedas de la carreta en la tierra.” (p. 48) De esta forma, el lector se percata de la importante función que tiene el arriero en la vida de Rafael y de su relevancia en la estructura de la narración pues aparece en el momento ideal para ayudarlo y lo deja solo cuando nuevamente está listo para seguir enfrentándose a las pruebas que se presentan en su proceso de crecimiento.

En el momento en que Rafael se encuentra nuevamente en peligro el arriero aparece, esta vez en forma de tabernero. Después de haber ido a su casa y no encontrar a su familia en ella, Rafael está desorientado y entra a una taberna imaginando qué pudo haber pasado con sus padres. Es precisamente el tabernero quien le explica que a sus padres se los ha llevado la Inquisición, que su abuelo se ha vuelto loco y vaga por las calles y que debe huir pues a él también lo buscan. Y dice: “Lo miro y me parece la cara del arriero que me está mirando...Alguien que está en el fondo se levanta y al pasar por mi lado se inclina y me dice: ‘Mañana te recojo en mi carreta no más tarde de las diez.’” (p. 52-53) Ante la duda y con el afán de saber si acaso se trata verdaderamente del arriero vuelve a ver al tabernero el cual “en ese momento me da la espalda y desaparece tras la cortina del fondo.” (p. 53) Nuevamente aparece y desaparece de manera conveniente y con elementos de mago pues pareciera haberse convertido por un momento en el arriero-tabernero y hasta en doble personaje cuando le da cita al protagonista. Sin duda, en este punto el lector ya no duda que la magia envuelve al arriero.

El día de la quema de herejes, en la cual están incluidos los padres de Rafael, éste logra salir de la ciudad y gracias al arriero puede escapar del terror del espectáculo. La sospecha en el papel del arriero como salvador ahora es ratificada por él mismo al revelar lo siguiente: “Otra vez me ha salvado. Y seguiré salvándome mientras el arriero espere por mí en algún lugar, en alguna senda. Este arriero de cara cambiante, que me cuida, que vela por mí, de rasgos agudos, delgado, de huesos prominentes, cetrino, de manos sarmentosas, que ni sé su nombre y que se parece a la muerte.” (p. 58) En este fragmento podemos observar varias cosas interesantes y relevantes para nuestro análisis, primeramente la seguridad que nace en Rafael al reconocer al arriero como su principal protector y ante esta convicción deposita toda su confianza en él. Encontramos por primera vez una descripción física de este ser intrigante, llaman la atención tres características, primeramente cetrino, vocablo que hace referencia a alguien melancólico y adusto, esta es la primera vez que aparece una imagen descriptiva de su personalidad. En segundo lugar las manos sarmentosas, lo cual hace una traslación de las características de la vid a las manos del arriero, son pues manos fértiles, fecundas, sacrificadas; también simbolizan, como el vino la juventud y la vida eterna. Por último encontramos que el arriero “se parece a la muerte”, pero la muerte vista como “the end of an epoch” (Cirlot, 1962: 74) en este caso la época del sufrimiento y del viaje.

Otro aspecto importante en la estructura de la obra, es que gracias al arriero Rafael va a conocer a casi todos sus guías espirituales, casi pues al mendigo y al Santo los conocerá en el momento en el que decide no aceptar la ayuda del arriero y volverse un *quasi* pícaro. De esta forma cuando salen de Toledo, Rafael le dice al arriero que quisiera vivir encerrado por un tiempo y es así como lo conduce a casa del alquimista donde se quedará durante un año, al cabo del cual el arriero volverá a buscarlo. Sin embargo justo el día en que se cumple el año, Rafael escapa de la casa del alquimista pues ansía la libertad, obviamente que en el camino encuentra al arriero quien le ofrece su ayuda nuevamente. Después de rechazar su protección, el arriero entiende que debe dejar que Rafael vague un poco por mundos e inframundos desconocidos, por eso al ver que su protegido ha perdido la fe, le anuncia: “Tengo que dejarte. Aprende y conoce. No puedo hacer nada por ti, ahora lo sé. Te traía una carta de Míriam, pero no puedo dártela. Alguna vez me buscarás y vendrás a pedírmela. Adiós.” (p. 85) Y de esta manera lo deja que vaya a conocer el mundo en sus escalas más bajas pero siempre guardando la esperanza del regreso. Sin duda, este aspecto señala y hace énfasis en el libre albedrío tan discutido en las esferas religiosas pero en esta novela, queda demostrada su existencia pues siempre es Rafael quien decide el destino de su vida.

A pesar de que la caída de Rafael en terrenos resbaladizos no dura mucho tiempo, si ha llegado a ver y a sentir la cercanía de la muerte, también se ha dado cuenta de la fragilidad de la vida y sobre todo percibe que ahora ella se ha convertido en su fiel compañera pues se le ha tatuado en la piel a fuerza de cohabitar tanto con ella. Así pues, al morir el mendigo, Rafael ‘despierta’ de su pesadilla y decide buscar al arriero, a pesar de saber en qué puerta de la ciudad puede encontrarlo camina hasta el mesón donde se hospeda. El arriero nota el cambio sufrido por Rafael y le entrega la carta de Míriam, la cual hace renacer la esperanza en el corazón de Rafael, además de ser ella quien ha propuesto el viaje de regreso a Tierra Santa. Y es en este punto de la historia donde, al fin, se revela la verdadera función del arriero: guiar a los judíos que lo deseen a la Tierra Prometida. Es debido a dicha función de protector que el arriero se convierte en la figura arquetípica del viejo sabio, pues se ha convertido en un ángel guardián¹⁰⁵ para Rafael pues nuevamente tiene un plan para salvarlo, esta vez se unirá a la tropa de Rodolfo el bailarín mientras el arriero termina los preparativos del viaje. Una vez emprendido el viaje, el arriero los acompaña hasta la frontera con Francia y su desaparición vuelve a ser mágica, pues Rafael se ha sentado a un costado de él y ha tomado las riendas de la carreta cuando los sorprende un torbellino de polvo. Al pasar el peligro “vuelvo la cabeza para ver al arriero, ya no está. Como si el viento se lo hubiera llevado, como si nunca hubiera estado allí. Míriam no lo hecha de menos pero su sonrisa me pide que no pregunte nada.” (p. 122)

Dos aspectos importantes se desprenden de la cita anterior, primeramente la desaparición del arriero entre el polvo y el viento antes de salir de España y la segunda es la posible complicidad que existe entre Míriam y el arriero. El viento es considerado como un elemento regenerativo el cual, en el mundo hebreo representa el aliento y el espíritu. En ese momento de la historia se convierte en el componente fundamental para el arriero quien a través de este aliento de vida los protegerá durante el resto del viaje a fin de que Míriam y Rafael puedan llegar con vida a Tierra Prometida. El polvo, al igual que la tierra que es visto como signo de vida y de principio, se refiere al viaje hacia el interior, es decir el retorno al seno materno. Aunque parecería que el arriero los ha dejado bajo el cuidado de don Álvaro, éste vuelve a aparecer en el momento de la separación, es decir cuando Rafael, Míriam, don Álvaro y el paje toman el barco para seguir su viaje, pues los demás, demasiado cansados y

¹⁰⁵ En este punto me refiero al aspecto psicológico del término guardian: “guardians symbolize the forces gathered on the threshold of transition between different stages of evolution and spiritual progress or regression.” (Cirlot, 1962:129)

heridos para continuar, deciden quedarse en el monasterio. En ese momento a manera de ojo que todo vigila, que todo lo sabe y como guía supremo aparece el arriero para seguir reconfortando la esperanza de Rafael, quien expresa: “Cuando miro por última vez el monasterio, desde el promontorio, un monje nos dice adiós con la mano y me doy cuenta que es el arriero. Entonces renace mi confianza. El arriero no estaría ahí si no fuera porque el viaje va a llegar a un buen fin.” (p. 161)

En el final de la historia y cuando ya Rafael y Míriam son felices en Safed, las dos últimas líneas recuerdan al lector –si acaso es posible olvidarlo– que dicha felicidad se debe en gran parte, al arriero: “A lo lejos, contra el horizonte, pasa el arriero con su carreta. Tierra adentro.” (p. 177) Este fin deja al descubierto la misión del arriero: tratar de salvar a los judíos y deja abierta la posibilidad de continuación, es decir que por medio de su ayuda y protección va a guiar a otros a la tierra prometida

3.4.2 La paz del rabino Cohen

La decisión de estudiar la *Torá* y seguir preparándose para la celebración de su *bar mitzbá* y así continuar su vida como judío conducen a Rafael hasta la ciudad de Madrid. Mientras está en el mesón con el arriero, ha recordado el nombre de un rabino, Josef el Cohen y ha decidido ir a buscarlo para convertirse en su discípulo, con esta idea en mente se dirige a la judería. Aunque el ambiente es peligroso, Rafael se atreve a preguntarle a Míriam –a pesar de acabar de conocerla– dónde puede encontrar al rabino, de esta manera se conocen y se enamoran. Al llegar a la casa del rabino, es su esposa quien le abre la puerta, ella es descrita como “[Es] menuda y de piel muy blanca, y sus cabellos, de los cuales no se puede saber si son entrecanos, están cubiertos por un pañuelo.” (p. 33) De esta manera Rafael empieza a recobrar la confianza, come y duerme hasta que el rabino lo despierta para hablar con él. Una de las particularidades en la relación que se crea entre ambos, es la facilidad con la cual Rafael abre su alma y corazón para confesarle sus dudas y deseos más profundos, el rabino lo escucha, lo aconseja y lo toma como su discípulo. Ese mismo día, Rafael recuerda que ha prometido ir a visitar a Míriam, pero inmerso en sus lecturas lo olvida casi de inmediato. A partir de ese momento Rafael se dedica al estudio de la *Biblia* y los días van pasando entre dudas y explicaciones y su convicción de ser judío se reafirma completamente. Hasta que un día recuerda nuevamente a Míriam y sale a buscarla, la encuentra y mientras van paseando son testigos del arresto de un joven judío, Rafael decide regresar a casa del rabino quien le

pide que no salga tan seguido pues puede ser peligroso. Al siguiente día acontece un suceso decisivo en la vida de todos, los amigos del rabino llegan a avisarle que la Inquisición vendrá a buscarlo y por esa razón debe huir a Portugal. Como el rabino Cohen se niega, Rafael se enfurece a tal grado que toma su capa y su *Biblia* y escapa de ese lugar. Después de vagar por las calles durante horas se encuentra con la figura de la muerte y se da cuenta que el rabino corre peligro, regresa rápidamente a su casa pero solamente encuentra los signos del saqueo y de la muerte.

La importancia que el rabino adquiere en la vida de Rafael se debe, entre otras cosas, a la transferencia de los conocimientos religiosos que él tiene y también a la transmisión de las ideas filosóficas, las cuales pueden engendrar la serenidad y la calma en la atormentada vida de Rafael. Estas ideas le son transmitidas desde el primer encuentro, cuando los pensamientos de Rafael se encuentran completamente desordenados, pues si bien ya ha tomado la decisión de luchar por la libertad aún no ha descubierto la forma apropiada de lograr este objetivo. Por esta razón los consejos del rabino son de gran valor pues en cierta medida, logran contrarrestar las ideas pesimistas que han comenzado a invadir la mente de Rafael. Un pensamiento remarcable dentro del discurso del rabino es el que se refiere a la capacidad del alma:

En el mundo interno del alma cabe todo, las pasiones dan vueltas y se contraponen, malo y bueno dejan de ser polos, belleza y fealdad se funden y se rechazan, no hay arriba ni abajo, no hay límites, no hay medidas, todo es posible, crimen y creación, amor y odio, hielo y fuego, tormenta y bonanza, igualdad y desigualdad, luz y tinieblas. Si quieres aprender algo, asómate a ese mundo interno, y acéptalo como es, sin horror ni espanto, y mantén la calma. (p. 34)

La cita anterior parece más bien una amonestación, puesto que a través de una serie de dicotomías, el rabino Cohen demuestra los contrastes internos que cada ser humano lleva dentro y la lucha interna que ellas provocan. Asimismo, se encuentra claramente marcado el llamado hacia la búsqueda interior, hacia el conocimiento de sí mismo por medio de la reflexión personal, la cual puede conducir a un crecimiento personal. De esta forma la invitación a la introspección es lanzada y corresponde a Rafael decidir si la toma o la deja.

El heroísmo del rabino Cohen –a pesar de ser un personaje secundario– es palpable tanto en sus palabras como en sus acciones pues prefiere dar su vida para beneficio de los demás que huir y salvar su vida. Su bondad es sin interés pues inmediatamente acoge a Rafael en el seno de su familia para protegerle, instruirle y ayudarle a reconciliarse con el mundo, de esta forma se vuelve un modelo a seguir. Rafael es aún muy joven, por lo tanto necesita una figura

masculina digna de confianza a la cual seguir, la cual puede ser dignamente representada por el rabino; también tiene la necesidad de una figura materna pues “Solo la figura de mi madre, alta, delgada, seria, se me aparece en algún sueño” (p. 37) y la esposa del rabino representa lo más cercano a eso. De esta manera el hogar del rabino se vuelve un hogar sustituto donde puede ser libre, puede estudiar, pensar y aparentemente vivir sin miedo. Estas percepciones no son más que el resultado de haber encontrado la paz espiritual. En consecuencia, pareciera que Rafael vive una vida nueva donde “Toledo y mis padres me parecen algo muy lejano, casi olvidado, borroso a veces.” (p. 37) La paz y la calma vuelven a la vida del protagonista, quien nuevamente vuelve a ser feliz. Esta es la razón por la cual Rafael se enoja tanto cuando el rabino se niega a huir, pues sabe muy bien que su ‘nuevo paraíso’ va a derrumbarse, sabe que su vida nuevamente perderá la armonía. El sentimiento de impotencia renace nuevamente en el interior del protagonista y determina con inmutable convicción: “¡Nunca! ¡Nunca! ¡A mi no me matarán los cristianos! (p. 40)

3.4.3 El alquimista y la transmutación del ser

La petición de Rafael “–Quisiera no ver el sol por una larga temporada. Si pudiera encerrarme en una celda. Tengo tanto pensamiento que poner en orden” (p. 61), resulta ser la llave de acceso a un nuevo mundo “negro y oculto”, el de la alquimia. Nuevamente el protagonista se encuentra en una ciudad desconocida, en una casa extraña y con un mentor misterioso, encerrado en su labor y además es un ‘perseguido’ como Rafael. Sin embargo la connotación del vocablo ‘perseguido’ cambia por completo en la percepción del alquimista quien afirma: “Un perseguido. ¿Quién no es un perseguido? ¿Quién no se persigue o lo persiguen? ¿Quién no se oculta y no está condenado a la soledad? Y, sin embargo, sólo en soledad florecemos.” (p. 64) La paz y la tranquilidad nuevamente vuelven a embargar el ser del protagonista, otra vez puede dormir tranquilo. El proceso de aprendizaje alquímico es lento y minucioso y la inteligencia es puesta a prueba, poco a poco empieza a comprender los secretos de esta ciencia. Los misterios alquímicos están escritos entre comillas a lo largo del capítulo VIII y entre esas confidencias se encuentra intercalada entre paréntesis, en cursiva y sin aparente conexión con los procesos alquímicos, la muerte del hermano de Muñiz:

(He aquí una profecía para siglos venideros: La muerte puede ser un niño de ocho años que atraviesa un día la calle y que un camión lo atropella, y que su cuerpo es desgarrado en mil surcos de sangre, y que sus venas se vacían y que su rostro se desfigura, y que sus huesos se rompen y que sus músculos estallan, que su cerebro se ciega y que su corazón se para. Y nada más. Niño enterrado en el Cementerio de Montrouge, División 46, Línea 2, Fosa 2, Año 1938.)

A diferencia de *MI*, la cual esta impregnada de referencias a la vida de la autora, ésta es la única alusión hecha a la experiencia vivida por la escritora que se encuentra en toda la obra, tal vez esto se deba a que la temática de *TA* permite expresar todo lo que se refiere al exilio judío y por lo tanto queda solamente la necesidad de expresar este hecho que tanto ha influido en su obra de creación.

Volviendo a la figura del alquimista, en la narración es descrito como un ser “tan tranquilo en su locura” (p. 77) que quisiera, de alguna forma, penetrar en el mundo de Rafael; pero que no lo logra, así como tampoco Rafael logra conocerlo realmente, no puede entrar en una esfera tan cerrada de conocimiento y eterna búsqueda. Sin embargo, es a su lado que se lleva a cabo la transmutación del alma del protagonista pues: “...la búsqueda ya no está en el laboratorio y se revierte hacia dentro de las almas. Dios hace un llamado: la Gran Obra es el perfeccionamiento interno, la depuración de pasiones, errores, defectos.” (p. 81) Este descubrimiento va a marcar el resto de la existencia de Rafael puesto que ya cerca del final de la obra expresa: “Empiezo a penas, tras de tanto tiempo, a comprender, a comprender las lecciones del alquimista. Vislumbro ya, el significado de la gran obra, esa compañía que habría de ir conmigo por tierra, por mar o por cielo.” (p. 177) El proceso de autoconocimiento y perfeccionamiento interno que comenzó bajo las enseñanzas del alquimista se incubará durante las experiencias vividas y verá su fin hacia el final del viaje, puesto que en ese momento el protagonista convertido en un verdadero héroe ha empezado a encontrar el equilibrio de la naturaleza humana. De esta forma, la influencia de la obra del alquimista en la transmutación del ser, se convierte en un elemento primordial en el proceso de aprendizaje del héroe.

3.4.4 El mendigo y la sombra de la muerte

El desconsuelo ha invadido el alma de Rafael, por lo cual decide: “Me iré con los pobres, con los mendigos, con los que sufren de verdad, y aprenderé de ellos, me volveré como ellos [...] Estaré a salvo de una manera fácil y cómoda” (p. 84) pues a pesar de haber estudiado la *Biblia* y la alquimia no ha logrado aclarar sus ideas. El encuentro con el mendigo se lleva a cabo al lado de una fuente, fácilmente entablan conversación y el mendigo acepta enseñarle el arte de mendigar a cambio de la capa, Rafael acepta y empieza su aprendizaje. La facilidad con la cual el mendigo lo acepta en su casa sorprende al lector, pues únicamente a través de la mirada de Rafael ha podido conocer su secreto, sin duda esto se debe a su

experiencia de la vida. El mendigo le pide al protagonista que se quede con él hasta su muerte, la cual no va a tardar mucho, sin ninguna otra posibilidad aceptada. La figura del mendigo resulta ambigua pues por un lado va a presentarle a su amigo el “Santo” y por el otro será él quien antes de morir incite a Rafael a la reflexión, en consecuencia no se puede saber hasta qué punto es un guía espiritual positivo. Lo que sí se encuentra en el texto es una frase perturbadora: “Tal vez yo sea un mago disfrazado de mendigo.” (p. 89) Hasta ahora se ha examinado la figura mágica del arriero, pero la posibilidad de que el mendigo también pueda tener rasgos mágicos queda fuera de la perspectiva del lector, sin embargo esa supuesta “magia”, tal vez sea, la capacidad de lograr un cambio significativo en la mentalidad de Rafael.

Los amigos del mendigo son ladrones, por lo tanto desconfían grandemente de Rafael, además logran enterarse de que huye de la Santa Inquisición y lo tratan de hereje, por este motivo el protagonista sale de la casa del mendigo hasta que éstos se van. El único que pareciera aceptarlo es el Santo al invitarlo a su ‘reunión’, el mendigo previene a Rafael de los peligros que corre al asistir a ese tipo de reuniones y quisiera protegerlo como buen guía pero también sabe que es necesario caer al inframundo para salir triunfante. Cuando regresa de su ‘viaje’ con el Santo encuentra al mendigo en casa y duerme sin decirle nada, al despertar empieza a reflexionar en su vida, en Míriam que lo espera, en el arriero que lo ha salvado de tantos peligros y pareciera que renueva su interés por la vida y decide nuevamente encontrarle un sentido a su vida, este es el renacimiento del héroe. De esta forma cuando el mendigo vuelve el protagonista quiere saber qué debe hacer y la respuesta del viejo motiva a Rafael a hacer uso de su capacidad de decisión: “-Te cuesta trabajo saberlo. Aún no encuentras tu camino. Pruebas y dejas. Huyes y corres. Aún no encuentras tu camino. Yo no puedo decírtelo. Tú tienes que encontrarlo. Sólo vine aquí a decirte que el arriero te espera. También vine a morir en mi cama, creo que debe ser más fácil y más cómodo.” (p. 100) La reiteración de la frase “Aún no encuentras tu camino” resuena en la mente de Rafael y pareciera que lo sacara del letargo en el cual vivió durante este tiempo, dicha frase se compagina con la esperanza representada por medio de la figura del arriero: tal vez aún esté a tiempo de salvarse.

3.4.5 “El Santo”: un guía falso

El viaje iniciático incluye el descenso al infierno pues resulta necesario sobrepasar la prueba máxima para derrotar al mal. El “Santo” representa esa posibilidad de conseguir el triunfo y la felicidad de manera fácil y rápida; encarna la puerta falsa de las drogas y personifica al héroe ficticio al cual seguir. Sin embargo Rafael no es forzado a seguir a este “guía falso” y afirma: “Me atrae ese mundo de locura, de aberración, de desacuerdo.” (p. 93) Y lo sigue al oír la promesa del “Santo”: “Te voy a enseñar el amor y la absoluta felicidad. No más tristezas, no más desengaños. Todo será para ti el olvido. Triunfarán la belleza y el sueño.” (p. 94) Resulta humanamente imposible rechazar tal falacia y el protagonista lo sigue hasta el lugar de reunión, al llegar se arrepiente pero no hay marcha atrás, debe enfrentar la prueba final. No es difícil imaginar la clase de polvos, yerbas y bebidas que circulan en este tipo de reuniones, por lo cual el lector puede suponer el estado de las personas que ahí se encuentran. El homicidio cometido durante la celebración resulta sorprendente. La muerte sigue acechando a Rafael, lo persigue, se le aparece y ahora la ve tan cerca y tan inútil. Ante este hecho el héroe grita, sale corriendo y en ese momento sus pensamientos empiezan a discernir entre el bien y el mal, dudando hasta de Dios y añorando un mundo paradisiaco y sin engaños. Después de caer desmayado, el protagonista despierta confundido y se dirige a casa del mendigo arrepentido y temiendo ser perseguido por el crimen cometido en su presencia. Rafael logra salir del infierno, consigue desencadenarse de la esclavitud de la indecisión, rompe con las cadenas del mal y recobra la fe perdida.

3.4.6 Don Álvaro, símbolo de lealtad

El último de los guías que Rafael encuentra en su camino es don Álvaro el cual lo acompañará durante el tiempo que dure el viaje. Primeramente don Álvaro es introducido como un noble que viaja en su caballo y que siempre va acompañado por su paje. Más adelante se descubre que éste en realidad es su hijo y que su madre era una mujer judía quien fue quemada en la hoguera de la Inquisición. Durante el trayecto la amistad se forja entre ambos y en ocasiones don Álvaro se vuelve el protector de Rafael, por ejemplo cuando unos soldados llegan a buscarlo y don Álvaro le da su anillo para protegerlo, o cuando llegan a Turquía y son apresados. Sin embargo, la prueba del lazo de amistad que los une se presenta en el momento en que don Álvaro se enferma y le pide a Rafael que lo lleve a Jerusalén, éste cumple su promesa y logra cumplir con el sueño de su amigo. Las características de este “guía espiritual” son la constancia y la lucha, su habilidad y liderazgo lo llevan a convertirse en el

jefe del grupo que viaja a Tierra Santa, reconocido como un excelente conocedor de caminos y rutas todos los viajeros confían en él. Sin lugar a dudas un buen ejemplo para Rafael durante la travesía por los países que sufren diversos tipos de calamidades, y un claro modelo de valentía en los momentos difíciles. La influencia que don Álvaro ejerce sobre Rafael es, entre otros, el principio de cumplir con las promesas hechas, cueste lo que cueste. Prometió a su esposa que llevaría a su hijo a Tierra Prometida y así lo hizo, también prometió cuidar de Míriam mientras Rafael reflexionaba en el desierto y lo cumplió. Sin duda un hombre de palabra que logró forjar el espíritu de lucha y de fe necesarios durante el recorrido.

3.5 La picaresca

El auge gozado por las novelas de caballerías en la Edad Media se debió en gran parte a las aventuras vividas por el héroe¹⁰⁶, aventuras de las cuales siempre salía gloriosamente vencedor. El protagonista emprendía un viaje lleno de luchas y pruebas teniendo como objetivo principal la búsqueda de la identidad personal, sin embargo el personaje principal de estas historias ya estaba, por así decirlo, premodelado, es decir, ya se le habían atribuido características personales *a priori* debido a la orden de caballería a la cual pertenecía. De esta manera “crea una imagen simbólica del destino humano, concebido en términos de búsqueda de un bien superior, que plasma en una acción novelística protagonizada por personajes ejemplares.” (Carrasco Urgoiti, 2001: 16) El héroe característico de este tipo de novelas¹⁰⁷ se distingue por ser de abolengo y de padres ejemplares, sin embargo por azares del destino crece desconociendo su origen y un tanto apartado de la sociedad. Después de un largo proceso de perfeccionamiento toma conciencia de su identidad y conoce a sus padres, lo cual lo conlleva a ser armado caballero, honor último en su formación. Sin embargo, seguirá siendo un caballero andante, errante entre la fama que ahora lo acompaña y los sucesos inesperados al continuar su recorrido por el mundo.

El papel de los personajes femeninos es de suma importancia en la historia puesto que el héroe tiene una vida amorosa agitada, sufre de una fragilidad emocional que entra en contradicción con su valentía y vigor ante las situaciones imprevistas. Por otro lado, los amigos, compañeros y enemigos fomentan el afecto, la amistad y el odio, generalmente

¹⁰⁶ Al parecer de Siemens “El caballero cristiano medieval es, por consiguiente, un híbrido notable, un invencible héroe homérico de grandes ideales espirituales.” (1997: 15)

¹⁰⁷ “El hidalguismo no fue un producto híbrido de la ignorancia y de la fantasía, sino resultado inevitable de vivir durante siglos bajo el horizonte ineludible de la creencia y del esfuerzo.” (Castro, 1982: 567-568)

durante las batallas y aventuras está acompañado de una legión de caballeros. La historia comienza por la necesidad de algunos habitantes que claman justicia tras haber sufrido un acto de despojo injusto, también puede ser motivada por alguna petición de la mujer amada, pues se encuentra sometido a su voluntad como en el modelo del amor cortés, con la diferencia de que el fin de este amor es el matrimonio. Los sucesos se ubican en la España del siglo XVI y sus luchas entre cristianismo e Islam o cristianismo y paganismo, por lo tanto “los espacios en los que se despliega la peripecia corresponden a ámbitos situados entre lo real y lo fabuloso” (Carrasco Urgoiti, 2001: 19) Resulta importante recordar el carácter moralizador de estas obras, las cuales trataban de transmitir los valores del héroe y de los personajes principales siendo los más representativos el amor, el heroísmo, el honor y la amistad, con la seguridad de triunfar en cada uno de estos aspectos.

Por otra parte, definir el género picaresco no ha sido tarea fácil para los críticos a causa de la gran variedad que existe en sus obras, en este capítulo solamente se darán algunas de las características primordiales que conforman dicho género y la relación que existe con la estructura y la temática de *TA*. Desde una perspectiva psicológica, es “aquella representación de una filosofía vital que se manifiesta en términos de una aparente aceptación del orden establecido, en beneficio propio, y que se burla o critica, a la vez, el convencionalismo social que permite hacerlo” (Casas, 1977: 10). Dicha “filosofía vital” es reírse de la sociedad, de sus clisés, de sus tabúes e incluso de aquello que siempre se ha considerado como valores sociales. Por esta razón, se puede notar un tono burlón o sarcástico, que va desde el más tenue hasta el más mordaz, en la narración de cada una de las peripecias que el protagonista vive y cuenta. Si nos remontamos históricamente a los inicios del género, notamos que el *Lazarillo* es la primera ficción que difiere de las novelas de caballerías y de la *novella* italiana, en cuanto a su originalidad, pues refleja “un nuevo procedimiento narrativo, articulado sobre diversos centros de interés, en torno de un personaje que va haciéndose persona, y que transita por una geografía y una historia concretas.” (Carreter, 1972: 208) Esta obra surge a mediados del siglo XVI, de autor anónimo, suscita un éxito editorial, aunque algunos consideran que realmente el género picaresco nació como tal con la aparición del *Guzmán de Alfarache* en 1599. Sin embargo, la definición, la descripción, el análisis y la nominación picaresca de este género, se hace *a posteriori*, es decir, a partir de los estudios críticos del siglo XIX, y es a partir de entonces cuando la crítica comienza a darle la importancia y el valor que ésta merecía desde sus inicios.

Vale la pena mencionar la situación socio-política de España en los siglos XVI y XVII, la cual se encontraba estancada en el feudalismo, modelo económico heredado de la Edad Media y sin ningún avance hacia el incipiente capitalismo, este retraso derivó en una crisis en la riqueza del país, a pesar de la inmensa fortuna encontrada en las colonias. El empobrecimiento de las clases medias, la inflación y las quiebras económicas provocadas por la administración de Felipe II, crearon un ambiente desfavorable en la población que se enfrentaba al miedo de ser pobre. Ser pobre significaba estar en lo más bajo de la sociedad, así como el rechazo y la marginalidad por parte de la comunidad. Sin embargo esta exclusión no era propia de los pobres, pues también los nuevos conversos sufrían de ella, ya que ser judío después de 1492 y haberse quedado en España incluía la cristianización. Este hecho creaba una nueva escala en la sociedad del siglo XVI, teniendo como consecuencia la preocupación por la “limpieza de sangre”¹⁰⁸, la cual empezó en Sevilla y se extendió poco a poco a lo largo del país. En otras palabras “solo las condiciones sociales de la Península propiciaron el suelo adaptado para el cultivo del ant-héroe como un tipo literario.” (Chandler, 1899: 19)¹⁰⁹ Dichas condiciones sociales se convierten en el pretexto ideal para crear una reacción que permitiera expresarse por medio de la literatura. La decadencia inspira una ficción reaccionaria y una forma original de expresión, la cual recoge y enfatiza los fracasos sociales.

En la concepción de Américo Castro, a partir del siglo XV “la feroz persecución de los hebreos modificó las relaciones tradicionales entre los nobles, los eclesiásticos, los villanos y los judíos,” (1982: 510) dando nacimiento a una sociedad regida por la violencia religiosa, pues los judíos estaban integrados en una sociedad española, la cual desde el siglo VIII era “una contextura de tres pueblos y de tres creencias” (1982: 511) y ellos también obtenían, al igual que sus congéneres, rangos nobiliarios y sentimientos de hidalguía. Por otra parte, la mezcla entre cristianos y judíos era muy común y nadie se sorprendía de ello, sin embargo a partir del siglo XV el hecho de tener ascendencia o sangre hebrea empezó a ser símbolo de temor y de persecución, de ahí que algunos de los escarnecedores más despiadados fueran conversos. Entonces, la “limpieza de sangre”¹¹⁰ se debió a la reproducción de una sociedad

¹⁰⁸ “En los siglos XVI y XVII la limpieza de sangre se convertiría en nervadura de la sociedad nobiliaria y eclesiástica, como resultado de las preocupaciones que le habían inyectado los conversos, pues así como el “summum jus” viene a dar en la “suma injuria”, así también la frenética oposición a los judíos se impregnó, con dramático mimetismo, de los hábitos del adversario.” (Castro, 1982: 514)

¹⁰⁹ “Social conditions in the Peninsula provided just the soil adapted to the cultivation of the anti-hero as a literary type.” (Chandler, 1899: 19)

¹¹⁰ Américo Castro explica las razones por las cuales surgió este concepto y explica que fue una imitación de “un sistema de valoración individual y colectiva muy propio del hispano-hebreo” y agrega: “cuanto más perseguían

cristiana judaizada la cual se cimentaba en un “hermetismo racial hebreo” y la negación al predominio de alguna religión. Así pues nace la Inquisición, la cual sin ningún afán teológico y sin desencadenar algún tipo de contienda religiosa mataba a las personas por el simple hecho de “haberse conducido de una forma desagradable para aquellos vigías de la conducta, gente chismosa, chinchorrera, rezumante de furia talmúdica y detallista.” (1982: 519) En consecuencia surgió el nuevo método inquisitorio que se basaba en las denuncias, acusaciones y chismes escudados en una supuesta defensa de las creencias españolas. Lo cierto es que “tras la Inquisición no había plan doctrinal de ninguna clase, sino el estallido furioso de la grey popular, al que sirvió de explosivo el alma envenenada de muchos conversos” (*Ibid.*), dando nacimiento a un nuevo personaje: el malsín. El resultado de lo anterior fue que “el cristiano ibérico llegó al año de 1500 con firme consciencia de haber alcanzado la plenitud de su existir, por el mero hecho de no ser moro ni judío y de haberlos superado a ambos.” (1982: 556) Aunque el resultado de esa supuesta plenitud sea precisamente la mezcla que ambos linajes dejaron en el territorio español y éstas combinadas con las propias costumbres dieron lugar al “cristiano ibérico”.

Por otra parte, Marcel Bataillon explica que la originalidad del *Lazarillo* fue una de las mayores influencias en el desarrollo del género, pues no solamente encontramos la descripción del ‘mundo’ de los pícaros sino que a través del vagabundeo de éstos, el lector puede darse cuenta de la realidad de la sociedad de la época, la cual “à partir du milieu de XVIIe siècle est assez fortement *picarisée*, de haut en bas. Elle subit l’attrait de l’éthique du picaire, et c’est cela sans doute qu’exprime la floraison du genre picaresque vers 1600.” (1931: 16) A partir de entonces surgen obras en las cuales el ‘pícaro’ es el protagonista de las novelas, el cual no debería ser visto solamente como un reflejo o una burla de la sociedad española sino también como un “esfuerzo victorioso en el arte del relato y del retrato.”¹¹¹ De esta manera “[estas obras] expresan una forma de vivir a manera de enseñanza para un niño inocente que de repente se enfrenta a las demandas de un mundo hostil.” (Guillén, 1987: 114)¹¹² En otras palabras, al personaje ‘pícaro’ no debe observársele solamente como un

al hispano-hebreo, tanto más se encarnaban los cristianos en el sistema semítico de la pureza del linaje.” (1962: 44-48)

¹¹¹ Bataillon define de esta manera la importancia estética del *Lazarillo*, en *El sentido del Lazarillo de Tormes*. A mi parecer este fenómeno puede aplicarse a gran parte de las novelas llamadas picarescas, pues si bien el realismo social está muy presente en estas obras, también la descripción detallada de la personalidad del ‘pícaro’ así como la estética del relato son primordiales en la narración.

¹¹² “They express a way of a living in the form of teachings to an innocent boy who is suddenly confronted with the demands of a hostile world” (Guillén, 1987: 114)

héroe “atípico, desclasificado” o relegado de la sociedad sino como un ser independiente y sin raíces en la comunidad en la cual intenta sobrevivir.

Lázaro Carreter considera que la picaresca no debe verse solamente como un conjunto de obras que conjugan rasgos comunes sino como “un proceso dinámico con su dialéctica propia, en el que cada obra supuso una forma de posición distinta ante una misma poética” (1972: 199) Por esta razón los rasgos típicos del género no son estáticos sino que se mezclan y se desdoblan según la situación que vive el protagonista, otorgándole mayor importancia a la construcción. Y en este proceso constructivo Carreter resalta la importancia de “la vida del héroe contemplada retrospectivamente por él como justificación y explicación de su estado.” (1972: 210) convirtiéndose en un personaje consciente de que su vida es el resultado de “su sangre, su educación y su experiencia”. En el caso de *TA*, la historia empieza cuando Rafael apenas va a cumplir trece años y por medio de un relato retrospectivo va dando a conocer detalles de su niñez, los cuales son necesarios para la correcta comprensión de sus acciones futuras en su adolescencia y en el proceso de madurez. El protagonista cuenta su historia retrospectivamente en el momento en el cual ya ha alcanzado la meta de su vida, cuando ha encontrado el amor, la paz, y el lugar propicio para practicar la religión y las tradiciones de sus ancestros. En esto radica la positividad de la obra, en que el final no es el final típico de la picaresca, es decir “la abyección del ser humano”, sino la madurez y la solución de todos y cada uno de los problemas enfrentados por el héroe a través de la narración.

La principal característica del género, según diferentes críticos¹¹³, es su carácter social, pues “la novela picaresca presenta ya sea un rechazo complejo de la sociedad o la búsqueda del éxito en un nivel normal.” (Guillén, 1987: 197)¹¹⁴ Esto es, la búsqueda de la fama y la fortuna a través de las aventuras de un personaje que generalmente pertenece a la clase más baja –tanto económica como moralmente– aunque en este proceso el honor sea quebrantado. De esta manera resulta importante el valor documental de las novelas de este tipo en cuanto a las costumbres de los pícaros, pero también demuestran “las preocupaciones sociales dominantes, o incluso obsesionantes, del público distinguido para quienes fueron escritos.” (Bataillon, 1969: 238) Por esta razón, los autores de las obras picarescas siempre van a encontrar la forma en que sus protagonistas pongan de manifiesto de manera descarada alguno

¹¹³ Claudio Guillén, Frank Chandler, entre otros

¹¹⁴ “The picaresque novel presented either a complex rejection of society or the pursuit of success on anormal level” (Guillén, 1987: 197)

de los defectos sociales tan temidos en aquella época, época en la que se clasificaba a los componentes de la población de “puros” o “impuros”.

Por otro lado, la idea de ‘contragénero’ se origina debido a “la peculiaridad que le asegura a la picaresca un espacio propio en la literatura española: su protagonista resulta un antihéroe mediante su oposición a las otras tradiciones narrativas, y ello, en gran parte, por su carácter cotidiano, alejado de las moradas imaginarias habitadas por sus predecesores.” (Cabo, 1992: 15) Dicho ‘antihéroe’ es discordante con la figura del caballero idealizado como héroe vencedor, tan popular en esa época, puesto que éste es un ladrón, servil, vengativo, sin honor, “mozo de varios amos”, sinvergüenza y despiadado. Este rasgo característico da como resultado una “antítesis pícaro-hidalgo” puesto que el hidalgo siempre es considerado como ‘puro’ mientras que el pícaro está señalado por la impureza. Sin embargo el heroísmo del pícaro es justificado desde la antropología, pues su autobiografía se vuelve una “fuente testimonial ante el lector y ante sí mismo de una sociedad que deforma a sus individuos.” (Rodríguez, 1996:219) El pícaro se vuelve un héroe puesto que sobrevive en una sociedad injusta y por medio de su testimonio deja plasmado este hecho, al observar detenidamente a la sociedad deja una testificación vívida pues “‘le roman à la première personne’, comme autobiographie fictive, est le plus souvent un roman d’apprentissage, et l’apprentissage consiste souvent pour l’essentiel à regarder et écouter, ou à soigner ses ecchymoses.” (Genette, 1983: 69) Esta es la fórmula que Rafael practica en su caminar por la vida puesto que observa la realidad, escucha los consejos –buenos o malos– de sus guías para sanar las heridas que trae consigo dicho proceso de aprendizaje. Por esta razón se puede concluir que:

Resulta irónico que el héroe alcance su nadir en la Edad de Oro española en la figura del antihéroe de la novela picaresca, donde el llamamiento a la aventura lo emite su propio estómago vacío... El comodín de la baraja representa literalmente, al héroe irónico conocido con el nombre de embustero, y el gran cero que traza al ir sentado en su rueda de la fortuna puede ser aquello de lo cual nace la creación. (Siemens, 1997: 243)

Por su parte Ortega y Gasset destaca el carácter social de la novela picaresca cuando afirma que: “La novela picaresca no puede ser sino realista en el sentido menos grato de la palabra; lo que posee de valor estético consiste justamente en que al leer el libro levantamos a cada momento los ojos de la plana y miramos la vida real y la contrastamos con la del libro y nos gozamos en la confirmación de su exactitud. Es arte de copia.” (Ortega, 1993: 124) Pareciera que este ‘arte de copia’ es precisamente el trasfondo de *TA* pues Muñiz, como escritora del siglo XX, refleja la realidad de los judíos que vivieron en el siglo XVI de una manera tan fidedigna que el lector imagina que hubo muchos jóvenes que como Rafael se

vieron obligados a dejar familia y país para huir de las injusticias de la sociedad española y sobre todo con el objetivo de encontrar un lugar de libertad. Dicha realidad se evidencia a lo largo de la acción la cual mueve la vida de cada uno de los personajes de la novela, por ejemplo, cuando van a quemar a los padres de Rafael la gente va presurosa a observar “el espectáculo”: “Todos, pues, acuden hacia el lugar con la misma avidez con que acuden a ver entremeses y jácaras y autos sacramentales y obras en tres actos, pero con la morbosidad de ojos excitados, porque ahora la representación es real y el muerto no se levantará a saludar al público. Habrá sangre...y el final es un final conocido.” (p. 57) Aunque en la época actual esto pudiera parecer una degradación del ser humano, el cual se gozaba observando el sufrimiento de un congénere, en aquella época era una acción normal asistir a la muerte pública de los herejes, inclusive el efecto moralizador y de coacción era inmediato en los espectadores.

El realismo reflejado en las novelas picarescas “se convierte, desde el referencialismo radicalizado, en la clave del género” (Cabo, 1992: 20), puesto que, aunque la narración es ficticia, posiciona al lector en un determinado ambiente y lugar, resultando distintivo el ingenio del personaje, el cual lo ayuda a resolver –o huir– de cada aventura de forma ventajosa. De esta manera se crea un realismo dentro de la ficción pues “la novela picaresca era burdamente real y usual, pero más allá de eso, destacó e hizo prominentes en todas sus formas a los elementos inferiores de la realidad.” (Chandler, 1899: 15)¹¹⁵ Sin embargo, Bataillon califica de “ingenua” la perspectiva realista que siempre se le ha otorgado a este género cuando afirma:

[...] pude comprobar cómo los temas favoritos picarescos se organizaban no alrededor del tema del hambre, de la indigencia y de la lucha por la vida, sino alrededor de la *honra*, es decir, alrededor de la respetabilidad externa, que se funda en el traje, en el tren de vida y la calidad social heredada, ya que el pícaro es la negación viva de esta honra externa, o porque desprecia tales vanidades, como el joven Guzmán convertido en pícaro filósofo, o porque usurpa con audacia como el Buscón. (Bataillon, 1969: 216)

Este aspecto podría ser fundamental en *TA*, puesto que el principal motivo de Rafael es recuperar la honra que le fue arrebatada. Consideremos este término en dos acepciones, primero en la estima y el respeto de la dignidad propia, la cual se ve pisoteada por la sociedad de la época al no aceptar a los ‘cristianos nuevos’ que ocultaban su verdadera religión bajo ese manto protector. Aunque en ningún pasaje de la obra se afirma que la familia de Rafael pertenece a este grupo, puede deducirse a través de diferentes pistas dispersas a lo largo de la

¹¹⁵ “The picaresque novel was thus grossly real and usual; more than that, it emphasized and made prominent in all ways the lower elements of reality.” (Chandler, 1899: 15)

narración, por ejemplo el hecho de no profesar libremente el judaísmo, el estudio de la *Biblia* en forma oculta, el tío que es llevado a la cárcel de la Inquisición, los padres muertos en la hoguera de la misma institución, la persecución por parte de la sociedad al ser diferente, el estigma de la muerte grabado en la frente, etc. En cuanto al segundo significado del vocablo considerado como buena opinión y fama, que eran símbolo de las ‘buenas familias’ de la época. Estas poseían ciertas características distintivas tales como una vestimenta perteneciente al status social, la ‘pureza de la sangre’ la cual representa la ausencia de ascendencia mora o judía, la procedencia burguesa o hidalga, el respeto de la sociedad, entre otras.

Ramón Ordaz, en su estudio *El pícaro en la literatura iberoamericana*, también reitera la gran importancia que adquiere la honra en el contenido del género picaresco cuando engloba sus particularidades de la siguiente forma:

Después de la limpieza de sangre y el *leitmotiv* de la honra... la caracterización de la novela picaresca se fundamenta en “leyes” que pretenden darnos razón de su escritura en primera persona (autobiográfica); infortunios y calamidades del personaje (antihéroe), y las travesuras y peripecias de éste expresadas a través de vulgarismos idiomáticos con el propósito de situar en la obra lo bufonesco, lo grotesco, lo cómico. (2000: 38)

Al igual que la mayoría de los críticos aludidos en este capítulo, subraya el dominio del elemento autobiográfico en este tipo de novelas, pues parece ser la mejor forma de “poner de relieve la subjetividad del hombre en sus éxtasis y sus crisis” (Ordaz, 2000: 39) y constituye, además, una de las vías más propicias para la reflexión y el autocuestionamiento en el confrontamiento entre el yo y el otro. En lo que se refiere al humorismo, Ordaz afirma que es el elemento que permite retener la atención del lector y remarca que en aquella época este aspecto era propio de los rufianes y villanos.

En cambio, la familia de la cual proviene Rafael está muy lejos de dicho ‘modelo’ reconocido y respetado por la sociedad del siglo XVI. En un momento en el que cada ser humano trata de buscar la fama y el renombre aunque sea por medio de las apariencias, la familia del protagonista se encuentra al margen pues un pariente fue encarcelado por la Inquisición provocando la vergüenza y el reconocimiento público de una ascendencia judía disimulada. Aunado a esto, la posible locura del abuelo descrita al principio de la obra, quien sólo vive para enseñarle los principios religiosos al pequeño héroe – el cual después de que los padres son quemados, se convierte en un loco-vagabundo-errante– hecha en tierra la mínima buena opinión que la sociedad pudiera haber tenido de ellos. Cabe señalar las razones que motivaron la locura del abuelo, primeramente porque había sufrido los estragos de la

inquisición: “Años atrás, la Inquisición lo había enjuiciado, había sufrido torturas y su mente quedó trastornada.” (p. 10) Unido a esto, también fue testigo de la masacre de sus tres hijos e igualmente observó “los cuerpos informes de sus hijos, palpitantes aún de leve vida, ser arrojados a las llamas y crecer éstas, y elevarse hacia el cielo en una columna negra de humo mientras un olor intolerable a carne quemada le invadía nariz y garganta.” (p. 10-11) De esta manera, la única ‘infamia’ cometida por parte de la familia de Rafael es ser judía, puesto que su padre es un médico¹¹⁶, el cual sana tanto a ricos como a pobres y la madre es –según descripciones del mismo protagonista– una mujer piadosa y orgullosa de que su hijo estudie y aprenda, aunque sea en secreto, la religión de sus ancestros.

Por su parte, Claudio Guillén en su estudio “Toward a definition of the picaresque”, distingue y enumera algunas de las características distintivas de la novela picaresca, entre las cuales destacan:

- a) el pícaro definido con tres tipos: “el vagabundo, el bufón, el pordiosero¹¹⁷” el primer tipo lo hereda de la época greco-romana y el segundo del Renacimiento. Sin embargo, su amplia definición traspasa estos términos pues es “una reproducción de la realidad social, del vagabundeo, la indigencia y la miseria en la España de Felipe II” (p. 78),¹¹⁸ la cual va a extenderse en Europa. Generalmente, el pícaro es un huérfano que frente al deshonor debe dejar su ciudad natal, enfrentarse a un mundo exterior –para lo cual no está preparado–, vivir en soledad, todo esto sin haberse adaptado ni a la sociedad ni a la moral, razón por la cual se vuelve un pícaro aunque en realidad el propósito de este proceso es “grow, learn and change” para llegar a ser una mejor persona.
- b) “La novela picaresca es una seudobiografía” (p. 81)¹¹⁹ La narración está hecha en primera persona del singular, lo cual le otorga un punto de vista al estilo “inner man” y “outer man”.
- c) “La perspectiva del narrador es también parcial y prejuiciosa” (p. 82)¹²⁰ debido a la visión limitada de un narrador en primera persona, el cual además coincide en perspectiva con el pícaro: reflexiva, filosófica y crítica.
- d) El stress es el generador de la existencia y de la supervivencia.

¹¹⁶ Américo Castro dice al respecto que desde la época de Alfonso X se empezaron a emitir leyes en las cuales se prohibía “una y otra vez a los cristianos servirse de los judíos como médicos.” (1982: 480) Cosa que en la práctica era sumamente difícil de llevar a cabo, por esta razón “hasta finales del siglo XV, los médicos de la España cristiana fueron judíos, tanto en la casa del rey como en las villas castellanas.” (1982: 482)

¹¹⁷ “The wanderers, the jester, the have-not”

¹¹⁸ “A reproduction of social fact –of vagabundage, destitution and squalor in the Spain of Philip II” (p. 78)

¹¹⁹ “The novel picaresque is a pseudoautobiography” (p. 81)

¹²⁰ The narrator’s view is also partial and prejudiced” (p. 82)

- e) El pícaro hace observaciones relacionadas con ciertas clases sociales, profesiones, personalidades, dando lugar a la sátira.
- f) Las aventuras del pícaro generan un viaje y con ello el conocimiento de otro(s) país(es).
- g) “The novel is loosely episodic” (p. 84)¹²¹

Uno de los rasgos más distintivos de la picaresca es la forma en la cual el autor estructura los hechos, esto es, a manera de autobiografía: el protagonista, el cual es “un desventurado sin escrúpulos” narra su vida “como una sucesión de peripecias, es decir, con fórmula radicalmente diversa de la que caracteriza a la *novella*” (Carrasco, 2001: 221) Puesto que hasta ese momento este tipo de narración no era utilizado por los escritores. El auge de esta forma narrativa se observa porque “reconocemos ciertas acciones y patrones típicos de la España del siglo XVI en las autobiografías picarescas: la ambición social, el llamado a la aventura y la importancia de la tensión entre la búsqueda del éxito y el rechazo cristiano de la sociedad.” (Guillén, 1994: 343)¹²² La forma autobiográfica perdura en el desarrollo del género, de este modo la narración desde el “yo” se vuelve una característica primordial, por lo tanto “hablar de primera persona no quiere decir sino que el narrador se menciona a sí mismo –se indica– como parte integrante del enunciado y se declara, a diferencia del narrador autorial, inmerso, dependiente desde una perspectiva esencial, en el mundo narrado” (Cabo, 1992: 56) Por consiguiente la narración en primera persona adquiere gran importancia puesto que es el mismo protagonista quien cuenta la historia y por la forma en la cual se expresa consigue un valor confesional, sobre todo si tomamos en cuenta que es un pícaro el narrador-protagonista de su propia historia. Esta obra se puede definir como autodiegética pues la instancia narrativa es a la vez el personaje principal de la historia que narra, un narrador autodiegético.

Por esta razón “la autobiografía no es solo pues, un mero recurso formal para reforzar la impresión de veracidad o para problematizar el punto de vista, la realidad y el mensaje de la obra, sino el discurso primario del que busca su identidad al mismo tiempo que su exculpación.” (Rodríguez, 1996: 222) Por medio del procedimiento autobiográfico se toma

¹²¹ Véanse detalladamente todas estas características comprendidas en las páginas 75-85. Para Guillén las dos características primordiales de la picaresca son las dos primeras: el huérfano que se vuelve pícaro y la función de la autobiografía.

¹²² “We recognize certain typical patterns of action of sixteenth Century Spain in roguish autobiographies: social ambition, the call of adventure and the important of the tension between the search for success and the christian rejection of society.” (Guillén, 1994: 343)

conciencia de la memoria y de ahí parte el proceso de autoformación de la personalidad del héroe en su confrontación con el mundo. Esto se puede apreciar en la aleación de voces unidas en la narración, las cuales dependen de la focalización en la perspectiva de la voz narrativa, es decir: Rafael como niño inocente que huye de su hogar, Rafael estudiando la *Torá*, Rafael alquimista, Rafael en el inframundo, Rafael viajero, Rafael reflexivo y en especial la voz implícita del autor en el texto. De hecho esta variedad de perspectivas y discursos refuerza el mensaje ideológico del narrador pero sin llegar a convertirla en una novela didáctica, sino más bien en una novela de autoformación. Esta idea se basa en el hecho de que al final de la novela, Rafael ha reencontrado la tranquilidad que gozó durante su infancia, mucho antes de emprender su largo viaje, como se ve cuando expresa: “Vivimos en un momento de tranquilidad. Los recuerdos se han desdibujado. Las penas han perdido su sabor salobre” (p. 176), reconstruyendo así la autoconciencia de su proceso autoformativo a lo largo de toda la narración. De este modo, la autobiografía se convierte en una de las formas de autoformación por excelencia, aunque como se ha mencionado ya, todos los textos son autobiográficos pues contienen y forman parte de una historia personal. Así mismo el autor se va autoconstituyendo a través de las historias que va narrando, poniéndose por sujeto de su propia historia y recreando su yo de manera creativa. No debe dejarse de lado, la posibilidad existente de que al término de la lectura de una autobiografía, el lector pueda llegar a reconocerse e identificarse con ellas provocando, también en él, un proceso autoformativo.

3.6 Rafael ¿un pícaro?

El término *pícaro* poco a poco se fue utilizando y adaptando al héroe de la novela picaresca, aunque en el *Lazarillo* no es nombrado como tal, sino como “*bellaco*”, este término tiene la connotación de estafar o engañar, aprovecharse de algo o alguien. Sin embargo, *Lazarillo* ya es reconocido como el narrador de sus propias desventuras, un personaje de origen vil, el cual abandona su hogar obligado por la pobreza, “mozo de varios amos”, ladrón, vengativo, cruel. Es decir todas las características que después fueron atribuidas al pícaro, pues “es después de esa fecha [1554] cuando parece que se produjo la expresión de tal vocablo, para designar a un individuo sin oficio, desastrado, disponible siempre para trabajos subalternos, que mueve a aprensión por su miseria y porque su falta de principios lo hacen sospechoso de delinquir.” (Carreter, 1972: 219). Tal vez gracias al auge de dicha expresión, el mismo autor del *Guzmán* lo identifica como tal en el prólogo, cuando dice: “Lo que hallares

no grave ni compuesto, eso es el ser de un pícaro el sujeto deste libro” (Mateo Alemán, 1992: 112).

Dicho personaje tiene diversas características que lo identifican como tal, por ejemplo, para Guillén es “a critic and a rebel”, “a perenal buscón”, “neither sentimental nor sensuous”, “would be natural man in society”, “is self-contradictory”; para Díaz-Plaja es “un nómada”, “héroe que vive al margen”, “un parásito”; Valbuena Prat lo considera “un criado o escudero”, “surge de la vagancia” y Ortega y Gasset lo define como “un figurón nacido en las capas inferiores de la sociedad”, “un gusarapo fermentado”. Durante mucho tiempo este concepto hacía referencia al ladrón, vagabundo o a cualquier persona deshonesto, sin embargo para un mejor análisis del personaje basta con observar la diversidad existente en las características que se encuentran en cada una de las obras pertenecientes al género. Por esta razón, se podría decir que si bien el pícaro no proviene de una familia noble, tampoco nace siendo un pillo, son simplemente las circunstancias de la vida las que lo conducen a convertirse en uno de ellos. Esto da pie a pensar que tal vez si las circunstancias de su ‘viaje’ hubieran sido más propicias, él nunca se hubiera convertido en un ser vil.

Resulta importante reiterar que “la hostilidad del ambiente, la resignación del pícaro, el hambre que cada uno de ellos va a padecer y con cuya aparición se inicia la vida de desaventuras de los pícaros convirtiéndose en una causa motriz de sus acciones.” (Gómez Yebra, 1988: 16) De esta manera el pícaro se convierte en una víctima de la sociedad en la cual vive en un intento por sobrevivir e integrarse a ella. Sin embargo, como se ha dicho anteriormente, cuando Rafael huye de casa de sus padres apenas tiene 12 años, por lo cual se considera que aún es un niño. Entonces, si el propósito de este apartado es comprobar si este personaje entra dentro de la categoría de los *pícaros* se debe tomar en cuenta, a causa de su temprana edad, el arquetipo del niño-pícaro definido de la siguiente manera: “tipo humano apaleado, hambriento y resignado, que vivió en la España de los siglos XVI y XVII, rodeado de un ambiente hostil y zarandeado por las clases mejor acomodadas, reflejado en varias novelas del género picaresco pero también en otras de índole costumbrista.” (Gómez Yebra, 1988: 16) Haciendo algunos cálculos podemos llegar a la conclusión de que Rafael huyó de casa hacia 1560, aunque escapa movido por un impulso, logra darse cuenta que ha emprendido un largo viaje de experiencia cuando expresa: “Tengo, pues, que iniciar un aprendizaje, largo y doloroso, de desengaños, de injusticias, de desasosiegos y de torpezas.” (p. 16) De esta forma se vuelve un vagabundo visto este término como “una mixtura del

pícaro y del idealista” (Ortega, 1993: 125) La perspectiva de este análisis coincide con la concepción idealista de Ortega,¹²³ y por esta razón Rafael sale de casa con la esperanza de no ser presa ni de las costumbres ni de las tradiciones que hasta ahora han envuelto su vida.

El arriero es la primera persona con quien se encuentra Rafael en su caminar, cuando apenas va saliendo de Toledo empieza a anochecer y juntos van a un mesón; una sola noche dura su compañía –por el momento–. Cuando llega a Madrid encuentra al rabino Josef el Cohen con el cual se queda solamente algunas semanas con el fin de seguir preparándose para celebrar su *bar mitzvá*, sin embargo termina huyendo pues no soporta la idea de que el rabino no quiera escapar a Portugal para salvar su vida. Al salir encuentra de nuevo al arriero y juntos vuelven a Toledo, a casa de sus padres, pero sólo para enterarse de que al siguiente día serán quemados. De nuevo el arriero lo lleva viajando “durante días” hasta la casa del alquimista en donde permanece un año, es decir que, cuando Rafael sale de ahí ya tiene 14 años. Después de que rechaza la ayuda del arriero, se topa con el mendigo, con el cual sólo se queda algunos días, solamente el tiempo necesario para esperar su muerte. La noche de la muerte del mendigo vuelve a emprender el viaje con el arriero, el cual lo lleva con Rodolfo, el bailarín, pues con él va a esconderse mientras terminan de arreglar los preparativos para el viaje a Tierra Santa. Aunque no existen datos temporales exactos en la narración, por medio de ciertos indicios se puede calcular una estancia de casi un año con él y sumado a todo lo vivido anteriormente, se puede pensar que Rafael ya ha cumplido 15 años cuando emprende el viaje a Tierra Santa.

Resulta muy difícil calcular el tiempo que transcurre mientras realizan dicho viaje puesto que algunas veces van en carretas, otras veces van a pie o en barco, sin embargo se puede decir que pasa un poco más de un año hasta su llegada al monasterio en donde se quedan varias semanas para que don Álvaro y los heridos se repongan, por lo tanto Rafael ahora tiene casi 17 años. Después, un barco los lleva a Turquía y luego se unen a una caravana que viaja con destino a Damasco, sin embargo el deseo de soledad invade a Rafael y decide quedarse en el desierto donde pasa varias semanas. Vuelve a emprender el viaje interrumpido hacia Damasco y posteriormente se dirigen hacia Jerusalén donde muere don

¹²³ Ortega puntualiza detalladamente las razones de su vagancia, al decir: “Vaga por genialidad. Fomenta en sus entrañas yo no sé que inquietud, qué estímulo trashumante, algo que le libra de quedar ligado en los lazos de las costumbres, los oficios, las tradiciones le tienden. Sólo sabe que lo que llegamos a ver no vale nunca lo que aún no hemos visto. De modo que sus actos no los rige la realidad circundante, sino que obra siempre en vista de una anticipación. Le mueve la ultranza. Ahora bien; en esto consiste la condición idealista.” (1993: 125)

Álvaro. Así pues, toman el camino a Safed, lugar en el cual por fin se instalan y él aprende el oficio de hilado y teñido de la lana y hace una casa para Míriam. El objetivo de este recuento en el tiempo¹²⁴ que Rafael pasó en sus aventuras antes de lograr integrarse a la sociedad es demostrar que en ese momento él tiene ya 18 años y por lo tanto se ha convertido en “un hábito de hombre ha dejado la infancia y puede emplearse en ocupaciones propias de los adultos.” (Gómez Yebra, 1988: 19) Lo cual lleva a pensar que su proceso de aprendizaje ha llegado a su fin y ahora es un adulto ‘digno’ de tomar un lugar en la sociedad.

Otro rasgo característico del niño-pícaro es el hecho de pensar que el origen de todos sus problemas proviene de su ciudad natal, algunos hasta llegan a detestarlo culpándolo completamente de sus desventuras. En *TA Rafael* no culpa a Toledo, su ciudad natal, de sus problemas, pero sí sabe que la única forma de encontrar su camino es escapar pues la única solución a sus problemas sólo la puede encontrar lejos de ahí. Resulta interesante observar el simbolismo que esta ciudad adquiere en su vida, es decir se vuelve representativa de pérdida y muerte. Después de algunos meses de deambular entre Toledo y Madrid, Rafael decide regresar a su población originaria, en la entrada de la ciudad se siente feliz por estar de nuevo en ese lugar, no obstante las malas noticias que suceden a su llegada lo obligan a escapar de nuevo antes de que él mismo sea apresado. De esta manera, Toledo se vuelve un recuerdo de muerte, abandono e injusticia y por lo tanto un lugar donde es imposible vivir, un lugar que lo ha cargado con la sombra de la muerte, la cual lo acompaña de ahora en adelante.

Por el contrario, la figura simbólica en la que se envuelve España es muy diferente, pues significa una pérdida en las raíces, en los orígenes, en la identidad nacional, esto se puede observar en la explicación detallada de los sentimientos que provocan en Rafael la salida de España cuando expresa:

La salida de España duele. Duele romper algo para siempre –hasta una hoja de papel que se desgarra porque las palabras que la llenan no significan nada. Todo duele, porque cada minuto que pasa es un minuto perdido, irremediamente perdido, que ya nunca se recuperará. Y España tampoco ya no la recuperaré. Se me perdió por el camino, como tantas otras cosas, como tantas otras lágrimas. Es una pérdida que también sé condenada. No hay nada qué guardar de España, más que una imagen que, tal vez, nunca existió. (p. 28)

¹²⁴ Los periodos de permanencia con los guías espirituales podrían resumirse así: con el rabino Cohen: menos de 2 meses; con el alquimista: 1 año; con el mendigo: menos de 1 mes; con Rodolfo el bailarín: casi un año; el viaje a Tierra Santa casi dos años. No debemos olvidar el tiempo a intervalos que pasó viajando con el arriero, el cual puede ser de más de 6 meses. Si contaba con casi 13 años cuando salió de casa, entonces podemos decir al igual que Gómez Yebra cuando habla de Lázaro que: “aparece un hábito de hombre de bien terminada la adolescencia, hacia los 18 años.” (p.19)

La minimización en la pérdida de su nación es palpable cuando la compara con la privación de “tantas otras cosas”, esto se debe a que el protagonista perdió padres, abuelo, casa, amigos e inclusive su propia identidad, la cual se ve quebrantada en ciertos momentos de su viaje, así pues, perder la patria parece entrar en la gran lista de ‘cosas perdidas’. Es remarcable la seguridad que embarga a Rafael cuando afirma que nunca más volverá a su país, pero sobre todo la incertidumbre que lo abrumba es la posible irrealidad de la vida pasada, el pensamiento de que tal vez nada existió. Esta duda llega, inclusive, al grado lexical y literario al decir:

Un idioma que suena, unas palabras que suenan, la nobleza de una poesía, de una literatura que rompió en angustias moldes de dolor, que fue tan rebelde que todo lo trastocó, que al campesino lo hizo hidalgo y al hidalgo lo enloqueció, que inventó grandes mitos y después se los creyó, que abarcó todos los géneros con el mismo trasfondo de aflicción, que se valió de la palabra como tormento y como pasión, que todo lo tocó, y todo lo confundió, y su conclusión fue su grandeza y su grandeza su perdición. (p. 128)

En este pasaje es evidente la huella de Muñiz, las ideas de Rafael se han trasladado a la escritora y viceversa, esto se notaba ya desde el párrafo anterior en la duda de la existencia de España, sin embargo ahora expresa de una manera atrevida, una crítica hacia la literatura española y su desarrollo a lo largo de los últimos siglos. Según el criterio de Angelina Muñiz la literatura española lo ha revuelto todo, ha reformado e innovado diferentes aspectos pero en su triunfo ha perdido su objetivo esencial. Y después viene la despedida donde expresa la única herencia que España le ha dejado, el dolor: “Después de todo, nada queda atrás. Si vuelvo la cabeza y veo estos palmos de tierra de España que se me escapan, no hay nada que me traiga alegría. El dolor me rebulle y sólo he de recordar esos campos de trigo de oro y ese sol que los acoge.” (p. 128)

El significado que tiene la pérdida de España para Rafael parece ser el mismo que para la escritora: un país bello del cual sólo quedan tristes recuerdos. Para Muñiz significa la pérdida de la familia, de la nacionalidad, de lo que debió haber sido su vida: la posibilidad de un destino diferente. Rafael sale al exilio y sabe que nunca más va a volver, Angelina salió al exilio y a pesar de que en ese momento no lo sabía, en el presente en el cual escribe la obra sí sabe que nunca va a volver. Rafael atraviesa diferentes países antes de llegar al ‘elegido’, es decir el que le proporcionara la paz y la recuperación de la personalidad, Angelina también pasa por dos países –Francia y Cuba– antes de instalarse en el que se convertirá en el propio: México. Dicho viaje será formativo en la vida y el destino de Rafael, para Angelina será la base de sus recuerdos y de su personalidad. Rafael se establece en Safed, entre aquellos que de alguna manera comparten su experiencia de vida, los padres de Angelina nunca se alejan de los cafés donde se reúnen los exiliados y Angelina lucha por inscribirse a la academia

Hispanomexicana. Con lo anterior mi objetivo es dejar en claro el proceso autoformativo del *Buildingsroman* tanto en el héroe como en la escritora.

Al igual que el ‘pícaro’ Rafael siempre llevará marcado el estigma de sus padres, pues al pertenecer a una familia judía la condena a la persecución es vaticinada con mucha anterioridad puesto que “la genealogía del pícaro equivale al oráculo; significa que el pícaro nunca será capaz de desligarse de sus padres, como todo hombre no debe olvidar la infancia.” (Van Hoogstraten, 1986: 109) Por esta razón, a través de cada una de las aventuras que atraviesa en la narración el fin es siempre el regreso a sus orígenes, a saber la identificación con sus antepasados. A pesar de ser traumática, la infancia de Rafael queda tatuada tanto en su mente como en su carácter, de tal forma que su personalidad depende de ella, no puede concebirse a sí mismo sin ese tiempo en los que reinaba la paz y la tranquilidad, los cuales pasó a lado de sus padres en sus primeros años de vida. Por esta razón “el abandono del hogar, el desarraigo, es el origen de casi todos los males que afligirán al niño-pícaro y en gran manera, con él comienza el duro aprendizaje que supone la picardía.” (Gómez Yebra, 1988: 25) La frustración de Rafael no es solamente el hecho de no poder practicar un rito de iniciación religiosa, su desilusión va más allá de las fronteras religiosas y de esta forma no pierde la ocasión de condenar las persecuciones, guerras, injusticias, matanzas y enfermedades sufridas en el mundo.

El ‘pícaro’ de la novela picaresca se vale de su inteligencia para salir triunfante –o al menos vivo– de cada una de las pruebas que tiene a lo largo de su historia y durante este proceso expresa claramente sus ideas filosóficas ante la vida. Rafael, por su parte, gracias a su fuerza de voluntad y de carácter, a la búsqueda de libertad y de paz y al arriero, que siempre aparece en el momento más propicio, termina por triunfar aún del mayor de los peligros, es decir, sobre él mismo y se convierte en un héroe vencedor al llegar a Tierra Santa “porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo.” (Ortega, 1993: 390) Sin embargo antes de convertirse en héroe pasa por grandes momentos de decepción y desanimo, por ejemplo cuando se entera de que sus padres han sido apresados por la Inquisición y que él también es perseguido se siente al borde de la locura:

La desgana, el deseo de morir, de no poner a trabajar la voluntad, de dejar que todo resbale, de pensar que nada vale la pena. El abandono total, el renunciamiento. Le pérdida de los valores. El desprecio de los demás y la burla de la sociedad. Desencadenar las fuerzas del olvido. Borrar las huellas humanas. Aspirar a la tranquilidad de la bestia, o a la indiferencia de la piedra. Cerrar la conciencia a la luz y al remordimiento. Abrirla al vacío y al polvo. Nada importa ya. (p. 53-54)

La cita anterior pareciera ser el digno discurso de un pícaro, el cual en los momentos de reflexión se da cuenta que nunca ocupará un lugar digno en la sociedad y que probablemente tampoco será aceptado por ella. La decepción lo lleva a desear la muerte como símbolo de salvación pues en el otro mundo se vive mejor que en este, pero tal vez lo más degradante del pensamiento es la pérdida de los valores y del remordimiento que puede conducir al protagonista a la perdición total.

Por otra parte “El significado mítico-psíquico de la picaresca reside en que el pícaro busca la gratificación de sus deseos, es decir, la satisfacción ilimitada de sus necesidades, sin tomar en cuenta las exigencias de la sociedad, lo que es imposible, de ahí una locura.” (Van Hoogstraten, 1986: 110) Sin embargo, Rafael se desvía del personaje clásico picaresco, pues llega a reconocer las contradicciones existentes entre su ‘yo individual’ y el colectivo a través de un enfrentamiento, a veces violento, en el largo y azaroso camino del aprendizaje.

Una característica primordial en la vida de Rafael, es la soledad, pues casi siempre está y se siente solo, vive en soledad. Aún cuando se encuentre en casa de uno de sus tantos guías, aunque esté estudiando la alquimia o aprendiendo las artes de mendigar, así esté entre sabios o entre ladrones, el sentimiento de soledad lo embarga y lo envuelve. Esto se debe a que “la situación básica de la novella picaresca es la soledad del personaje principal en el mundo.” (Guillén, 1987: 383)¹²⁵ Y es por esta razón que “el pícaro se encuentra solo *dentro* del mundo, *dentro* de la sociedad, sin embargo libre de cualquier fundamento de seguridad –tales como la familia, el dinero, los amigos, la posición social. No tiene ataduras ni lazos, es libre en una sociedad hostil.” (*Ídem*)¹²⁶ Rafael se ha quedado solo, pues en el momento en el que decidió escapar de casa abandonó el único espacio de seguridad con el cual contaba, y de ahí en adelante su vida va a deambular entre uno y otro guía, a la manera de “mozo de muchos amos” del género en cuestión. Tampoco tiene amigos, pues la mayor parte de la gente que se topa en su camino termina ya sea muerta o loca, como en el caso del mendigo o de don Álvaro. Sin embargo en ocasiones es él mismo quien añora la soledad, pues estando solo puede reflexionar realmente en el futuro de su vida y tomar decisiones positivas.

¹²⁵ “The basic situation of the picaresque novel is the solitude of its principal character in the world.” (Guillén, 1987: 383)

¹²⁶ “The pícaro is alone *within* the world, *within* society, yet out free from any foundation of security –such as family, money, friends, and social position. He is unattached, bondless, at loose in a hostile society.” (*Ídem*)

La decepción frente a una sociedad corrompida y discriminatoria ante las diferencias sociales y religiosas es otro de los sentimientos que Rafael reclama a lo largo de su historia. Sin embargo al emprender el viaje de regreso a la tierra de sus ancestros, en cierta forma va en busca de lo mismo que la sociedad española de la época anhelaba: la estabilidad de una familia, la seguridad económica y social y sobre todo vivir en paz. Un ejemplo de ello es cuando al llegar a Safed, va en busca de un amigo de su padre, el cual lo invita a pasar el *sabbat* con su familia y lo introduce en el trabajo que se ha desarrollado en el lugar. De esta manera Rafael vive en una comunidad un tanto cerrada, en ella sólo conviven judíos como él salidos de España, creando así una de las tantas situaciones que siempre recriminó a su país cuando aún vivía en él: la defensa del comunitarismo. Sin embargo, es dicha comunidad la que le ofrece la paz tan deseada y la libertad de practicar su religión en forma libre y abierta. Este fenómeno se debe a que “la novela picaresca expresa este dilema como un movimiento pendular entre el rechazo de los valores sociales y precisamente la búsqueda de esos valores.” (Guillén, 1987: 389)¹²⁷

El rechazo de la sociedad por parte del pícaro, no se debe solamente al choque que existe entre los valores morales propios y los de la sociedad, es también un reclamo a las injusticias económicas y sociales observadas y vividas, pues:

La novela picaresca no hereda simplemente el rechazo de la sociedad tradicional –simple e inequívoco– por el propósito de valores más altos (Renacimiento naturalista) o de otro mundo (ascetismo). Combina la actitud de rechazo con la nueva realización, basada en la caída de la sociedad estática medieval, de la primacía de la competencia económica y social. (Guillén, 1987: 483)¹²⁸

La realidad del pícaro se impone ante un mundo ilusorio volviéndose incompatible la moralidad con la supervivencia. Este dilema se encuentra presente en ciertas partes de *TA*, especialmente durante el tiempo que Rafael comparte con el mendigo y el Santo pues ambos demuestran grandes diferencias en sus valores morales. El indigente le enseña el arte de mendigar, por medio del cual él se gana la vida, mientras que el Santo lo induce a las drogas y hechicerías. Si bien en ambos personajes los valores morales se encuentran disminuidos, resulta interesante diferenciar el influjo que cada uno desempeña sobre Rafael. El Santo le muestra la locura y la muerte mientras que el mendigo lo invita a la reflexión y a encontrar su verdadero camino.

¹²⁷ “The picaresque novel expresses this dilemma by a pendulum movement between the rejection of social values and the search for precisely the same values.” (Guillén, 1987: 389)

¹²⁸ “The picaresque novel does not simply inherit the traditional rejection of society –simple and unequivocal– for the sake of higher values, either worldly (Renaissance naturalism) or other worldly (asceticism). It combines the attitude of refusal with the new realization, based on the downfall of the static medieval society, of the primacy of economic and social competition.” (Guillén, 1987: 483)

El pícaro se encuentra envuelto en una especie de “telaraña” en la cual se conjugan los problemas, las acciones, las necesidades, los conflictos tanto internos como externos, así como las concesiones que debe hacer frente a ciertas circunstancias con la finalidad de darle una forma ‘propia’ a su vida. Por esta razón, no se puede afirmar que sea un personaje inamovible sino más bien la encarnación de un ser que se desarrolla en medio de una sociedad predispuesta a ciertos valores morales y psicológicos debido a que “el contenido de la historia va a ser el proceso del conflicto entre el carácter y la acción, interioridad y exterioridad, el individuo y el medio ambiente” (Guillén, 1987: 390).¹²⁹ En el caso de Rafael las confrontaciones con el mundo que lo rodea son de diversa índole, van desde la profesión y práctica libre de la religión, hasta el rechazo de los seres ‘diferentes’ de la sociedad –el alquimista, el mendigo, etc.– pasando por las injusticias de una inquisición un tanto paranoica. Debido a esto, la única solución que encuentra para aliviar este desfase social es huir a un lugar en el cual, a pesar de ser comunitario, podrá establecerse y ser aceptado social y religiosamente. De tal forma, el mensaje de la historia es la búsqueda identitaria y el regreso a las raíces por medio de un viaje iniciático y formativo.

En consecuencia el anti-héroe de la picaresca generalmente es “todo y nada; todo en lo que hace, nada en el carácter” (Chandler, 1899: 46)¹³⁰ Esta es una característica muy popular entre los críticos: la falta de firmeza en el carácter, de ahí que el pícaro ‘siempre’ tenga una gran capacidad para adaptarse tanto a las condiciones de vida tan dispares en las que vive, como al temperamento de sus amos. Todo esto debido a que “vive en una tierra y en un tiempo de lucha por la existencia individual librándola sin tregua. El verdadero enemigo es su naturaleza, aunque el enemigo incidental es su vecino.” (Chandler, 1899: 47)¹³¹ Entonces, se puede decir que la falta de un carácter fuerte y estable no se debe a su flaqueza individual sino a la incoherencia que existe entre su forma de ser y el mundo que lo rodea, por eso, cada vez que se enfrenta a una nueva adversidad su personalidad se modifica, pues en realidad su principal enemigo es él mismo y no los otros. Este aspecto se aprecia claramente en *TA* pues Rafael lucha por existir en un mundo en el cual no hay lugar para alguien como él, de esta forma al pasar de una aventura a otra su carácter sufre cambios y modificaciones que en ocasiones son contrarias a su carácter inicial. Inclusive cuando, en el capítulo IX, rechaza por

¹²⁹ “The content of story will be the process of conflict between character and action, inwardness and outwardness, individual and environment” (Guillén, 1987: 390).

¹³⁰ “Everything and nothing; everything in what he does, nothing in character.” (Chandler, 1899: 46)

¹³¹ “He lives in a land and at time with the battle for individual existence waging relentlessly. The real foe is nature, though the incidental foe be his neighbour.” (Chandler, 1899: 47)

primera vez la ayuda del arriero con las palabras: “Es inútil. Me atrae el abismo y al abismo iré” (p. 85), se aprecia como dichos cambios han debilitado su decisión primera de luchar por una vida mejor. La nueva decisión de un ‘carácter modificado’ por las circunstancias es dejarse llevar por los avatares del destino sin enfrentarse a ellos pues el desanimo ha ganado su voluntad.

Las múltiples aventuras que padece el pícaro dependen de las circunstancias que lo rodean pues se deja llevar por su suerte, sin embargo sólo él es capaz de soportar los infortunios que le vida le tiene reservado. De esta manera se convierte en un viajero, generalmente no por su propia voluntad sino para huir, pero este viaje también se convierte en una búsqueda de la felicidad pues “para tal viajero lo más que se puede pedir es un buen viento y una buena corriente que lo lleven tarde o temprano a su paraíso. Todo depende de estos y nada de él.” (Chandler, 1899: 59)¹³² Ese es también el objetivo que impulsa a Rafael a emprender el viaje: la búsqueda del paraíso perdido. Dicho paraíso es descrito en la primera página del libro de la siguiente manera: “Mis recuerdos de niñez van acompañados de una tenue y amable tranquilidad, de unas brumas suaves que dulcifican lo que quiere olvidarse y desdibujan melancólicamente lo que quiere recordarse.” (p. 9) Poco a poco y a través de las peripecias vividas su paraíso empieza a tomar forma hasta consolidarse completamente con la ayuda del arriero y de Míriam: el regreso a la Tierra Prometida.

El proceso de transformación sufrido por Rafael a través de los años que duró su peregrinaje es totalmente necesario en su vida, sin él la madurez y el conocimiento que ahora tiene nunca hubieran podido ser posibles. Dicha evolución era totalmente necesaria para comprender el objetivo de vivir, para conocer el amor, para aprender de ciencias y de Dios, y lo más importante: formarse como persona capaz de tomar decisiones. Al igual que en la novela picaresca que “ofrece un proceso de conflicto entre el individuo y su entorno, su interioridad y la experiencia, a través del cual ningún elemento se debe percibir sin el otro.” (Guillén, 1994: 78),¹³³ Rafael debía confrontarse consigo mismo y con la vida. Si no hubiera escapado de casa cuando el padre le negó la celebración de su *bar mitzvá* nunca habría conocido la importancia de resolver y de determinar el futuro de su vida pues hasta entonces solamente se había dejado llevar por las decisiones que los padres tomaban por él. Tampoco

¹³² “For such a voyager the most that can be asked is a fair wind and current to bring him sooner or later to his haven. Everything is dependent upon these, and nothing upon him.” (Chandler, 1899: 59)

¹³³ Offers a process of conflict between the individual and his environment, inwardness and experience, whereby one element is not to be perceived without the other.” (Guillén, 1994: 78)

hubiera encontrado su verdadero destino pues tal vez habría muerto en las llamas de la hoguera de la Inquisición al igual que sus padres; jamás habría viajado de país en país y lo más importante: nunca hubiera conocido y vivido en Tierra Santa. La evolución del héroe es totalmente positiva aún a pesar de sus altibajos, en cada momento de duda o debilidad siempre queda la luz de la esperanza, la cual renace en el momento menos esperado y casi siempre incitado por buenos motivos, tales como el amor o la solidaridad. De esta forma, la importancia en las actitudes del héroe radica en el hecho de que “renuncia a una parte de la satisfacción de sus necesidades corporales procedentes del *ello* a favor de lo uno ideológico procedente del *súper-yo*, y bajo esta perspectiva se presenta la picaresca como un verdadero rito iniciático.” (Van Hoogstraten, 1986: 110) Este aspecto se encuentra presente en la psicología de Rafael pues en varias ocasiones sus necesidades corporales son sustituidas por sentimientos o pensamientos que lo llevan a la elevación del alma. Por ejemplo, al salir de Madrid con destino a Tierra Santa, el arriero toma a algunos testigos y casa a Míriam y Rafael, sin embargo ellos prometen “no unirnos hasta llegar a la Tierra.” (p. 117) De esta forma esta promesa se vuelve un reflejo de la madurez –en todos los aspectos– que ahora goza, gracias a las experiencias sexuales antes vividas.

Después de haber desarrollado algunas ideas sobre el pícaro, sus características y ciertas actitudes que lo determinan, se puede decir que Rafael no llega a convertirse completamente en un pícaro, puesto que a diferencia de éstos, no es el hambre lo que lo motiva a viajar y cambiar de “amo” sino el deseo de encontrarse consigo mismo y de hallar un lugar en la sociedad. Sobre todo lo estimula el deseo de libertad de expresión en un mundo en el cual el silencio y las apariencias reinan por sobre todas las cosas. Rafael se acerca al personaje picaresco cuando se encuentra en situaciones problemáticas y reacciona de manera parecida al héroe de la picaresca. Pero, aunque sufre el engaño del Santo, este evento no lo lleva a la perdición, sino contrariamente al pícaro, le ayuda a comprender la falta de límites en las bajezas humanas. Tampoco se queda perdido en un mundo de drogas y placeres, pues logra salir triunfante de él. No se caracteriza por ser un parásito o un vagabundo pero sí es un rebelde, en el sentido de que su instinto de liberación lo lleva a rebelarse contra los cánones sociales establecidos y a liberarse de ellos, así mismo logra la felicidad y el amor tan deseados por los protagonistas picarescos. De esta forma Rafael no coincide con la siguiente conclusión:

En suma, la historia psicológica del pícaro es la de un personaje marginal fuertemente condicionado por su ascendencia, su infancia, su estado económico, lo cual le hace desempeñar un papel de impotente, y siendo esto la fuente de displacer siempre aspira a la potencia, imagen simétrica de su ser actual

refugiándose en una compensación (el robo, la borrachera, el sueño, el prestigio social, etc.) que le permite momentáneamente realizar el deseo de la potencia, puesto que el pícaro ha elegido la superioridad como sentido de la vida. (Van Hoogstraten, 1986: 108)

Puesto que él ha logrado liberarse de la marginación para al fin poder ser feliz.

3.7 El despertar amoroso y el erotismo

Una pieza primordial tanto en la narración como en el viaje iniciático de Rafael consiste en la iniciación amorosa y el erotismo. Durante el recorrido que el protagonista realiza a lo largo de la narración, va a encontrar diversos personajes femeninos que de una u otra forma influirán en el desarrollo de su personalidad y reforzarán sus deseos de libertad. Cada una de ellas aparece en el momento mejor indicado y con una función específica dentro de la aventura del héroe. De esta forma, la niña del mesón, Almudena, Míriam y Helena constituyen una pieza primordial cuando Rafael pasa de la infancia a la edad adulta, pues el aspecto amoroso también forma parte de su formación, debe encontrar el verdadero amor para poder ser feliz. Así, aunque el amor no es una prioridad en su vida, poco a poco va descubriendo los sentimientos, los deseos, la sexualidad, la necesidad de compañía y el enamoramiento. Parte fundamental del ser humano, la vida amorosa, es imprescindible para alcanzar la plenitud y la felicidad y este aspecto forma parte importante de la estructura de *TA*.

La niña del mesón, es la primera en aparecer en su vida. La primera vez que la ve su encuentro es furtivo, Rafael acaba de escapar de casa de sus padres y se encuentra sumergido en sus pensamientos. Cuando sale del mesón, la niña grita: “¡Adiós, guapo!” (p. 24) sin esperar respuesta. Sin embargo cuando Rafael vuelve nuevamente a ese mesón, acompañado del arriero, la niña lo recibe con una sonrisa y le propone ir a verlo a su cuarto en la noche. Ante la expectativa Rafael se siente inquieto y come muy poco, después se va a su cuarto y se duerme. Hacia la media noche entra la niña, se desnuda, se acuesta a su lado y empiezan a acariciarse y a mirarse profundamente, finalmente se duermen abrazados. La importancia de este suceso radica en que justo en el momento en que Rafael regresa a Toledo, a casa de sus padres, encuentra consuelo en los brazos de la niña. Ella le ofrece la ternura que necesita, lo acaricia, lo besa y lo mira con cariño, lo cual reconforta el corazón de Rafael. También es de gran importancia el desarrollo físico que esta experiencia representa, pues cuando la niña se va, él siente su olor y su calor con lo cual se produce una eyaculación. En este punto de la historia, este acontecimiento es simbólico, pues representa el dejar atrás la infancia y convertirse en un hombre. Al salir de casa y enfrentarse con la rudeza de la vida, la inocencia

se pierde, se empieza a comprender el significado y las dificultades de la vida, de esta forma Rafael empieza a crecer y a tener las mismas sensaciones que cualquier joven pues aunque no ha celebrado el *bar mitzvá* ya se ha convertido en un hombre.

Almudena representa la salvación, una puerta que se abre para ayudarlo. La tradición establecía que los forasteros debían persignarse ante una cruz colocada a la entrada de Madrid, como Rafael no lo hace, unos niños empiezan a lanzarle piedras y es Almudena quien le abre la puerta de su casa para librarlo del ataque. Hablan muy poco pues él debe huir antes de que los niños lleguen a buscarlo, sin embargo Almudena también le proporciona el afecto necesario para serenar sus miedos a través de una caricia en la mejilla. Este gesto cariñoso deja una huella imborrable en el protagonista, cuando logra escapar vuelve a tocarse la cara para volver a sentir la seguridad transmitida por medio de la mano de su salvadora. Después de varios años y cuando Rafael ha decidido partir a Tierra Santa regresa a la judería para buscar a Míriam, llega frente a la misma cruz donde intentaron apedrearlo y recuerda a Almudena. Toca a la puerta y ella le abre y sin decirle nada entran y hacen el amor. Este acto tiene una significación muy particular, pues Almudena esta desamparada siente que pronto va a morir que ya no tiene esperanza, y es solamente a través de ese acto de amor que ella se siente libre, aunque sea por un momento. Rafael expresa ese sentimiento de la siguiente manera: “Hicimos el amor castamente, como si fuera una entrega religiosa, como si fuera la primera, o la última vez. La emoción es tan profunda que perfila los actos hasta su expresión más pura y más simple: como un altar a Dios en medio del desierto, como una fuente brotando en lo alto de una montaña.” (p. 115) Este sentimiento que se despierta en ambos es el sentimiento de quien se sabe perdido, de quien sabe que la muerte lo persigue y en el caso de Almudena, ella está segura que la alcanzará. Por esta razón, esa relación amorosa significa el único escape posible ante la desesperanza. Sin embargo, Almudena está segura de que nunca más volverá a ver a Rafael, sabe que es una sensación que “no puede ser captada” (p. 116) pero que podrá guardar el resto de su vida, por eso que le indica donde puede encontrar a Míriam.

Helena encarna el refugio, el amparo indispensable para soportar la muerte de sus padres. Cuando Rafael regresa a Toledo, a casa de sus padres, es sólo para enterarse de que éstos van a ser quemados por la Inquisición al día siguiente. En medio de la desesperación encuentra a Helena, ella le propone ayudarlo a olvidar, a su lado podrá dormir y disfrutar de la noche antes de la quema de herejes. Sin mayor ánimo, Rafael la acompaña a su casa. El lazo

de confianza se establece entre ellos de forma inmediata y por unas horas el dolor, la injusticia y la rabia que siente el protagonista quedan a un lado para dar paso al placer. Helena “como la griega” (p. 55), representa la iniciación sexual en la vida de Rafael, con ella experimenta por primera vez lo que significa el amor y la entrega total de una persona. Al ser ella la mujer más hermosa que ha conocido en su vida, la significación del acto sexual y el descubrimiento del amor adquieren un simbolismo renovado. El descubrimiento del héroe es simple: “el amor es dolor.” (p. 6) De esta forma sabe, que el consuelo de sus padres es que él haya quedado con vida, la esperanza de que él será testigo de lo ocurrido. Su experiencia con Helena solamente dura una noche, pues a la mañana siguiente sale sin despertarla puesto que debe huir antes de que la Inquisición lo atrape. Así Helena representa un aliciente en su peregrinar, reemplaza la tristeza y la desesperanza por el amor, por medio del amor logra despertar la fuerza y el valor que existen dentro de Rafael y lo anima a seguir luchando para sobrevivir.

Miriam se convierte, poco a poco, en un símbolo de seguridad, esperanza y amor. La primera vez que se conocen ella le muestra la casa del rabino Cohen y desde ese momento Miriam percibe el reflejo de sinceridad que emana de Rafael cuando le dice: “Tus ojos son sinceros y tu pensamiento también, a pesar de que te acabo de conocer te creo.” (p. 31) Después de ese suceso, Rafael piensa constantemente en ella y un día sale de la casa del rabino para ir a verla, la encuentra nuevamente vestida de blanco y frente a su casa. El vestido blanco llevado por Miriam reproduce la pureza de su alma, ella lo viste cada vez que sabe que va a ver a Rafael y cuando emprenden el viaje a Tierra Santa lo guarda pues no lo volverá a usar hasta entrar en ella. Cuando Rafael decide huir con el arriero, va a despedirse de Miriam, ella promete esperarlo y se besan. La tristeza que embarga a ambos personajes muestra el amor que empieza a nacer entre ellos, pero este amor no es furtivo como el de Helena, más bien es el amor verdadero, ese que se vuelve irremplazable. No se debe olvidar que es una carta de Miriam la que el arriero le entrega a Rafael cuando “ha descendido al inframundo” y que ésta se convierte en el motivo para regresar a la realidad, recobrar fuerzas y confianza en Dios para continuar la lucha. En el momento en el que Rafael decide emprender el viaje a Tierra Santa va en busca de Miriam, la cual como siempre la espera a la puerta de su casa con su vestido blanco. En el instante en el que se ven, saben que ahora sí podrán estar juntos, que unidos van a superar las pruebas del viaje, saben que la fortaleza de amor los hará triunfar.

El amor de la joven pareja se ve sellado por el matrimonio. El arriero los une en matrimonio, con diez hombres como testigos la ceremonia se oficializa. Es un matrimonio por

amor pues “lo amado es, por lo pronto, lo que nos parece imprescindible. ¡Imprescindible! Es decir, que no podemos vivir sin ello, que no podemos admitir una vida donde nosotros existiéramos y lo amado no –que lo consideramos como una parte de nosotros mismos–.” (Ortega, 1993:312-313) Ambos se dan cuenta de que con el apoyo mutuo el viaje será soportable, Rafael sabe que la fe y alegría de Míriam, son los ingredientes que le hacen falta a su vida. Durante el trayecto, su amor se sigue fortaleciendo, llega a niveles espirituales pues han prometido unirse hasta llegar a Tierra Santa como si fuera una recompensa. La presentación de un matrimonio por amor y no por interés como solía suceder con los pícaros, es otra seña distintiva del héroe Rafael, pues “la ausencia de sentimientos por un lado y de elementos eróticos por el otro, produce un tratamiento peculiar del amor y del matrimonio picaresco. Esto constituye un elemento muy importante en la novela moderna, pues en ello su precursor estaba casi ausente. El amor verdadero no existe.” (Chandler, 1899: 67)¹³⁴ En *TA* el amor se presenta como un valor, como un principio, el amor existe en la vida del protagonista, se desarrolla, se nutre con el diario vivir y llega a su máxima realización al llegar a Safed y establecerse con la comunidad judía. La felicidad de Rafael es la felicidad de Míriam, ambos tienen los mismos objetivos y los dos luchan para lograrlos. La recompensa esperada es la tranquilidad y la libertad envuelta en el amor que siente el uno por el otro.

¹³⁴ “The absence of sentiment on the one hand, and of erotic elements on the other, made the picaresque treatment of love and marriage distinctive. What constitutes so important a feature of the modern novel, then, in this, its forerunner was almost lacking. Of real love there is none.” (Chandler, 1899:67)

CAPÍTULO IV. *La guerra del Unicornio* y la utopía del mundo perfecto

*La guerra del Unicornio*¹³⁵ es la tercera obra publicada por Angelina Muñiz y la última en esta trilogía inaugural de su obra de creación. La acción de esta novela, al igual que las precedentes se desarrolla en España, en una sociedad multicultural, la cual entrelazaba el cristianismo, el judaísmo y el Islam. Sin embargo, en *GU* la autora recrea un mundo en el cual las tres religiones pueden vivir juntas y en paz, es decir, la utopía del mundo perfecto. Esta idealización solamente puede existir en una narración feérica. A través de esta obra Muñiz muestra que, gracias a la unión de los representantes de los tres credos y la aleación de la fe, la fuerza y el poder de cada pueblo, se pudieron lograr grandes hazañas en la lucha emprendida contra el mal. A pesar de que resulta difícil posicionar esta obra en una fecha precisa, no hay ningún registro exacto en ella, por medio de diversos indicios se puede llegar a la conclusión de que los hechos se desarrollan en la época de la Edad Media¹³⁶. Estos indicios se notan claramente en el ambiente de la narración y son reiterados por el narrador omnisciente, el cual en numerosas ocasiones hace uso de las expresiones tales como: “Cuentan los relatos antiguos...” (p. 12); “Dicen los cantares...” (p. 17); “Dicen las crónicas, cuentan los romances...” (p. 82); “Así lo contaron viejos romances y crónicas antiguas.” (p. 95); “Juglares de tierras de Aloma cuentan...” (p. 127), etc., las cuales posicionan al lector dentro de un relato medieval. De esta forma, por medio de elementos fantásticos Muñiz va entretejiendo una historia dispuesta en un mundo mágico medieval rodeado de ilusiones, en donde las preguntas y la búsqueda del conocimiento se convierten en la razón de la escritura.

La representación de los enemigos que encabezan la guerra en *GU* están personificados por los Caballeros de Gules, los cuales simbolizan el bien y por los Caballeros de Sable, verdadera encarnación del mal. Ambos bandos luchan por obtener el control del mundo con el fin de instaurar su régimen. Cada bloque esta representado por un color, por un lado, el rojo que hace alusión a la libertad y a la paz, por el otro el negro, signo de crueldad y muerte, así mismo estos colores simbolizan dos ideologías, “son el comunismo y al fascismo” (Bernárdez, 1993). Todo esto se debe al objetivo principal de Muñiz al escribir *GU*: la representación de la Guerra Civil española. Como ella misma lo expresa: “...quería escribir algo sobre la Guerra Civil y el exilio [...] Busqué libros de historia y describí una de las

¹³⁵ (1983) México: Artífice Ediciones. A partir de ahora utilizaré las iniciales *GU* para referirme a este libro.

¹³⁶ Seymour Menton la ubica “vagamente en el siglo XIV” (1994: 241), sin embargo dentro del texto no hay pruebas de ello.

batallas: la del Ebro.” (Bernárdez, 1993) En esta obra se concibe la representación de una batalla primordial para los defensores de la II República regenerada en un ambiente medieval. De esta forma Don Álvaro, Don Abraham y Yuçuf el alquimista, actores principales de la historia, se vuelven los portadores de los ideales defendidos por los republicanos, mientras que los Caballeros de Sable dirigidos por el Condestable Sancho Ruy se convierten en la representación de Franco y su ejército.

Una figura vital en el desarrollo de la diégesis es el Unicornio, ser mítico-mágico que ha encarnado diversos mitos y leyendas, pero cuyo origen y significado continua siendo un enigma. La fuerza y el simbolismo adquiridos por este ser dentro del relato, muestran las infinitas representaciones que ha tenido a lo largo de la Historia, así como su gran influencia en las artes y en la literatura. Esta figura se vuelve protectora de los objetivos de los Caballeros de Gules en su lucha contra la devastación y la desolación. Es pues, un ser enigmático que aparece y desaparece en el desarrollo de la historia, esencia realizadora de milagros, ente capaz de entregar su poder al servicio del bien, consolador de los “elegidos” en momentos de desánimo, criatura nívea que va a convertirse poco a poco en el motor regulador de la acción. Por otro lado, *GU* no sólo comprende la narración bélica, incluyendo las batallas, las derrotas, las victorias y los hechos heroicos que la envuelven; también es la inmersión en los pensamientos, dudas, sensaciones y deseos de cada uno de los protagonistas, así como en la historia de su pasado, la cual de cierto modo, muestra la evolución de la personalidad de los mismos. De esta manera el lector llega a conocerlos plenamente y se forma una idea precisa de la psique de cada uno de ellos.

A pesar de que el título de este capítulo es “la utopía¹³⁷ del mundo perfecto” este aspecto solamente se refiere a la unidad de los protagonistas mencionada anteriormente, quienes sin importar orígenes o religión vinculan sus conocimientos para enfrentar a las fuerzas de la maldad. También hace alusión al ambiente de paz en el cual se desarrolla el principio de la obra, cuando todo parece ser inmejorable y cada personaje profesa su religión y se dedica a la actividad que ha elegido. No obstante, el final de *GU* es totalmente realista siguiendo el sentido de la batalla del Ebro, es decir que los Caballeros de Gules logran salir victoriosos en “la primera batalla”, sin embargo en “la batalla final” son devastados y deben sobreponerse a la derrota después de haber perdido la fuerza para seguir adelante, las fuerzas

¹³⁷ Según Pierre Brunel “L’utopie peut être considérée comme un *eu-topos*, un pays heureux, ou comme un *où-topos*, un pays de nulle part.” (1999: 15)

del mal han triunfado y con ello el establecimiento de un nuevo régimen ‘negro y devastador’.

4.1. La representación de la sociedad española en la Edad Media

En la antigüedad los hispanos eran considerados por los escritores clásicos como “muy amadores de la patria y de la independencia, de constantes y aun pertinaces, de fieles a la amistad y a las promesas” (Milá, 1874: IV) y estas son precisamente las características del pueblo español manifestadas en esta obra literaria. Uno de los aspectos de mayor interés en la historia de *GU*, es sin duda, el reflejo de la sociedad española de la Edad Media, la cual constituye hasta hoy en día, uno de los componentes más importantes de la identidad del país, puesto que “los españoles fueron resultado de la voluntad y del esfuerzo de ciertos habitantes de la Península, interesados en constituirse como grupo social y político, con vista a un futuro dependiente de un común quehacer.” (Castro, 1962: 28) La mezcla cultural que se llevó a cabo en la Península Ibérica a través de los siglos, dio lugar al nacimiento de una patria tan propia y tan única en Europa como lo es España. Durante el medievo la convivencia entre moros, cristianos y judíos era parte de la vida cotidiana y por lo tanto, natural dentro del esquema social. Si bien es cierto que existían ciertas dificultades entre moros y cristianos, la convivencia entre ambos era, de cierta forma, fácil pues cada uno vivía en las tradiciones de su propia religión y se dedicaban a oficios tan distintos que se hicieron mutuamente indispensables. De esta forma la tradición cristiana heredó y cobijó con agrado diversos aspectos procedentes de los moros y de los judíos tales como costumbres, palabras y tradiciones que hasta ahora se conservan en el diario vivir. Algunos de estos aspectos se pueden observar detalladamente en *GU*, pues Angelina Muñiz distribuye perspicazmente el protagonismo de la obra a tres personajes: don Álvaro, don Abraham y Yuçuf. Cada uno de ellos está moldeado de manera representativa, con ideas, pensamientos y costumbres alusivas a la religión que profesan, sin embargo a pesar de las diferencias que los separan ninguno se posiciona por encima o por debajo del otro, los tres son iguales y se encuentran en un mismo nivel. Esta sensación de igualdad se va desarrollando y reafirmando a lo largo de la obra y alcanza su máxima expresión en el momento de la batalla, ya que solamente gracias a la unión de la experiencia y de los conocimientos que sus oficios y estudios respectivos les han legado que, juntos logran organizar una estrategia de lucha.

La visión social que *GU* transmite es aquella en la cual la armonía y la paz son los ingredientes principales en la vida de los seres que la conforman. Todos se respetan y se saludan con amabilidad, la maldad proviene de una fuente conocida, el Condestable Sancho Ruy, y no de la lucha entre las religiones y las razas. En consecuencia, al conocer la raíz del mal se puede luchar en su contra sin vacilación, con mayor seguridad y fe, confiando siempre en el irrompible lazo de la amistad. Por otro lado, la obra también plasma los valores morales de los caballeros, la fidelidad y lealtad como características principales y señala la fuerza y la destreza física como cualidades inseparables de los miembros de la orden de los Caballeros de Gules. A pesar de que *GU* es la historia de una guerra, el objetivo principal de la narración parece ser la paz, puesto que cada una de las acciones y decisiones de los personajes se ve regida por el deseo de mantener la tranquilidad en el reino al que pertenecen. De esta manera, cuando al inicio de la obra los Caballeros de Gules deciden desterrar al Buen Rey don Lope, la orden se efectúa en quietud, respetando la vida de cada integrante de la corte y proveyendo la escolta que los acompañará hasta el destierro. Así, se puede ver la ‘no violencia’ como el lema primordial de los caballeros, quienes preocupados por la prosperidad y la estabilidad del pueblo, siempre toman una vía pacífica para la resolución de los conflictos. De hecho, sólo emprenden la batalla cuando comprenden que el mal se está apoderando poco a poco de su patria y, si no lo combaten, pronto gobernará sobre ellos, es decir, la guerra se convierte en la última opción para la resolución de la disputa.

4.1.1 Don Álvaro, Duque de Villalba y los cristianos

Nombrado caballero, sin duda, gracias a su valentía y a las hazañas realizadas en las diversas guerras peleadas a lo largo de su vida, don Álvaro de Villalba, hace prueba de su coraje cuando se ofrece a ser el mensajero portador de la mala noticia al rey don Lope: el exilio. En esta ocasión el rey reconoce que don Álvaro es su caballero más querido y le regala su espada, la Bienforjada, convirtiéndolo así, en el nuevo capitán de la orden de los Caballeros de Gules. Lo más sorprendente en la personalidad de este personaje es, probablemente, su necesidad de entendimiento, pues aunque su vida se ha moldeado en los combates, su verdadera pasión es la lectura y el descubrimiento de nuevos conocimientos con el fin de aumentar su discernimiento. Este deseo de entendimiento lo conduce a la reetracción, ya que puede pasar el día leyendo, sólo y frente a un libro encuentra felicidad y quietud. En este punto es importante remarcar la forma como una característica particular dentro de la personalidad de Muñiz es trasladada a la identidad del personaje, pues el gusto por la lectura

que la autora siempre ha mostrado (desde la infancia), se convierte en un refugio del mundo que la rodea, se transforma en una forma de evasión, la cual incita a la introspección y a la reflexión. Don Álvaro también goza de los mismos efectos ante la lectura, lamentablemente el recogimiento solamente dura un corto periodo, pues sus deberes de caballero no permiten dedicarle su vida entera.

Por otro lado, la vida amorosa del duque de Villalba está marcada por la muerte, pues la mujer que amó en su juventud murió prematuramente. Este hecho va a marcar el rumbo de su vida puesto que jamás volverá a casarse, además de que la inestabilidad y el sufrimiento se convertirán en términos descriptivos de su historia sentimental. Inclusive, la narración cuenta sus experiencias amorosas con dos amantes, las cuales también se ven marcadas por la separación y la tragedia. La primera es la reina Margueritte, esposa del rey don Lope, la segunda es Mara, amiga de don Abraham. A la primera la encuentra por casualidad una noche en el bosque y se enamora de ella. La importancia que adquiere esta experiencia en la vida de don Álvaro es primordial pues a través de este amor aprende a conocer ciertas sensaciones sensoriales desconocidas. La pasión y sus manifestaciones en cada aspecto de su vida, invaden la perceptibilidad del noble caballero, quien hasta ese momento, se había mantenido alejado de las pasiones del deseo. Por otra parte, Mara representa el amor consolador en tiempos de guerra, únicamente a su lado puede encontrar el alivio, sin embargo, ella debe sacrificarse al final del relato y separarse para siempre de su amado.

El deseo de conocimiento por parte de don Álvaro ya antes mencionado, se desdobra de forma sutil en el capítulo titulado “¿Qué es el conocimiento?”. Dentro de él se encuentra una serie de cuestionamientos sobre el conocimiento total, la verdad, la existencia de Dios, la eterna búsqueda y todas las dudas a las que el ser humano se enfrenta en algún momento de su vida. Dentro de este capítulo Muñiz expresa, en cierta forma, algunas de las incertidumbres que la invaden. A través de un sueño don Álvaro va a enfrentar una serie de ‘visiones’ que le permitirán entender la condición en la que se encuentra su ejército dentro de la batalla. Primeramente empieza por preguntarse qué es la verdad, la conclusión es triste: no hay verdad absoluta. A partir de esto, el razonamiento resulta obvio, si la verdad absoluta no existe, entonces Dios tampoco existe. Sin embargo, es ante la no existencia de Dios que el hombre sigue buscando, sin descanso, aún sin saber lo que realmente busca. Las ideas plasmadas en este capítulo son, nuevamente, el reflejo de las inquietudes que la autora aún no ha logrado apaciguar. Tal vez la única solución a este problema sea: “quedarnos sentados, sin nada que

hacer, contemplando el aire transparente y pensando en todas las cosas. Sí, en todas las cosas que nos gustan. En la luz. En el sol. En el mar. En el cielo y en la tierra.” (p. 119) De esta forma la creencia de don Álvaro sobre la posibilidad de llegar al “conocimiento absoluto”, siempre y cuando se logre encontrar un método de análisis que conjugue todos los elementos necesarios –ciencia, religión, filosofía, etc.– es contrarrestada por la convicción de la narradora ante la inexistencia de dicho método.

Los pensamientos e ideas siguen fluyendo dentro del sueño de don Álvaro, buscando libertad y serenidad en medio de los conflictos, y es por esta razón que el narrador le concede la posibilidad de salir “de las páginas de apretada letra y camina[r] por el aire” (p. 119), pero recordando que “decíamos que sueña”, para continuar con la narración. De esta forma, el narrador se toma la libertad de entrar en sus sueños y transmitirlos al lector pero no sin antes advertirle que este ámbito es oculto y “por desconocido, totalmente dado a la libre imaginación.” (p. 119) Así pues, empiezan las vivencias oníricas de don Álvaro. Primeramente se encuentra con Sancho Ruy y en la conversación que se entabla entre ambos se puede ver la disparidad existente entre los pensamientos de cada uno de ellos. Uno desea el establecimiento de la paz y de un mundo perfecto, el otro objeta que debe haber opuestos además de añadir que el mal provoca diversión. Al término de esta visión, don Álvaro seguirá instalado en la duda al no lograr comprender la fuerza que acompaña a los Caballeros de Sable. La segunda aparición, dentro del sueño del caballero, resulta totalmente opuesta. En esta ocasión aparece el Unicornio para reconfortarlo, por medio del tacto de la suavidad de su piel, este ser logra transmitirle la confianza y la fortaleza necesarias para continuar. La reflexión profunda conduce, por fin, a la comprensión de los hechos ocurridos, don Álvaro se da cuenta de que “si el hombre no puede ser Dios, sí puede ser demonio. Si no crea, destruye; y por opuesto, atrae.” (p. 122)

Al término de este capítulo, existe un cambio en el narrador, el cual hasta ahora había funcionado, como se ha visto anteriormente, como narrador omnisciente. La transformación en la forma de dirigirse al lector provoca una ruptura perceptible pues hasta ese momento cada uno de los sucesos que conforman el relato había sido narrado desde la tercera persona, sin embargo, en los últimos párrafos de este capítulo –separados por un blanco– el narrador empieza a contar en segunda persona. Este cambio ocurre en el momento más oportuno del relato, es decir, en el instante preciso en el que don Álvaro se ha dado cuenta de que los enemigos han tomado ventaja y de que ya conocen la fuerza del poder del Vaso. De esta

forma, el narrador integra un monólogo interior en la narración y provoca la sensación –en el lector– de que el narrador entra en los pensamientos más profundos de don Álvaro. Esta técnica es empleada con el fin de ahondar en lo más hondo de la psique, se pasa de un “él” a un “tú” reflexivo, puesto que “siempre que se quiera describir un progreso de conciencia y el nacimiento del lenguaje, la segunda persona es la más indicada.” (Ynduráin, 1974: 202) En este pasaje el monólogo se mezcla con la forma onírica pues como supuestamente todo lo ocurrido anteriormente forma parte de un sueño, el narrador lo desadormece: “Despierta, don Álvaro. Sí, despierta tú. Si has dormido, despierta.” (p. 122) La posibilidad de un sueño dentro de la vigilia se deja entrever a través de la frase condicional “si has dormido”, con la cual se introduce la eventualidad de “soñar despierto” o tal vez refleje la apariencia de adormecimiento en el semblante de una persona causada por una reflexión profunda. En este pasaje se encuentra una nueva manera de objetivación del yo pues resulta imposible no percatarse de la traslación de los pensamientos de Muñiz a los pensamientos de don Álvaro al decir: “Nadie te ve como quien eres, sino como el papel que representas. No eres tú sino la imagen en el espejo. El reflejo es lo que ven los demás. Por eso ya no soportas ver tu imagen.” (p. 122) El “tú” se convierte en la voz de la conciencia.

4.1.2 Don Abraham de Talamanca y los judíos

Hombre de fe y viajero incansable, don Abraham es también un estudioso asiduo de la *Torah*, entre cuyos pasajes intenta encontrar el nombre de Dios y busca el mensaje oculto de la creación. Es un cabalista cuyo objetivo es llegar a comprender el mundo espiritual y entender su funcionamiento. Gracias a su padre empezó a leer la *Biblia*, la *Mishnáh* y el *Talmud*. Al quedar huérfano empezó a peregrinar por diferentes lugares y aprendió varios oficios, sin embargo nunca dejó de estudiar la *Biblia*. Su vida fue enteramente dedicada a la investigación y al estudio de la *Kabaláh*. Uno de los principales pensamientos y principios de don Abraham es la “idea de que todas las religiones son una, como Adonai.” (p. 21) Y es precisamente la voz de este Dios la que en numerosas ocasiones lo llama, es la misma que lo convierte en un “elegido”. Sin embargo, don Abraham al principio no lo cree, además de que le gusta la libertad y tarda mucho tiempo en tomar el peso de esa responsabilidad. De esta forma, al igual que don Álvaro, don Abraham también forma parte del grupo de los “elegidos” sabe su misión y conoce su camino. Tal vez sea esta la razón que lo motiva a pensar que uniéndose a Yuçuf y a don Álvaro podrán salir victoriosos en la batalla. No obstante, la importancia de este personaje en la historia se debe al amplio conocimiento que

posee gracias a sus viajes –entre ellos Tierra Santa– y a que ha dedicado su vida al estudio, ambos aspectos resultan de gran ayuda en los momentos difíciles.

Dentro de la descripción de la vida de don Abraham de Talamanca se pueden encontrar ciertas coincidencias con la vida de Abraham Ben Shmuel Abulafia, místico personaje que vivió durante el siglo XIII. Originario de Zaragoza y especialista en la *Kabaláh*, dedicó su vida a estudiar, viajar y pregonar sus descubrimientos cabalísticos. Ambos llevan el mismo nombre, Abraham, patriarca bíblico que cuando vivía en la tierra de Ur de los Caldeos, recibió la orden de Dios para dejar su país e ir en busca de una tierra desconocida y el mismo Dios le iba a indicar la dirección correcta. Al llegar a Canaán Dios le dijo que a partir de ese momento esa sería su tierra y la de sus descendientes, sin embargo como la población era politeísta Abraham tuvo que oponerse a ellos y mantenerse siempre fiel al único Dios verdadero. Por esta razón, “Abraham symbolise l’homme choisi par Dieu pour préserver le dépôt sacré de la foi, l’homme béni de Dieu qui lui prodigue les promesses d’une nombreuse postérité et d’immenses richesses.” (Chevalier, 1982: 4) De ahí que también se le considere “padre de multitudes” y “padre de la fe” pues fue un personaje bíblico que jamás dudó de la palabra de Dios, a pesar de haber enfrentado pruebas muy difíciles¹³⁸. Como se estima que fue el primer hombre monoteísta en el mundo es considerado por cristianos, judíos y musulmanes como “padre” de las tres religiones y todos son hermanos pertenecientes a la “fraternidad de Abraham”

Los dos personajes emprendieron un viaje a Tierra Santa para ir en busca del río Sambation, pues supuestamente, detrás de este río se encuentran los territorios a los cuales fueron deportados los israelitas de las Diez Tribus perdidas. Este río se encuentra envuelto en varias leyendas, una de ellas cuenta que el río corre durante seis días pero el séptimo queda seco, de ahí la relación de su nombre con el *shabbat*. Sin embargo otra de las historias cuenta exactamente lo contrario, es decir que el río sólo fluye el sábado y descansa el resto de la semana. Estos relatos se fueron desplegando de tal forma que el Sambation llegó a convertirse en un río de piedras, en otras ocasiones de arena, o de rocas, inclusive hasta de fuego, etc. No obstante, ellos no fueron los únicos que se aventuraron en la búsqueda del famoso río, pues siempre ha habido viajeros dispuestos a dejarlo todo con tal de encontrarlo, pero hasta ahora

¹³⁸ Recordemos que Dios le había prometido una gran descendencia y su esposa Saraí era estéril, pero durante los años de la vejez, cuando parecía imposible, Dios cumplió su promesa y les envió un hijo varón. Otra prueba de fe en su vida, fue cuando Dios le pidió que sacrificara a su único hijo Isaac y en el momento en el que Abraham estaba a punto de hacerlo un ángel detuvo su mano y apareció un cabrito entre los arbustos.

nadie ha logrado tener éxito. Para don Abraham la dificultad fue que “no contaba con las guerras que asolaban esa región y las cruentas batallas entre cristianos y musulmanes.” (p. 22) Abulafia detuvo su viaje en Acre por la misma razón –la guerra entre cristianos y musulmanes– así pues ambos se vieron forzados a volver a Europa. Aunque don Abraham no encontró el Sambation, sí pudo encontrar la sabiduría, gracias a las lecturas y estudios que llevó a cabo durante los años que pasó viajando. Además de que, en cada ciudad que visitaba buscaba a los sabios judíos para compartir sus conocimientos y la historia de sus viajes al mismo tiempo que aprendía de su sabiduría. Otra coincidencia en la vida, filosofía y creencias entre estos dos personajes es la lectura asidua de la *Guía de los perplejos* de Maimónides, la cual intenta interpretar el judaísmo en términos filosóficos. Por su parte Abulafia escribió un comentario cabalístico sobre este libro atribuyéndole tendencias místicas, el cual lleva por título *Los misterios de la Torá*, y don Abraham “se dedicó a comentarla cuidadosamente” (p. 23) y junto con la *Biblia*, se convirtió en su compañera inseparable. Como buenos estudiosos cabalísticos ambos llegaron a descubrir diferentes sentidos místicos y alegóricos de la *Torhá*, los cuales intentaron poner en práctica a lo largo de su vida.

Cuando don Abraham viaja de regreso a su tierra, Aloma, se entera de los cambios que ha sufrido el reino –gracias a los cantares y romances–: el exilio del rey, “la tristeza de don Álvaro”, el nuevo gobierno de los Caballeros de Gules y sobre todo la solidaridad que se ha creado entre los habitantes. Durante el camino también tiene un sueño, en el cual ve una escalera que no tiene apoyo alguno pero que llega hasta el cielo y que está hecha de transparencias de diamante y recubierta de polvo de estrella. La importancia de la visión reside en las dos posibilidades que se abren ante él si logra subir hasta la parte más alta: la muerte y el conocimiento máximo. De esta forma, nuevamente se llega a un mismo punto recurrente en la historia y reiterado dentro de la psique de los tres protagonistas: la importancia de alcanzar el conocimiento máximo. Este deseo se va convirtiendo en una obsesión que motiva a los tres personajes a continuar investigando y estudiando –cada uno en su sector– para alcanzar este preciado ideal.

Por otra parte, don Abraham es un digno representante de los judíos de aquella época, pues “viviendo como intermediario entre moros y cristianos, el judío presentaba un aspecto ‘occidental’ de que el musulmán carecía. Ducho en lenguas, trabajador, andariego y siempre alerta, engranó en el cristianismo mucho más que el moro.” (Castro, 1962: 43) Recordemos que dentro de la estructura narrativa de *GU*, don Álvaro va en busca de la sabiduría de don

Abraham pues necesita su ayuda para “descifrar mensajes ocultos y conjurar elementos de la naturaleza” (p. 44). Pero como él solamente es un estudioso de Dios convence a don Álvaro para que vaya en busca de su amigo don Yuçuf, quien posee los conocimientos necesarios para interpretar esos mensajes. Castro también afirma que, como este linaje se especializó en tareas que para el cristiano no eran asequibles o que simplemente despreciaban, se convirtió en una “casta”¹³⁹, por otro lado, la diferencia de sus creencias lo alejaba, en cierta forma, del diario vivir cristiano. Sin embargo, estas diferencias no eran tan perceptibles antes de que empezara la “limpieza de sangre”, Muñiz refleja en esta obra la convivencia pacífica que hubo entre las tres religiones –o castas según Castro–, y la dependencia de los unos con los otros, tanto en el diario vivir como en la batalla.

La fragilidad humana de don Abraham queda reflejada en el hecho de que a pesar de ser un estudioso de la *Biblia*, de la *Torhá* y de la *Kabaláh*, sus dudas con respecto a la existencia de Dios y a su capacidad de dirigir el mundo se dejan entrever ante la muerte de Ruger, su gran amigo. Obviamente la muerte de Ruger no fue ordinaria pues los Caballeros de Sable dejan dentro un bulto, en medio de la plaza del castillo, el cuerpo destrozado y “la cabeza intacta separada del tronco.” (p. 111) Frente a esta atrocidad cometida por el enemigo, don Abraham empieza a buscar a Dios, pero lo hace más bien para cuestionarlo, con el fin de encontrar una respuesta a su sufrimiento. En este pasaje, la expresión del narrador extradiegético se va transformando, poco a poco, en un “yo”; ese cambio de voz, hacia la primera persona, es el reflejo del desplazamiento que ha ocurrido entre el personaje y la escritora. Las preguntas –sin respuesta – que se van planteando son aquellas que la autora ha guardado dentro de sí y que tomando la muerte de Ruger como excusa, salen a flote. De esta forma la frase: “Y yo, por más que trato de acercarme, por más que amo tu idea y deseo tu presencia, te me escapabas en imposibles, en tenues, en frágiles, en inalcanzables.” (p. 112) es un reflejo de algunas de las preguntas y sentimientos de Muñiz frente a la muerte, la existencia de Dios y su supuesta inmutabilidad ante la maldad de los hombres. Al finalizar el capítulo la única certeza con la que cuenta don Abraham –y Muñiz– es que la muerte es la única certidumbre de Dios.

¹³⁹ Según Américo Castro “la conciencia de ‘casta’ fundada en una fe religiosa fue motivándose en la futura vida española durante los siglos de lucha para recobrar la tierra y en vista del modelo ofrecido por al-Andalus, en donde los invasores musulmanes (árabes, sirios, beréberes) no pudieron prescindir ni de los habitantes cristianos ni de los judíos.” (1962: 33)

4.1.3 Yuçuf el alquimista y los musulmanes

El tercer personaje representativo de la historia es un alquimista de la ciudad de Grana que lleva por nombre Yuçuf. Este hombre ha pasado toda su vida estudiando y experimentando nuevas fórmulas con el objetivo de descubrir la Materia Próxima. Es amigo de don Abraham y sabe que si conjugan sus conocimientos, tal vez puedan lograr obtener el conocimiento máximo. Su único compañero y “ayudante” fiel es su perro Alor, el cual tiene la cara mitad blanca y mitad negra, es fuente de alegría para su amo cada nuevo día de trabajo en el laboratorio. Solamente una vez tuvo un asistente, Thorolf, quien le robó gran parte de sus fórmulas y descubrimientos, para después vender los poderes sobrenaturales encontrados gracias a ellos, a los Caballeros de Sable. Dentro de la historia se le cataloga de diablo, puesto que su plan en realidad era regresar a su tierra con las fórmulas robadas y dedicarse a la magia negra. Por esa razón, una noche salió con los papeles más importante de don Yuçuf y huyó montado en “un caballo negro de largas alas de cisne y que por los cielos lo vieron volando.” (p. 29) Lo importante de este pasaje es que Thorolf voló tan lejos que llegó al lugar en el que se encontraba don Abraham, en este punto de la historia, el lector puede imaginar que al cerrarse el círculo (recordemos que don Yuçuf estaba buscando a don Abraham para alcanzar la Materia Próxima) todo puede suceder, sin embargo está muy lejos de imaginar la magnitud que este encuentro tendrá en el desarrollo de la historia y en el final de la batalla.

Una de las cualidades más importantes dentro de la personalidad de Yuçuf es la perseverancia, así que, como buen alquimista, retomó su trabajo y volvió a empezar de nuevo la investigación y la experimentación, hasta que un día decide ir en busca del Unicornio. De este modo, don Yuçuf también se convierte en el “elegido” pues logra encontrar el palacio del Unicornio y obtener el sagrado Vaso con el cual, puede al fin, lograr la purificación total. Sin embargo, al darse cuenta de la gravedad y el peligro que los Caballeros Negros infligen en el país, decide sin dolor, entregarle el Vaso a don Álvaro, pues confía en que él sabrá utilizarlo mejor. En este fragmento de la historia se nota la solidaridad que existe entre los tres personajes y como a pesar de que Yuçuf acaba de conocer a don Álvaro, le confía los poderes del Vaso. Esta confianza se basa en el hecho de que don Álvaro es amigo de don Abraham y sobre todo gracias a la esperanza que surge después de la reunión de los tres personajes: poder luchar contra el mal, vencerlo y vivir en la “utopía” de un mundo feliz.

Aunque Yuçuf no luchó en la batalla, puesto que no es un caballero como don Álvaro, es una pieza fundamental a lo largo de la contienda, pues al quedarse en el castillo junto con Ruger y don Abraham, don Álvaro les ha confiado la protección de su mayor tesoro. De esta manera, mientras los caballeros pelean valientemente, Yuçuf puede encontrar una mezcla o algo que ayude a ganar la batalla, tal vez para evitar “la catástrofe que desintegre toda forma viva, toda obra creada.” (p. 129) Así Yuçuf se pone a trabajar con la ayuda de don Abraham y de Mara, pues se han dado cuenta que para ganar hay que destruir. En este pasaje Muñiz expresa la ironía de las guerras en las que finalmente “el bien para triunfar, lleva en sí la destrucción” (p. 129) empero, la reflexión más llamativa de este pasaje es, sin duda, la elección a la cual todos estamos sentenciados, es decir, todos los seres humanos, al igual que los personajes de la historia, estamos condenados a decidir a qué lado perteneceremos: al bien o al mal. Yuçuf decidió ayudar al bien, poner en práctica todos sus conocimientos para el establecimiento de la paz, dejando abierta la pregunta ¿qué haremos nosotros (lectores)? Cuestión a la que durante la Guerra Civil cada habitante español debió responder, esta interpelación orilló a muchos a tomar las armas y condujo a tantos más a salir al exilio.

4.2 La guerra del Unicornio como una réplica de la épica medieval española

Conforme a los datos recaudados por los historiadores, la poesía aparece en España a partir de la segunda mitad del siglo XII con los cantares de gesta. Dentro de estas primeras manifestaciones también se encuentran las narraciones transmitidas oralmente por los juglares y se cree que en realidad fue el rey Alfonso el Sabio “el creador”¹⁴⁰ de la prosa castellana y su principal promotor con la obra *Estoria o Crónica general de Espanna* durante los siglos XIV y XV. Por otra parte, la escritura en prosa nace en España a partir del siglo XIII y sus primeras manifestaciones heredan su temática de la poesía, pues en ellos se tratan temas líricos, de aventuras y de guerra. Estas obras “pueden dividirse en dos grupos: obras de tendencia didáctico-doctrinal, y obras de forma narrativa.” (Alborg, 1992: 150). Así pues se empieza a dejar de lado el latín considerado hasta entonces como la única lengua honorable para la redacción de documentos, doctrinas y libros de historia, privilegiando el castellano, el cual se había generalizado como la lengua hablada por el pueblo, provocando la unidad idiomática. A partir del siglo XIV y juntamente con el nacimiento de la burguesía, aparece una nueva literatura “que pretende ser un reflejo directo de la vida ordinaria, tiende también hacia las enseñanzas morales, pero entendidas éstas no exactamente como un ideal de virtud,

¹⁴⁰ A este respecto Alborg afirma que “tan solo bajo la dirección y el impulso de Alfonso X adquiere esta prosa la categoría de un idioma nacional.” (p.154)

sino como regla pragmática de vida, como un consejo que ayude a manejarse entre las dificultades cotidianas, los peligros y las insidias de las gentes...” (Alborg, 1992: 222). Este hecho derivó en dos tipos de posturas por parte del escritor en el momento de narrar, la satírica por un lado y la severa por el otro. Este siglo es conocido por el inicio en la liberación del pensamiento y el comienzo del desarrollo de las ideas humanistas, las cuales llegarán a su apogeo durante el Renacimiento. En esa época hay una marcada crisis de los valores religiosos, se descubren los placeres y el deleite en el vivir, por su parte los escritores comienzan a sentir “el orgullo de sus obras” desencadenando ciertas particularidades distintivas.

4.2.1 La epopeya

Según Aristóteles la epopeya es la imitación de hechos nobles, de carácter narrativo, con un metro homogéneo y a diferencia de los relatos históricos sin límites temporales. El poema épico debe estar estructuralmente compuesto por un comienzo, un intermedio y un fin, aunque esto no significa que se deba contar un acontecimiento en su totalidad, a veces basta con tomar un episodio y construir las acciones a partir de él –como el caso de Homero–. De esta forma dentro de la epopeya pueden participar distintos hechos parciales de manera simultánea a las demás acciones, por esta razón la amplitud temática de la epopeya es muy vasta. Aristóteles indica que la epopeya debe estar conformada por versos largos, pues son los más apropiados para la narración épica y normalmente debe evitarse la mezcla de metros. Estos rasgos están basados en los textos épicos de la época (siglo IV a. c.) en Grecia, pero parecen seguir siendo apropiados para el análisis de este tipo de textos¹⁴¹.

En realidad la epopeya es un género que se creía poco desarrollado –solamente se conocían ciertos romances, el *Mío Cid* y las *Mocedades de Rodrigo*– dentro de la literatura española de la Edad Media, puesto que los eruditos¹⁴² afirmaban que España no había sido un lugar propicio para el desarrollo de la poesía épica. Fue solamente a partir del año de 1874 a través de los estudios realizados por el profesor Milá y Fontanals cuando esta concepción empezó a evolucionar y poco a poco la crítica comenzó a darle el lugar que la épica castellana merecía desde sus inicios. Este historiador afirmó que la epopeya era poesía compuesta por un individuo y no por el pueblo, destinada a la aristocracia –siendo pues de clase jerárquica y no

¹⁴¹ Véanse los detalles de la definición y las características del género en *Poética* (Aristóteles, 1974: 14-18)

¹⁴² Me refiero a los estudios hechos por Fernando Wolf, R. Dozy, Gastón Paris en el siglo XIX y Colin Smith en el siglo XX.

popular como se pensaba–, pero que a su vez atraía el interés del pueblo. Así pues “Castilla tuvo una epopeya, dando a esta palabra la significación de un conjunto de cantos narrativos extensos, de asunto nacional y de espíritu y estilo análogos, aunque relativos a personajes y tiempos diferentes” (Milá, 1874: 396). Esta idea fue aceptada y retomada por Menéndez Pidal quien afirmó:

Sólo cuando la ciencia moderna fue sacando a la luz toda una literatura caballerescas de la Edad Media, se renovó completamente la crítica de la epopeya, distinguiendo con claridad dos categorías: de un lado la epopeya primitiva, más espontánea, de carácter popular, o mejor dicho, tradicional, [...] de otro lado una epopeya más tardía, más docta y artificiosa, escrita en un estilo más personal y erudito... (1959: 15)

Entonces, se puede decir que la epopeya española fue transformándose por medio de los cantores y juglares, quienes al recitar los poemas, en cierta medida los iban adaptando y modificando. Este hecho conducía a la reelaboración de la poesía, rasgo que coloca a este género dentro de la literatura clasificada como *tradicional*.¹⁴³ Una de sus principales características es su naturaleza histórica pues las hazañas ahí narradas fueron vividas por personajes reales y el ambiente en el cual se desarrollan los hechos y las costumbres sociales representados son contemporáneos a la época, ya que el espacio de tiempo que existe entre la vivencia y su redacción es reducido. Para Menéndez Pidal el realismo es un rasgo distintivo de la literatura española cuando afirma: “la fuerte tendencia realista que predomina en todas las épocas de la literatura española, realismo que es, a la vez, la causa de la misma proximidad y contemporaneidad mencionadas.” (1959: 38). Es precisamente esta tendencia hacia el realismo lo que provocó la creación de toda una serie de poemas motivada por los combates y las hazañas de hombres distinguidos, de los cuales se conservan datos en los anales de la historia. Tampoco se debe olvidar que la epopeya española recibió una fuerte influencia de parte de la epopeya francesa, sin por ello negar su origen germánico tan ampliamente aceptado.

GU se asemeja a una epopeya antigua no tanto en su forma –pues está escrita en prosa¹⁴⁴– sino en cuanto a las características formales y temáticas¹⁴⁵ que la historia va descubriendo conforme se va desarrollando. Así, si se hace una comparación entre las particularidades de la epopeya expuestas en el estudio *Epopeya castellana* de Menéndez

¹⁴³ Menéndez Pidal hace una clara diferencia entre literatura popular y literatura tradicional, véase *El romancero* (p. 7-60)

¹⁴⁴ El hecho de estar escrito en poesía narrativa, le otorga un carácter lírico a la obra, y por consiguiente la autora deja plasmada su huella en la narración.

¹⁴⁵ En este punto resulta muy atinada la definición dada por Carlos Alvar: “Así, la épica se presenta como poesía narrativa, de carácter objetivo, impersonal y dramática, que tiene como tema principal las hazañas realizadas por una colectividad (a veces representada por el héroe) que se siente agredida y que intenta volver a la situación inicial, anterior a la agresión.” (1991: 15)

Pidal¹⁴⁶ con las peculiaridades de la historia de *GU*, se puede constatar una cercanía estructural visible entre ambas. Algunas de esas particularidades son:

- a) “el rey o señor antes de tomar una resolución consulta a sus vasallos...” Es precisamente este punto el iniciador del relato pues todos los Caballeros de Gules reunidos toman la decisión de expulsar al rey. En seguida don Álvaro se convierte en el jefe de la orden, sin embargo nunca toma una resolución sin consultar a sus caballeros; en este caso generalmente siempre cuenta con el sabio consejo del obispo don Jerónimo y con las atinadas observaciones de sus cuatro caballeros de confianza: Gerar, Ruger, Alán y Rolán.
- b) “El duelo de dos campeones revela el juicio de Dios, y se acude a él tanto para decidir una guerra entre dos ejércitos como para juzgar sobre la culpabilidad de un acusado.” Anteriormente se ha remarcado el hecho de que ambos bandos de caballeros son opuestos y representan el bien y el mal respectivamente. De esta manera podemos notar que normalmente Dios debería encontrarse del lado de los Caballeros de Gules, sin embargo, no es Él quien les ayuda en su lucha contra el mal, sino el Unicornio y los poderes transmitidos a través de su Vaso. Además, en la “batalla final” son los representantes del mal los que salen victoriosos, es decir el juicio de Dios no se lleva a cabo como tradicionalmente se espera que suceda en las novelas de este tipo.
- c) “El caballero, en ocasiones solemnes, pronuncia un voto lleno de soberbia y difícil de cumplir...” Don Álvaro es el jefe de la orden pues se ha distinguido por su valentía y coraje, también porta sobre sí la pesada carga del poder y antes de partir a la guerra, reúne a los Caballeros de Gules para darles palabras de ánimo y motivarlos a luchar. Su discurso es convincente al decirles: “Sabed que la fuerza de Dios está con nosotros y que se habrá de manifestar si la razón siempre nos asiste.” (p. 100) A pesar de que don Álvaro sabe que la lucha que deben pelear va a ser difícil, pues los Caballeros de Sable cuentan con un armamento muy moderno y sofisticado, la promesa de que Dios los acompaña, aunada a la bendición del obispo, provoca confianza y valentía en cada uno de ellos. Así mismo la garantía de poseer una fuerza oculta: “Yo también tengo conmigo un arma poderosa, secreta aún, pero que nos dará aliento y nos habrá de proteger.” (p. 99-100) parece ser la promesa de la victoria.

¹⁴⁶ Si bien estas características son utilizadas por Menéndez Pidal para demostrar el origen germánico de la epopeya castellana, bien pueden servirnos para nuestro estudio, el cual solamente pretende demostrar que Muñiz se inspiró de ella para la creación de *GU*.

- d) “La espada del caballero tiene un nombre propio que la distingue de las demás.” La espada tiene un significado específico dentro de la historia de *GU*, pues simboliza el establecimiento y la permanencia de la paz, así como la justicia y el poder. Dentro de la narración, don Álvaro adquiere dos espadas distintivas con las cuales lucha en un sinnúmero de batallas. Primeramente se menciona a la Bienforjada, la cual antes pertenecía al buen rey don Lope y se caracteriza por “obedece[r] en causa justa.” (p. 12). Después obtiene a la Deseosa en una batalla librada contra los moros; este nombre se debe a que “sólo desea estar en mano cálida que la haga vibrar y que la haga sentir el espesor de la sangre. Espada que sólo puede pertenecer a jóvenes guerreros, amada insatisfecha que busca sin remedio el placer.” (p. 18) La comparación que el narrador de *GU* hace entre la espada y la mujer amada es un reflejo del significado que ésta revela cuando el caballero hace uso de ella, pues “les noms prouvent la personnalisation de l’épée.” (Chevalier, 1982: 408)
- e) “La organización del ejército, constituido [...] por la reunión de bandas armadas; éstas se formaban con los parientes y allegados de un señor, unidos a él por un vínculo de fidelidad, individual y voluntariamente contraído...” Este hecho se encuentra presente cuando durante el concilio de caballeros don Álvaro emite el llamado a la guerra de la siguiente manera: “Cada uno de los Caballeros de Gules reunirá a su gente más fiel.” (p. 99) Y de esta manera se constituyen las tropas que van a participar en la batalla, sin embargo poco después aparece una duda, tal vez entre estos caballeros exista un traidor, aquel o aquellos que van a proporcionar la información necesaria a los caballeros de Sable para salir triunfantes.
- f) Existe un “espíritu de venganza [el cual] llena la mayor parte de la acción en casi todas las gestas castellanas.” (1959: 27-28) En la estructura de *GU* el afán de triunfar sobre el mal es aún mayor que el deseo de venganza, pues aunque es verdad que los caballeros de Sable han matado, torturado y realizado grandes estragos en la comunidad, la mayor motivación de lucha que invade a los caballeros de Gules es el establecimiento de la paz. El mayor anhelo de don Álvaro, don Abraham y don Yuçuf es siempre el mismo: una sociedad armoniosa conciliada en la amistad.

Resulta importante destacar la gran influencia que la religión ejerce dentro de la obra, puesto que el héroe para ser considerado como tal debe ser cristiano. En este caso Muñiz realiza una obra en la cual las creencias religiosas están bien arraigadas en los protagonistas. Ya sea en don Abraham el judío, don Álvaro el cristiano o don Yuçuf el musulmán, la fe y la

certeza de lo que se cree siempre se coloca por sobre todas las cosas, inclusive por encima de la racionalidad. Por esta razón, la fuerte influencia que adquieren las misas del padre Jerónimo en la determinación de los caballeros es primordial. Sin embargo, no solamente es palpable la representación del cristianismo en la obra, también el judaísmo y el Islam están muy presentes, por ejemplo, a través de las oraciones que cada uno de los protagonistas eleva en diferentes idiomas a un mismo Dios. Por otro lado, en las epopeyas normalmente la ayuda que reciben los representantes del bien proviene de Dios, lo cual a veces ocurre a través de un ángel. No obstante en *GU* la ayuda sobrenatural proviene del Unicornio, lo cual conduce a una ruptura con la tradición del género en este aspecto, pero conserva “la rutina general de la epopeya, que miraba el mundo dividido en dos bandos, el de los buenos y el de los malos,” (Menéndez Pidal, 1959:70)

4.2.2 Los cantares

Se les asigna el nombre de “cantares de gesta” o “cantares” o “de gesta” a ciertos fragmentos de la serie de poemas que conformaban una epopeya. La peculiaridad principal era que “su medio de ejecución era el canto, el cual por lo extenso de los relatos y lo imperfecto de la verificación, no podía ser otro que una tonada monótona y sencilla” (Milá, 1874: 397). Generalmente eran escritos y recitados por los juglares y en ellos se le otorgaba mayor importancia a la narración de las hazañas del héroe en su incansable lucha por preservar y salvar a la nación de la amenaza de sus enemigos. El héroe se caracterizaba por ser un combatiente español y cristiano, de buena estirpe gracias a las proezas realizadas, hombre noble y leal que arremetía con astucia en contra de sus enemigos. De este modo la temática de los cantares hacía referencias a las guerras de la época, tanto religiosas como nacionales, y provocaba un marcado interés en el público pues entre los espectadores se encontraba gente perteneciente a todas las clases sociales de la sociedad, desde la más educada hasta la más baja. Los cantares fueron evolucionando con el paso del tiempo pues “cada cantor o recitador de una poesía popular la modifica en poco o en mucho, según en él predominan el recuerdo o la imaginación,” (Menéndez Pidal, Sf: 32). Aunque no se sabe a ciencia cierta la época en la que los primeros cantares fueron escritos, sí se sabe que, gracias a los sucesos vividos por el Cid, este género tuvo un gran estímulo creativo y llegó al auge en el siglo XII. Pese a que durante el siglo XII, los juglares seguían recitando algunos de los cantares más populares, la decadencia del género era inevitable a causa de su poca propagación y expansión.

En *GU* se hace alusión a los cantares en repetidas ocasiones y se les atribuye el origen de ciertos hechos que se encuentran dentro de la diégesis. Generalmente Muñiz los menciona cuando se refiere a hechos importantes en la vida histórica de tierra de Aloma, también son utilizados para narrar hechos ocultos y a veces hasta desconocidos de los tres personajes principales. Por ejemplo, en el capítulo titulado “Don Álvaro, duque de Villalba”, después de haber narrado la muerte de la joven esposa de don Álvaro, Muñiz integra dentro de la narración lo siguiente: “Los juglares que aún llevan tierra fresca del entierro en su calzado, contaron la historia del joven duque y su esposa malograda. Por reinos y feudos, castillos y burgos, entre pastores y caballeros, sayal y púrpura corrió la triste historia.” (p.16). De esta manera, la transmisión de la historia se lleva a cabo por medio de los versos cantados por los juglares, sin embargo, llama la atención la certera veracidad de estos cantares pues los juglares asistieron en persona al entierro y presenciaron la historia que pregonan. Otro aspecto interesante en esta cita son las dicotomías paradójicas que la escritora utiliza para resaltar la amplia cobertura que gozaban los cantares juglarescos en esa época, puesto que los hechos contados llegan a oídos de toda la población y de esta forma tanto la gente adinerada como el pueblo llegan a enterarse del triste relato. Más adelante, en la siguiente página del mismo capítulo, precisa el narrador: “Dicen los cantares de ciego, que fue una noche en el bosquecillo donde la encontró” (p. 17), frase que previene al lector sobre la autenticidad del origen de esa historia, ya que el relato de los amores ocultos de don Álvaro con la ‘misteriosa’ mujer –más adelante el mismo lector descubre que se trata de la reina Margueritte– es el resultado de un cantar, el cual, como se ha dicho anteriormente, se va modificando al ser recitado. Así, el narrador reitera nuevamente: “Dicen mucho los cantares, pero algunos se mandan a callar. Es el caso que allí en el bosquecillo dicen que la encontró” (p.17), con un cierto tono de misterio y de transgresión.

Dentro de la estructura de *GU*, los cantares también narran las hazañas de los caballeros, por ejemplo cuando el lector descubre el primer encuentro entre los caballeros de Gules y el Unicornio, lo hace a través de los cantares: “Cuentan los cantares que nunca supieron los caballeros si fueron horas o días, o tal vez instantes, los que pasaron: ellos sin moverse y el Unicornio contemplándolos.” (p. 55) La serie de información y detalles que provienen de los cantares está basada en “lo que se dice” o en “lo que se oye” y por lo tanto el escritor se apropia de la libertad de invención, recreando su verdad, la cual se justifica a través de la fórmula “cuentan los cantares”. De esta forma se reafirma la idea según la cual en “la poesía tradicional se repite siempre en verdad continua.” (Menéndez Pidal, Sf: 33)

4.2.3 El romance

Con la decadencia de la epopeya castellana surgen los romances, término que “hacia el comienzo del siglo XIII [...] se aplicaba especialmente a extensos poemas que se perpetuaban por medio de la escritura, hubiesen sido o no originariamente destinados al canto” (Milá, 1874: 401), por consiguiente se empieza a relacionar este vocablo con los cantares narrativos y con las gestas épicas tardías. Según Menéndez Pidal los romances provienen de los poemas de la epopeya pues cuando los juglares recitaban los extensos versos que componían aquellas obras, los oyentes les hacían repetir los pasajes más llamativos y los aprendían de memoria para después cantarlos, de esta forma esos versos que se desprendían de la gesta original formaban el romance. La transformación que se producía en dichos poemas los trasladaba a un estilo épico-lírico, “esto es, la narración circunstanciada del episodio o fragmento desgajado del poema es sustituida por una breve visión intuitiva, o por la impresión emotiva que el episodio suscita en el ánimo, conservando sólo alguno que otro verso del relato original.” (Menéndez Pidal, 1959: 139) De esta forma las emociones y sentimientos que la recitación del juglar despertaba en los oyentes se convirtió en la materia principal de la renovación de los poemas, además el incipiente género de las baladas también ejerció una marcada influencia en la forma final del romance. En cuanto a la estructura, los romances “constaban de largas series monorrimas de versos irregulares, pero con tendencia creciente hacia el verso de dieciséis sílabas, dividido en dos hemistiquios de ocho, de donde se originó el típico ritmo del romance.” (Alborg, 1992: 406) Eran versos generalmente de rima asonante y con variedad en su extensión que a causa de la transmisión oral, se iban modificando, ya sea por el juglar ya sea por el público oyente, dando lugar a una reelaboración en cada recitación, de esta forma al pasar el tiempo los romances se iban enriqueciendo y la variedad en las versiones llegó a ser muy abundante.

La clasificación de los romances hecha por Menéndez Pidal indica que los procedentes de los cantares de gesta son los que dan lugar al Romancero heroico, el cual es tal vez uno de los más allegados, en cuanto a contenido se refiere, a la temática abarcada en la historia de *GU*. En este tipo de romancero se advierten diversas peculiaridades tales como: “mayor concentración poética, en la elocuencia rápida, en la concisión expositiva,” (Menéndez Pidal, 1959: 143) en ellos se encuentran solamente pequeños fragmentos de los cantares de gesta, a los cuales se les ha ido agregando otros poemas para darles la orientación deseada por los recitadores, “pero la forma es siempre épico-lírica: concisa, enérgica, más descriptiva o

dialogada que narrativa.” (1959: 144) Por otra parte los romances *juglarescos* se refieren a aquellos de tradición escrita y por consiguiente mucho más largos que los orales, de carácter preponderantemente narrativo y menos dramático, se trata de un “relato más pormenorizado, menos rápido y sobre todo más prosaico, falto de la agilidad y viveza, falto de la liricidad que caracterizaba a los romances de tradición oral.” (1959: 145) Otro tipo de romances que aparecieron en aquella época fueron los derivados de la epopeya francesa, provenientes de las aventuras de Carlomagno, razón por la cual fueron llamados carolingios, sin embargo éstos sufrieron un sinnúmero de adaptaciones españolas tan innovadoras que poco a poco se fueron alejando del francés original. También se heredaron ciertos elementos estructurales de la epopeya francesa, tales como la pasión, el sentimentalismo, el refinamiento, la expresión del erotismo y la incursión de elementos sobrenaturales¹⁴⁷.

Parecería que los romances han estimulado la creación y escritura de *GU*, gracias a “su vigorosa inspiración en la vida política y militar de la nación en los siglos XIV y XV.” (Menéndez Pidal, 1959: 148) pues la historia comienza con la expulsión del Buen Rey don Lope, el cual es enviado al destierro en Tierra Franca con toda su familia y sus servidores. A partir de esta decisión tomada por los Caballeros de Gules, la trama se va desencadenando de manera episódica y en espiral emocional evolutiva. Muñiz pone en relación a los romances con las informaciones vinculadas con los cambios en el rumbo de la historia del país en el que se desarrolla la diégesis. Por ejemplo, durante la reunión de los tres personajes, en la cual se discute sobre la maldad de los Caballeros de Sable y se toma la decisión de luchar contra ellos, los hechos están basados en crónicas y romances al afirmar: “Dicen las crónicas, cuentan los romances, que aquella reunión de los tres, en secreto y a solas, mucho significó para lo que luego había de pasar.” (p. 82) También las proezas de los caballeros son contadas por los romances y las crónicas, de esta manera el testimonio de la heroicidad de Gerar y Ruger –dos de los cuatro caballeros inseparables de don Álvaro– demostrada al enfrentarse valerosamente y vencer a cuatro mensajeros, es registrado por los juglares: “Así lo contaron viejos romances y crónicas antiguas. En los tiempos de don Álvaro, dos de sus Caballeros, uno de ellos herido, acabaron con los cuatro mensajeros de la muerte.” (p. 95)

¹⁴⁷ Pese a que la clasificación hecha por Menéndez Pidal continúa ilustrando la grandeza de la literatura española, y describe los romances fronterizos, los semi-populares y eruditos, los artificiosos etc., detendremos hasta aquí la descripción de los mismos dentro del *corpus*, pues en este trabajo solamente resultan de importancia los anteriormente referidos.

El resultado de las referencias hechas a lo largo de la narración hacia los cantares, romances y crónicas, es sin duda uno de los indicadores más contundentes sobre la temporalidad de la obra: la diégesis está situada en la Edad Media y se apoya en los recursos utilizados en aquella época para la transmisión oral de los acontecimientos. El lenguaje fluido pero a la vez inundado de términos antiguos, de viajes y de aventuras heroicas, introduce al lector en la recreación de un mundo epopéyico; para completar este cuadro se encuentran, por ejemplo, la incorporación de la oración del caminante en itálicas (p. 94) o la inclusión de un supuesto romance que narra la tristeza de una doncella ante la partida de los Caballeros (p. 106). Todos estos elementos estilísticos aunados a las descripciones de los lugares donde transcurren los hechos, tales como la ciudad de Grana, Aloma, tierras de Provenza, Tierra Franca, interponen la narración en la sociedad de los últimos siglos de la época medieval. No debemos olvidar que el eje del relato son las apariciones y los poderes ejercidos por el Unicornio, los mitos y leyendas que rodean a este ser proporcionan un toque mágico-fantástico a esta novela.

4.3 La representación de un mundo mágico medieval

Anteriormente se mencionó la cercanía existente entre los rasgos característicos de la épica medieval española y las peculiaridades estructurales de *GU*, de ahí la importancia de un estudio comparativo entre ambos. En primer lugar recordemos que en los romances la relación espacio-temporal forma parte de las “categorías abstractas” (Gómez, 1991: 154). Este aspecto es evidente en la novela pues nunca se mencionan fechas o días específicos, la vida sigue su curso sin preocupación referente al tiempo. De hecho, cuando se narran los viajes y aventuras del héroe cada lector es libre de imaginar la duración de dichos acontecimientos, tal vez días, semanas, meses, el tiempo nunca es esclarecido por el narrador. Esta peculiaridad es muy propia de *GU* puesto que en *MI* la historia contaba la vida de una mujer y en *TA* la narración estaba basada en un periodo de la vida de Rafael. Si bien es cierto que en *GU* se trata del periodo de preparación, lucha y pérdida de la batalla, nunca se sabe con certeza el tiempo que transcurre entre cada suceso. Este punto no le resta intensidad a la acción, más bien le otorga una mayor fluidez a la epopeya. En cuanto al espacio en el que se desarrolla la novela, sabemos que es España por ciertos indicios incluidos en la diégesis, aunque realmente es Aloma el lugar central de la acción. Este reino es ficticio, pues no ha existido en España, ningún sitio con ese nombre. De alguna manera la escritora debía encontrar el espacio adecuado para la ubicación de su historia y solamente lo encontró imaginando un lugar

llamado Tierra de Aloma. El reino de Grana también es mencionado en la novela, en este caso encontramos un nombre que hace alusión a Granada y con ello se puede posicionar a la historia en un ambiente y contexto social real.

Por otra parte, los héroes de los romances “viven para cumplir un destino tras superar una infinidad de pruebas, que tejen un entramado de aventuras (viajes, separaciones, combates, sucesos extraordinarios) al final de los cuales debe triunfar el ideal del amor y, en ocasiones, el de la religión.” (Gómez, 1991: 154) Las pruebas que los tres protagonistas y los cuatro caballeros custodios y amigos de don Álvaro deben superar son numerosas y de diversa índole. Los tres protagonistas son considerados como “el elegido” en alguna parte de la obra en referencia a la responsabilidad que adquieren en el transcurso de la guerra, pues cada cual representa un pueblo, una religión, una fuerza y una cultura diferente. Si bien cada uno ha viajado y conocido el mundo por su lado, esta vez el viaje que emprenden es uno solo y a pesar que en algunos momentos deben separarse siempre se mantienen juntos por medio del objetivo que los une. Cada uno de estos personajes vive un suceso extraordinario con el Unicornio, encuentros, desencuentros, milagros y la entrega del Vaso a don Yuçuf. Los tres se unen a la batalla, cada uno a su manera pues debe triunfar el ideal del amor entre los hombres y el establecimiento de la paz.

Inclusive los cuatro caballeros Gerar, Ruger, Alán y Rolán son dignos de llamarse caballeros gracias a sus cualidades de hombres valientes, honestos y fieles. La descripción de cada uno de ellos lleva al lector a despertar su imaginación y pensar, tal vez, en las ideas preconcebidas sobre este tipo de guerreros. Gerar es descrito como “el de breve hablar” (p. 59) y cada vez que participa dentro de la acción, se le reconoce por ello. Ruger, su gran amigo, es muy alegre y bromista, pero es conocido sobre todo por su fuerza al usar el mandoble; también “es duro y tierno, como hombre y niño.” (p. 46). Este binomio característico de su personalidad lo orillan, en ocasiones, a arriesgar su vida con el fin de descubrir el porqué de las cosas, algunas veces durante la batalla no mide el peligro y se arriesga demasiado. Por su parte Alán es definido como dubitativo y entusiasta a la vez, aunque pareciera una dicotomía paradójica, en el caso de este caballero se trata más bien de la unión de dos rasgos de carácter que lo fortalecen. El cuarto caballero es Rolán, cuyo nombre recuerda al protagonista de *La Chanson de Roland*, es “excelente cantor, ducho en las artes de trovar [...] experto en los artificios del malabarismo y la juglaría.” (p. 47) Asimismo se distingue por enamoradizo y ser amado por las mujeres; su perspicacia le permite descubrir

que la traición surge del círculo de los Caballeros de Gules. Cada caballero cumple con un rol especial y distintivo durante la guerra, en cada batalla demuestran la fidelidad y valentía que profesan tanto a la orden a la que pertenecen como a su líder. Sus vidas se vuelven heroicas y a pesar de morir al final de la obra, saben que han cumplido con su deber. De esta manera en *GU* “la materia argumentativa siempre es la misma: la caballerescas.” (Gómez, 1991: 154)

Dentro de la estructura de *GU* se integran varias historias paralelas, es decir las pertenecientes a los tres protagonistas. Estas historias se entrecruzan en un primer plano con el objetivo de mostrar las diferencias que existen entre la infancia y la juventud de cada uno de ellos. En consecuencia, al principio de la obra cuando aparecen don Álvaro como el nuevo líder de los caballeros de Gules, don Abraham como un estudioso de la *Biblia* y viajero incansable y Yuçuf como el alquimista, la conexión entre ellos no parece evidente, pues cada uno vive en ciudades diferentes y se dedica a oficios distintos. Sin embargo, por medio de pequeñas pistas que el narrador va entrelazando en el hilo narrativo, se empieza a vislumbrar la posible unión de los tres seres. Después del primer encuentro ya no se puede concebir la separación de estas tres fuerzas representativas de poder. En esto radica la originalidad de la obra, en la cohesión de tres vidas dispares en un mundo fantástico medieval con el propósito de vencer el mal. De esta forma logran fusionarse ambos niveles: el de la aventura y el didáctico. Otro aspecto importante es la mezcla de diversos tópicos literarios en la disposición de la obra, en consecuencia existen ciertos rastros épicos en la novela, sobre todo en la narración de las aventuras. Pero también se encuentran los milagros, por ejemplo cuando los caballeros se salvan al entrar a una caverna para protegerse de la tormenta y al despertar hay una hoguera que les proporciona calor y ya no sienten hambre. Todo esto sin olvidar la inclusión de lo maravilloso a través de las leyendas del Unicornio y los poderes que emplea para ayudar a los hombres. Así pues, Muñiz se vale de diversas armas narrativas para ‘inventar la realidad’ integrada en la historia por medio de una estructura semejante a la de la epopeya, incluyendo también la configuración del romance, los cantares y las crónicas.

Dentro de la disposición de la obra, como se ha mencionado con anterioridad, existen ciertos elementos en el argumento provenientes de los cantares de gesta, estos se pueden ver claramente, por ejemplo, en la estructura de los grados de poder. Comúnmente en la estructura de los cantares “hay dos figuras esenciales: el rey y el héroe [...] el rey es un principio y sobre él solo esta Dios.” (Alvar, 1988: 31). En este punto vale la pena remarcar la transgresión que Muñiz comete en contra de este principio, es decir, en *GU* se acepta el razonamiento que

señala que los reyes son elegidos por Dios por medio de la frase: “[...] que Dios –que pone y quita rey– no decía nada” (p. 9). Sin embargo, este punto es transgredido por el pueblo de Aloma, el padre Jerónimo y los Caballeros de Gules cuando deciden enviar al rey Don Lope al exilio. La única razón “válida” para desterrarlo es: “que nadie lo quería porque soplaban nuevos vientos, y campesinos, hidalgos y clérigos notaban ya su frescor en las frentes” (p. 9), la cual, según el principio divino no es legítima. Además en el mismo texto se añade que el rey no era ni tirano, ni malvado, ni demente, ni hechizado, solamente se encuentra al desamor como argumento. También resulta un tanto irónico el hecho de que un pueblo, de repente ya no quiera a su rey cuando este lleva por nombre Buen Rey don Lope. El ser bueno es una de sus singularidades, por eso el adjetivo “buen” forma parte de su nombre, y al perdonarle la vida se comprueba la bondad del rey, por lo tanto no parece existir un buen motivo para echarlo de Aloma.

Por otra parte, las virtudes del héroe de *GU* coinciden con las del héroe típico de los cantares de gesta, en donde éste “puede ser vasallo fiel al rey o rebelde, pero nunca caerá en la deshonra o afrentará a su señor.” (Alvar, 1988: 31). Si consideramos a don Álvaro como el héroe principal de la obra, se puede notar que a pesar de ser él quien da la noticia del destierro al rey, en ningún momento lo confronta o lo humilla, más bien lo exalta al llamarlo “rey Amado”, de esta forma la reunión se lleva a cabo en completa calma y el rey reconoce la lealtad del caballero. Asimismo, la disposición de la narración destaca la influencia que el obispo don Jerónimo, como representante máximo del cristianismo, ejerce sobre don Álvaro. Este necesita su aprobación en cada una de las reuniones de los caballeros, y la bendición sobre cada una de las decisiones que se toman en los concilios. Si don Jerónimo lo aprueba entonces es señal de que Dios también lo aprueba, la religión es decisiva para él, puesto que solamente un cristiano puede ser héroe. En este punto aparece una nueva infracción al principio medieval, pues en esta obra Muñiz convierte –en cierta forma– en héroes a los tres personajes. Don Abraham aunque no es un caballero aguerrido como don Álvaro, es un filósofo estudioso de la *Biblia* y un viajero incansable, por lo tanto sus conocimientos son valiosos para la batalla. Por su parte, el alquimista Yuçuf en su esfuerzo por encontrar la materia próxima, aporta su saber y hace prueba de solidaridad al entregarle el Vaso del Unicornio a don Álvaro. De esta manera los tres se complementan tanto al luchar en el conflicto cósmico entre el bien y el mal, como en la preservación de la paz. Si cualquiera de ellos no existiera en la historia, los Caballeros de Gules no tendrían las armas necesarias para la batalla y si alguno de los tres faltara, la derrota estaría garantizada.

4.4 La atemporalidad tecnológica

Se ha dicho con anterioridad que el cronotopo del tiempo y el espacio se encuentra de manera abstracta en *GU*, puesto que las acciones se desarrollan en una época de la Edad Media –pienso que a finales– nunca especificada y en algún reino –llamado Aloma– ahora perteneciente a España. Ante esta situación, la autora encuentra –y aprovecha– una total libertad en la creación y desarrollo de la historia que quiere transmitir, por esta razón, se encuentran un sinnúmero de digresiones en ciertos momentos de la obra. Existen diversos elementos “futuristas” que intervienen significativamente en el curso de la historia cambiando drásticamente el desarrollo de la guerra. En primer lugar aparece en la novela el capítulo llamado “Extrañas construcciones de madera”, el cual relata el descubrimiento de una máquina que lanzaba flechas de manera automática. Esto es sin duda un invento del siglo XX pues todo parece indicar que la “construcción de madera” contiene un censor de movimiento el cual le permite enviar las flechas al lugar adecuado. La sorpresa de Gerar y Ruger al descubrir estos artefactos nunca antes vistos, fue inexplicable, como también resulta inexplicable para el lector de hoy en día la presencia de ese tipo de mecanismos en una obra medieval. Sin embargo, existe una coherencia en la estructura de los hechos, después de encontrar estos utensilios, los caballeros imaginaron que alguien debía manejarlos y cuando encontraron al operador de dicha máquina, se dieron cuenta de que en realidad se trataba de un hombre de hierro.

En consecuencia los efectos maravillosos invaden la diégesis: máquinas que lanzan flechas dirigidas por un hombre de hierro. En este punto el lector presiente que poco a poco se va introduciendo en un mundo que se aleja cada vez más de la realidad medieval. Sin embargo, los sucesos transcurren con naturalidad dentro de la novela, pues en seguida los caballeros encontraron un “aparato de botones y palancas y comprendieron que éste era el que dirigía el lanzaflechas de los árboles, y lo llamaron el Ordenador.” (p. 90) De repente dentro de los acontecimientos ocurridos al interior del mundo fantástico aparece la lógica del hombre moderno: todo es controlado por un ordenador. De esta manera el lector acostumbrado a vivir entre máquinas, a servirse de ellas, a manejarlas y hasta cierto punto a ser regido por ellas, encuentra una coherencia en el relato provocando que los hechos anteriores dejen de parecerle maravillosos. Probablemente la autora utilizó esta anécdota con dos fines, ya sea para burlarse del hombre moderno ya sea para remarcar la inmensidad del poder maligno. Si se trata de la primera posibilidad, la reflexión se dirige al aspecto mecanizado que la vida ha adquirido en

las últimas décadas pues los ordenadores se han vuelto indispensables en nuestro diario vivir. Desde el momento en el que el hombre empezó a controlarlos, los ha ido mejorando hasta casi volverlos tan inteligentes como el mismo cerebro humano. Tristemente estos avances tecnológicos no siempre son utilizados para bien, pues al igual que en *GU* el ser humano también los emplea para matar y destruir a sus semejantes.

Un suceso que también señala la tecnología anacrónica de la historia es el ataque que sufre don Álvaro por parte de los Caballeros Negros al despertar de un sueño. Aunque se encuentra solo, gracias a sus destrezas de caballero, va derrotando a algunos de sus enemigos, cuyos movimientos son mecánicos. Todos se mueven de igual forma y al mismo tiempo, ya que son Hombres de Hierro. Estos hombres han venido con el objetivo preciso de robarle el preciado Vaso, don Álvaro no se da cuenta de nada, está tan sorprendido por el ataque y la naturaleza de sus agresores, que en lo único que piensa es en escapar y a través de una trampa impuesta a sus contrincantes lo logra. Cuando llega al campamento y se percató de la pérdida, ya es demasiado tarde, así que reúne a su ejército con el fin de recuperarlo. El trayecto emprendido se encuentra colmado de efectos sobrenaturales. Primeramente observan una columna de fuego que se extiende hacia el cielo, después cae sobre ellos una lluvia de piedras, en seguida empiezan a flotar en el aire hasta que se percatan de que con la mente se pueden dominar los efectos de la gravitación, para finalmente caer dentro de la nube de fuego y aunque con ligeras quemaduras, lograr salir vivos.

Dentro de esta categoría de elementos fantásticos, también encontramos el descubrimiento alquímico de la materia próxima, objetivo perseguido por Yuçuf durante casi toda su vida. Ha estudiado y ha experimentado todo tipo de transmutaciones para poder descubrir, al fin, aquella que posiblemente les ayudará a vencer a los Caballeros de Sable. En sus experimentos se da cuenta de que ya solamente le falta un elemento para completar el círculo y así alcanzar la ansiada meta. Pero como irremediablemente el mal debe triunfar en la novela, Thorolf que fue su ayudante tiempo atrás, le ha robado sus conocimientos y fórmulas, por medio de las cuales ha logrado concretizar la maldad de los Caballeros de Sable. De tal manera que, el último elemento faltante es el Vaso del Unicornio, el cual combinado con los demás elementos de la fórmula lleva, según su uso, a la destrucción total o a la vida eterna. En este asunto nuevamente encontramos el pesimismo de la autora, pues en lugar de utilizar este descubrimiento para el bien, se emplea para el mal. De esta manera *GU* también se puede percibir como una condena de los actos humanos de guerra y devastación, los cuales, aunque

hayan sido organizados para el establecimiento de la paz, solamente acarrear muerte y desolación. La incursión de estos elementos absurdos se debe al carácter epopéyico de la obra pues como dijo Aristóteles “lo irracional que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa [...] y lo maravilloso es agradable; prueba de ello es que todos, al contar algo, añaden por su cuenta, pensando agradar.” (1974: 15)

4.5 Referencias bíblicas

Infinidad de sucesos dentro de la historia tienen relación con diversos hechos y simbolismos bíblicos. Muñiz, como buena estudiosa de la *Kabbaláh* y de la *Biblia*, suele incorporar elementos alegóricos a ciertos asuntos religiosos conocidos. En *GU* se encuentran diversas alusiones bíblicas, pero en este apartado sólo se hará referencia a cuatro de ellas, las cuales resultan representativas dentro del desarrollo de la novela. Primeramente, la ceguera de Yuçuf provocada por su encuentro con la “Fuerza Originadora” en el momento de entrar en el palacio de cristal y escuchar una Voz –con mayúscula– que le dice: *Vagarás por el mundo y contarás mi nueva: Quien me ve ya no soporta otra vista. Quien me vio llevará la luz por dentro. Luz serás para los demás. Tendrás mi palabra y salvarás de la oscuridad a los hombres. Vendrán guerras y tú conocerás el talismán de la paz.* (p. 71) En el momento preciso en el que cree que va a encontrar el conocimiento absoluto Yuçuf queda ciego, y solamente con la ayuda de su perro Alor puede seguir viviendo. Sin duda, este acontecimiento recuerda a un personaje bien conocido de la *Biblia* que también quedó ciego al escuchar la voz suprema, me refiero a Saulo quien después de su conversión fue llamado Pablo. El relato bíblico narra que Saulo, acompañado de algunos hombres, iba de camino a Damasco cuando una luz brillante apareció y escuchó una voz que le dijo: “Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues? a lo cual contestó: ‘¿quién eres señor?’ y la voz le respondió: ‘Yo soy Jesús, a quien tu persigues’. Enseguida Saulo se dio cuenta de la magnitud de este encuentro y sintió miedo y volvió a preguntar: ‘Señor, ¿qué quieres que haga?’ El Señor respondió: ‘Levántate, entra en la ciudad, y se te dirá lo que debes hacer.’” (Hechos 9: 4-6) A partir de este suceso Saulo quedó ciego y tuvo que ser guiado por sus hombres, quienes también habían escuchado la voz, para poder llegar a Damasco.

En ambos personajes la ceguera es una prueba de fe, pues en el momento en que esto les ocurre los dos piensan que han alcanzado el conocimiento máximo, Yuçuf ha ido a la

Montaña de Nive con el fin de hallar el último elemento que le hace falta para encontrar el elixir tan preciado. Saulo, por su parte, ha perseguido y matado un gran número de cristianos lo cual le ha otorgado prestigio y poder. Sendos personajes necesitan llenarse de humildad, aprender la verdadera razón de vivir, detenerse por un momento en sus actividades y reflexionar en el verdadero conocimiento que eleva el ser. Después de esta experiencia ninguno de los dos siguió siendo el mismo, los cambios ocurridos en ambos fueron incalculables, Saulo se arrepintió y predicó el cristianismo durante el resto de su vida; mientras que Yuçuf obtuvo el Vaso del Unicornio, talismán portador de la paz. La ceguera estuvo presente en la vida de Saulo durante tres días, en los cuales aprendió nuevas cosas de Jesús y del cristianismo, las cuales influyeron grandemente en su vida y lo convirtieron en un cristiano ferviente. Aunque no se encuentra especificado dentro de la narración el periodo de tiempo que Yuçuf permaneció ciego, sí se sabe que recobró la vista al final de la batalla, en el momento en el que menos lo necesitaba, cuando sólo quedaban las huellas de la muerte y la desolación.

Otra mención bíblica dentro de la diégesis de *GU*, que también se presenta en la vida de Yuçuf, aparece sólo unas cuantas páginas más tarde, cuando se encuentra en su laboratorio y gracias al poder del Vaso “la mezcla se convierte en *ioisis* y se logra la purificación final” (p. 76). Después de lograr lo imposible se acuesta a dormir y el sueño que tiene es premonitorio. En este caso la narración menciona explícitamente la comparación del sueño de Yuçuf con el sueño de Jacob, pues dice: “Como Jacob dormido al pie de la escala, con ángeles se enfrenta y lucha toda la noche.” (p. 76) La narración bíblica cuenta que después de haber robado la bendición que le pertenecía a su hermano Esaú como hijo primogénito, Jacob tuvo que huir de su tierra con el fin de evitar la muerte. Llegada la noche se dispuso a dormir con una piedra como almohada, entonces tuvo un sueño, en el cual vio una escalera con ángeles que subían y bajaban por ella y el Señor estaba en lo alto y le bendijo diciendo: “La tierra en la que estás acostado te la daré a ti y a tus descendientes. Y tus descendientes serán como el polvo de la tierra [...] Yo estoy contigo, te guardaré por dondequiera que vayas, y te volveré a esta tierra.” (Génesis 28: 14-15) La referencia que Muñiz hace sobre la lucha de Jacob, según la *Biblia*, no ocurrió esa misma noche sino mucho tiempo después, cuando éste ya se había casado y ya había tenido hijos. Justamente la noche anterior al encuentro con su hermano Esaú, “luchó con el Varón hasta el amanecer.” (Génesis, 32: 24) Este encuentro produjo un gran cambio en la vida de Jacob, pues el Varón lo bendijo y le cambió de nombre, a partir de ese momento se llamaría Israel.

La representación bíblica del encuentro entre los dos hermanos (Jacob y Esaú) separados después de mucho tiempo, adquiere rasgos nuevos en la narración de *GU*. En la *Biblia* se lleva a cabo la reconciliación entre ellos pues ambos desean “hallar gracia” a los ojos del otro y esto produce el perdón. En cambio en el sueño de Yuçuf se nota como los hermanos se encuentran solamente para pelear y los soldados de ambos bandos se enfrentan en una batalla sin razón. Sin duda alguna, la reflexión que la autora quiso transmitir a través de este pasaje es, la manera en la que los ‘hermanos’ integrantes de un mismo pueblo pueden llegar a odiarse y a matarse entre sí. La premonición de la guerra fue declarada y a partir de aquí no se puede hacer nada para evitarla, la desolación ha llegado para instalarse en el seno de un pueblo que se encuentra dividido en dos bandos. Al igual que los caballeros de Gules, los republicanos lucharán hasta el final con el objetivo de que el mal no se establezca en el país, sin embargo, al igual que los republicanos durante la Guerra Civil, no podrán conseguir su objetivo.

Por otra parte, uno de los símbolos bíblicos más llamativos durante “la primera batalla” es la figura de la paloma blanca. Resulta que después de haber luchado durante mucho tiempo los Caballeros de Gules se ven amenazados por las Águilas Negras¹⁴⁸ de los Caballeros de Sable; estas águilas oscurecen el cielo y provocan ventaja del lado de las fuerzas del mal. Así pues, cuando los caballeros al mando de don Álvaro están a punto de perder la batalla, éste saca el Vaso del Unicornio y tanto las águilas como los caballeros de Sancho Ruy huyen despavoridos, en consecuencia “las Águilas se han alejado y una paloma blanca vuela sobre el campo.” (p. 114) Bíblicamente, la paloma representa la fuerza, el poder y el espíritu de Dios, “[elle] est fondamentalement un symbole de pureté, de simplicité et même, lorsqu’elle apporte le rameau d’olivier à l’arche de Noé, un symbole de paix, d’harmonie, d’espoir, de bonheur retrouvé.” (Chevalier, 1982: 269) En el Nuevo Testamento la paloma aparece nuevamente durante el bautizo de Jesús, cuando “vio al Espíritu de Dios que descendía como paloma, y venía sobre él.” (Mateo, 3: 16) En este caso, la representación de la fuerza de Dios se encarnó por medio de esta ave, puesto que después de este suceso, Jesús pudo hacer frente a las tentaciones y comenzó a hacer milagros. La paloma blanca es

¹⁴⁸ Dos interpretaciones posibles pueden aplicarse a las águilas negras, primeramente aquella que pretende que son la representación de la supremacía y del poder, en algunos cuentos “un magicien prouve sa suprématie sur un autre en se transformant en aigle.” (Chevalier, 1982: 15) En segundo lugar, la explicación de tradición cristiana que afirma que, las características de Cristo pasan invertidas en el Anticristo y el águila se convierte en “symbole d’orgueil et d’oppression, n’est plus dès lors que rapace cruel, ravisseur. (Chevalier, 1982: 16) Esta última me parece ser la interpretación más adecuada para *GU*, pues al haber robado el Vaso del Unicornio (símbolo del bien), y al ser utilizado para el mal por parte de Thorolf, la inversión del poder resulta evidente.

también el símbolo de la paz, el color blanco es una forma de certificar que la lucha ha terminado y que la tranquilidad ha regresado. Es muy conocido que antiguamente, en tiempos de guerra, un estandarte blanco significaba la paz. Cuando un ejército era derrotado los sobrevivientes levantaban una bandera blanca para expresar su rendición. Símbolo de poder y de paz, la paloma blanca forma parte de los alicientes que motivan a los caballeros de Gules a seguir creyendo en la utopía de un mundo feliz.

Resulta importante acentuar la alegoría entre la figura del Unicornio y la imagen de Dios. Este aspecto se puede deducir de las descripciones otorgadas a este ser, dentro de *GU*: “Fuerza Originadora” y “El Innominado”. Otra de las pruebas más sugerentes dentro del texto, es el uso de las mayúsculas en el pronombre *Él*, todos estos detalles llevan a pensar en una persona que se encuentra más allá de lo humano. El resto de la exposición no deja lugar a dudas:

Que se encarna, si así lo prefiere, la más alta forma o la más pequeña, porque de toda la naturaleza participa en sí y tiene de todo y está en todos. Es parte y compendio. Esencia y materia. Cristal y roca. Nube y árbol. Está en ti y en mí, y fuera de ti y fuera de mí. Es quien despierta las fuerzas, fuerzas del bien y fuerzas del mal. Como concepto circular todo lo engloba y sólo así explicamos el bien como negación del mal y el mal como negación del bien. (p. 71)

A partir de esta descripción se puede pensar que el Unicornio simboliza a Dios y por lo tanto al entregarle el Vaso a Yuçuf, también le concedió su poder para utilizarlo con el fin de vencer al mal. De esta forma, se puede decir que finalmente *GU* cumple con la condición expuesta anteriormente, en la cual se reitera que es el juicio de Dios el que se aplica en la estructura de la narración, pues al otorgar el poder al portador del Vaso –sea bueno o malo– en realidad está proporcionando la fuerza necesaria para ganar la batalla. Si finalmente Thorolf lo usa con otros fines, eso ya no es culpa del Unicornio sino de los Caballeros de Gules que no supieron resguardarlo en forma correcta. Finalmente el poder supremo se encuentra en el Vaso y no en el portador, en consecuencia los Caballeros de Sable logran el triunfo pues poseen el preciado cáliz.

La relación Unicornio-Dios se traslada a la figura de Cristo, pues el pasaje que expone la aparición del Unicornio al finalizar el ataque funesto de los Caballeros de Sable, en el castillo protegido por Ruger, insinúa la venida del mesías en el mundo. En el momento en el que la devastación y la muerte se han propagado en el castillo, cuando los Caballeros de Sable han cubierto la ciudad de negro y parece que no han quedado muchos sobrevivientes, en el instante de mayor depresión al descubrir el caos, aparece el Unicornio. Se impone con su

blancura y su belleza pero sobre todo porque “estaba allí y no se consumía por las llamas. Entre las cenizas, sin tiznarse. Entre la sangre, sin mancharse. Entre los muertos, sin corromperse.” (p. 110) Bíblicamente Cristo es el único que posee estas virtudes, las cuales deben analizarse separadamente. En primer lugar encontramos que el hecho de ser incandescente, este milagro les ocurrió a Daniel y a sus dos amigos, cuando después de haber decidido ser fieles a Dios, no se inclinaron ante la estatua erigida por Nabucodonosor. El castigo ante esta falta era ser echado al fuego, así pues los tres amigos fueron lanzados al horno, y a pesar de que éste había sido calentado mucho más de lo normal, no se quemaron. Lo importante del relato es que habían lanzado a tres hombres al horno de fuego pero el rey observaba cuatro, y la caracterización del cuarto no deja lugar a dudas de que se trata de Cristo cuando el mismo rey dijo: “Yo veo a cuatro varones sueltos, que se pasean en el fuego, sin sufrir ningún daño. Y al parecer el cuarto es semejante al hijo de los dioses.” (Daniel, 3:25) En la cita anterior, también aparece como característica propia del Unicornio, el hecho de encontrarse “entre los muertos, sin corromperse”, esto remite a la resurrección de Jesús al tercer día de su crucifixión. Cuando las mujeres llegaron a la tumba el día domingo solamente encontraron a un ángel que les dijo: “No os asustéis. Buscáis a Jesús nazareno, que fue crucificado. ¡Ha resucitado! no está aquí. Mirad el lugar donde lo habían puesto.” (Marcos, 16:6) De esta forma, el simbolismo que existe entre ambos también se puede interpretar de la siguiente manera:

La licorne représente le Christ et la corne qu'elle porte au milieu du front symbolise la force invincible du Fils de Dieu. Il se repose sur le sein d'une vierge et a été pris par les chasseurs. De même les chasseurs capturent la licorne par un piège de douceur et de pureté. L'allégorie signifie que le Christ a revêtu la forme humaine dans le sein de Marie et qu'il a consenti à se donner à ceux qui le cherchent. (Caillois, 1991: 42)

4.6 Los valores morales

GU se distingue, entre otras cosas, por ser una obra literaria que pone en alto los valores morales, es por esta razón que los personajes que la integran se perciben como seres incorruptibles y fieles a sus ideales. Sin embargo, también se encuentra presente la transgresión a dichos valores, la cual es condenada pero justificada en cuanto a la necesidad del mal para reconocer al bien –ver el diálogo entre Sancho Ruy y don Álvaro–. Ante la necesidad de oponer estas dos fuerzas cada uno de los personajes debe tomar partido y mantenerse convencido de que la decisión que han tomado ha sido la correcta. Don Álvaro, don Abraham y don Yuçuf ya no tienen ninguna duda, en cuanto al plan que deben cumplir pues han sido “elegidos”, sin embargo, los cuatro caballeros Alán, Ruger, Gerar y Rolán toman la determinación de luchar del lado del bien, cueste lo que cueste. Así aun a costa de

sus vidas, estos cuatro caballeros representativos de los Caballeros de Gules se unen a una lucha en la que creen confiadamente y esperan, con la ayuda de su fuerza, salir vencedores. De esta forma Muñiz plasma una serie de principios éticos dignos de una obra didáctica.

4.6.1 La amistad

Innumerables lazos de amistad se entretajan dentro de la narración de la novela, basta con mencionar el lazo de amistad que une a don Álvaro con don Jerónimo, quien además de ser su mentor y su confesor, también es su amigo. Siempre está dispuesto a escucharlo y a aconsejarlo, además de que le otorga su bendición y reza por él en los momentos de mayor dificultad. Otro vínculo inquebrantable es aquel que vincula a don Abraham y a don Yuçuf, pues Abraham confía grandemente en la sabiduría de Yuçuf y en sus descubrimientos alquímicos, por esta razón no duda ni un segundo que, al ir a buscarlo a Grana, compartirá con ellos todo su saber y los ayudará en la lucha. Por otra parte, la descripción de Ruger: “quien lo tiene por amigo sabe que es para siempre” (p. 46) no deja lugar a dudas de la fidelidad y del lugar importante que este valor tiene en su vida.

4.6.2 La lealtad

Ligado al principio de la amistad se encuentra la lealtad, pues no se puede ser amigo de alguien que no es fiel. En tiempos de guerra este principio se vuelve aún más imprescindible, pues cualquier persona puede traicionar la causa e informar al enemigo la estrategia de lucha y así arruinar la táctica desarrollada. Antes de empezar la batalla, cuando aún están tratando de entender el significado de los últimos acontecimientos, don Abraham y don Álvaro deciden ir en busca de Yuçuf, para protegerlos durante el viaje “llaman, entonces, a los cuatro fieles caballeros, Gerar, Ruger, Alán y Rolán” (p. 46) pues saben que ellos jamás los van a traicionar. Muñiz subraya esta virtud en la descripción de Gerar cuando dice: “imposible ser un traidor quien por sus ojos se delata.” (p. 46) La importancia de este valor es fundamental para el buen desarrollo de las estrategias planeadas en contra de los enemigos. Lamentablemente existe un traidor, Rolán lo sabe y descubre que el día de la reunión con los caballeros de Gules el traidor estaba presente y le ruega a don Álvaro que trate de recordar para así poder identificarlo.

4.6.3 La confianza

Don Álvaro sabe que puede confiar en sus cuatro fieles caballeros, está seguro de que mientras ellos estén a su lado su vida no correrá peligro. Confía en que ellos traen las noticias más fidedignas sobre los sucesos ocurridos durante la batalla y cree “ciegamente” en sus palabras. Este sentimiento es recíproco en Rolán, Gerar, Ruger y Alán, pues ellos están convencidos de que su líder los llevará a la victoria y que su juicio durante el desarrollo de la contienda es el acertado. También los tres protagonistas demuestran credulidad en las opiniones que cada uno tiene, cuando los tres hablan, cada uno confía sus miedos y secretos a los otros. Incluso Yuçuf entrega el Vaso del Unicornio a don Álvaro pues tiene la certeza de que lo usará de la mejor manera posible. Después de todo, si lograron resistir al enemigo durante tanto tiempo fue gracias a la confianza manifestada entre ellos y sus caballeros, así como la fe en Dios y en el poder del Vaso.

4.6.4 El amor

Sin lugar a dudas el amor es el motor de la historia. El amor manifestado en diferentes formas, por ejemplo el amor a la vida, pues cada una de las acciones está movida por este deseo de vivir y de compartir todas las cosas bellas que la vida tiene. Si se emprende la lucha no es porque se haya perdido este amor, al contrario, es para salvar las vidas de la gente inocente perseguida y asediada por los de Sable. Otro amor omnipresente en esta obra es el amor al conocimiento, ya que los tres protagonistas son estudiosos de algún arte y tienen el deseo de conocer y descubrir los misterios de la ciencia y de la filosofía. El amor a la patria es otra de las razones por la cual los Caballeros de Gules luchan, proteger al pueblo es su deber aunque mueran en el intento. El reflejo del amor patriótico está muy presente dentro de la historia pues siempre se busca la tranquilidad y la prosperidad del reino de Aloma. Por otra parte, se encuentra también el amor a Dios revelado en los actos de los protagonistas, quienes a pesar de tener creencias distintas, siempre se refugian en el rezo y en la fe para poder continuar luchando. Como su vida se encuentra regida por los principios divinos, aman al prójimo y están dispuestos a dar su vida por sus amigos, es también por esta razón que se encuentran del lado del bien y luchan por su triunfo. El amor romántico es parte importante de la vida de don Álvaro, aunque sin mucha suerte. Desde joven disfrutó de los deleites del amor. Durante la guerra Mara es su amante, sin embargo debe sacrificar este amor para intentar mantener viva la esperanza de que algún día la paz reine en este mundo.

4.7 La figura del unicornio: mitos y leyendas

Si se parte de la definición según la cual: “le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des ‘commencements’” (Brunel, 1992: 59) se puede comprender la manera como el unicornio llegó a convertirse en una figura mítica. Aunque tal vez a partir de esa concepción también se podría concluir que el unicornio y todos los aspectos mágicos que lo rodean, en realidad no conforman un mito sino únicamente una leyenda. Por el contrario, si se analizan las teorías de Barthes, quien afirma que el mito “c’est un système de communications, c’est un message [...] c’est un mode de signification, c’est une forme” (1957: 215), se puede concluir que casi cualquier elemento puede convertirse en mito, siempre y cuando tenga un fundamento histórico. De esta manera, se podría decir que los aspectos que rodean las historias del unicornio lo han convertido, a través del tiempo, en un mito. Pues gracias a la fascinación que siempre ha ejercido su misterio, se ha posicionado como uno de los animales más bellos y más poderosos de la mitología de la Edad Media.

La importancia que la figura del Unicornio va a alcanzar a lo largo de la historia se puede observar desde el título de la novela, también se nota en la portada del libro y en la estructura de la historia. Aunque parecería que no es el personaje principal, puesto que sus apariciones en la narración son un tanto esporádicas, el papel que juega en la estructura de la obra es primordial pues realmente nada podría existir ni llevarse a cabo sin su presencia. Incluso sin él, el conflicto no podría solucionarse. Angelina Muñiz, en esta obra, hace válida la interpretación que indica que “le mythe de la licorne est celui de *la fascination que la pureté continue à exercer sur les cœurs le plus corrompues.*” (Chevalier, 1982: 569) De esta forma cada una de las apariciones del Unicornio, dentro de la historia, muestra su carácter esperanzador, milagroso y estimulador, el cual consigue motivar a cada persona que alcanza a observarlo. Por ejemplo, para don Álvaro y sus caballeros, las apariciones y milagros del Unicornio los animan a continuar luchando. La primera vez que alcanzan a percibirlo ocurre en un momento muy difícil, cuando piensan que van a morir a causa de la tormenta, él realiza un milagro y los salva de la muerte. Paradójicamente, la última vez que lo contemplan es al final de “la gran batalla” cuando ya todos han muerto, entonces aparece “la vida, que también es tenaz.” (p. 133) El Unicornio emerge al igual que la esperanza que nunca muere, para recordar a los pocos sobrevivientes que se debe seguir luchando para lograr obtener la recompensa tan deseada.

El Unicornio es un animal que siempre ha fascinado a la humanidad a través de la Historia, tal vez sea por su aspecto físico sin igual, o quizás a causa de los poderes curativos atribuidos a su único cuerno, lo cierto es que siempre ha estado rodeado de misterio y de fantasía. Generalmente se conoce al unicornio como una yegua blanca que tiene un cuerno afilado dispuesto en medio de la frente y con barba de chivo. Se empezó a hablar de este ser durante la Edad Media, en el occidente cristiano, donde se pretendía que simbolizaba la pureza pues solamente se dejaba atrapar por doncellas vírgenes y puras. Uno de los aspectos más enigmáticos en torno a este ser es el hecho de que a pesar de no ser un animal real, pues nunca nadie lo ha visto, muchas personas están convencidas de su existencia, tal vez esto se deba a los supuestos poderes curativos de su cuerno. En la antigüedad se creía que ese cuerno poseía la capacidad y el poder para curar casi cualquier enfermedad, inclusive se pensaba que contenía poderes de elixir de la eterna juventud. De ahí que, con el fin de ganar las grandes sumas de dinero pagadas por el preciado cuerno, muchos charlatanes comercializaron los dientes del narval¹⁴⁹ haciéndolos pasar por cuernos de unicornio. Quizás la atracción que este animal ejerce corresponda a “sa couleur blanche, sa matière précieuse, son élégance, son éclat, son poli la mettent à part dans la troupe des animaux qui ont tiré leur prestige d’un rostre frontal unique.” (Callois, 1991: 14) La belleza, la majestuosidad y el enigma que representa el unicornio, han conducido a la creación de una figura mágico-mítica que ha subsistido a través del tiempo, de la Historia y de la literatura.

Según Chevalier “La licorne médiévale est un symbole de puissance, qu’exprime essentiellement la corne, mais aussi de faste et de pureté.” (1982: 568) Así pues, la fortaleza proviene de su cuerno, la majestuosidad de su físico y la pureza de su alma. La simbolización de este ser único es doble, pues por una parte es el símbolo de la pureza y de la castidad y por otra, es la imagen de la fecundidad de acuerdo al sentido fálico del cuerno. Esta paradoja simbólica llevó a pensar en una maternidad sin relación sexual y en consecuencia durante la Edad Media se le consideró el símbolo de la encarnación de Dios en el seno de la virgen María. De esta forma, el unicornio fue sacralizado en esta época y siguió simbolizando la pureza en los corazones de los cristianos.

¹⁴⁹ El narval es un mamífero cetáceo marino que mide hasta 6 metros de largo y posee dos dientes prolongados hacia delante. En el macho uno de ellos se extiende como un cuerno y llega a medir hasta 2 metros, por esta razón también se le conoce como unicornio marino.

Las leyendas que giran en torno al unicornio, lo describen como un ente que ama la libertad que no se deja capturar fácilmente. Si esto le llega a ocurrir, entonces deja de alimentarse y muere de melancolía, por eso también se le conoce como un ser libre incapaz de vivir en cautiverio. En realidad le gusta la soledad, los lugares apartados del bosque y el silencio. Una de las leyendas más conocidas es la de Otfried Preussler, la cual cuenta la historia de tres hermanos que querían ir en busca del unicornio debido a su belleza y a los poderes de su cuerno. Así emprenden su camino, sin embargo en el transcurso del recorrido dos de los hermanos se casan y dejan de lado la búsqueda, solamente uno continúa la aventura. Cuando al fin logra encontrarlo, lo observa y se pierde tanto en la mirada del unicornio que no se sabe cuánto tiempo se quedó observándolo. Sólo se sabe que ahora, ya con el cabello blanco, cuenta a los niños la historia de su encuentro con este ser mágico. Existe un punto coincidente entre esta leyenda y *GU*: la noción del tiempo que pasa al estar frente al unicornio. En repetidas ocasiones, el narrador hace énfasis en este hecho, por ejemplo cuando don Álvaro, don Abraham, Alán, Gerar, Ruger y Rolán van hacia la ciudad de Grana y se encuentran con una gran tormenta entran en una caverna, la cual resulta ser la morada del Unicornio. Al darse cuenta de esto, los hombres observan la belleza y majestad de este ser y parece que el tiempo se detuviera pues el narrador explica: “cuentan los cantares que nunca supieron los caballeros si fueron horas o días, o tal vez instantes, los que pasaron: ellos sin moverse y el Unicornio contemplándolos. Pero cuando dejó de llover y miraron hacia la entrada de la cueva, de nuevo el sol brillaba y el aire era puro y tranquilo.” (p. 55)

Por otra parte, resulta interesante mencionar la descripción detallada que Bertrand, personaje de *Le mythe de la dame à la licorne*, hace del unicornio: “Force, vélocité, insoumission, mélancolie, parfois douceur, l’essentiel de l’animal n’est pas encore là : il est dans sa vertu mystérieuse de pouvoir déceler tout ce qui est altéré, pollué par quelque principe de mal, comme si lui était connaturelle toute matière en son intégrité ou pureté de composition.” (D’Astorg, 1963: 84-85) En *GU* el Unicornio también simboliza el poder de salvación que los hombres necesitan para continuar viviendo, así como la fuerza extraordinaria indispensable para vencer al mal. Puede ser que esto se deba al simbolismo de pureza que siempre se le ha atribuido, o tal vez a los poderes purificadores y sanadores atribuidos a su cuerno. En esta obra Muñiz simboliza la energía del unicornio por medio del Vaso que al igual que el cuerno es “flèche spirituelle, rayon solaire, épée de Dieu, la revelation divine, la pénétration du divin dans la créature,” (Chevalier, 1992: 569) ya que por medio de procesos alquímicos y mezclas llevados a cabo en su interior, se logra llegar a la

transmutación de la materia y del ser. Sin embargo, al caer en manos de los representantes del mal, el Vaso sigue ejerciendo su poder, es decir que no solamente puede ser utilizado para beneficio del hombre, sino que también puede usarse para perjuicio de la vida. Esto sucede al final de la historia pues Thorolf logra transformar este poder en una fuerza devastadora y de esta forma el poder del mal triunfa en la batalla decisiva.

Muñiz sigue demostrando su afinidad con los finales idealizados, pues aunque no existe el *happy ending* al estilo de *TA*, sí se puede observar un final positivo y lleno de esperanza. En el momento en que don Álvaro se da cuenta de que a su alrededor solamente hay cadáveres, muerte y desolación aparece el unicornio para renovar la confianza en la vida. Juntos vuelven al castillo y durante el camino ambos comprenden el sacrificio que debe realizarse para poder seguir viviendo. De esta forma Mara, la amada de don Álvaro, debe entregar su vida e irse para siempre con el Unicornio. Este es el precio a pagar a cambio de poder conservar la certidumbre de que, algún día, el bien volverá a reinar sobre la tierra. De esta manera, también se cumple la creencia generalizada según la cual: “Seule, la jeune fille peut pénétrer dans la forêt où l’animal réside, s’y promener sans qu’irrité il s’enfuit ou attaque. Au contraire, le regard de la jeune fille l’apaise et l’attire, il le dompte et la jeune fille, seule, a le privilège de le caresser et de porter enfin sa main sur la corne souverain.” (D’Astorg, 1963: 86-87) Por consiguiente, la sensación que el final de la novela provoca en el lector es de optimismo, pues a pesar de que el mal ha triunfado sobre el bien y pese a la derrota sufrida por los Caballeros de Gules, la esperanza renace ante la perspectiva de una nueva vida motivada por la figura del Unicornio¹⁵⁰.

4.8 La historia de la batalla del Ebro y su representación en *GU* : “la primera batalla” y “la gran batalla”

Anteriormente se ha hecho alusión al hecho de que “la primera batalla” y “la gran batalla” de *GU* en realidad son una réplica de la batalla del Ebro, por lo cual es importante hacer un análisis comparativo entre ambas para comprender mejor el sentido de este libro. Recordemos que esta batalla fue de suma importancia para los republicanos, representa el principio del fin, es decir, a partir de ese momento el bando republicano empezó a perder

¹⁵⁰ Josefina Ruiz Infante hace una comparación entre el unicornio y España pues “el unicornio abandona su palacio en busca de libertad, galopa por tierras de Aloma, y es desterrado, condenado a cautividad, en la que quizás muera. El unicornio como la República española, representa el ideal inalcanzable de la justicia, la derrota indisoluble de los justos.” (2006: 842)

fuerza haciendo inminente la victoria del ejército de Franco. De esta forma ambas batallas representan la lucha contra el establecimiento de un sistema contrario: el mal y la dictadura respectivamente; las dos simbolizan el conflicto cósmico entre el bien y el mal. Por un lado, encontramos dos fuerzas armadas en el siglo XX, en la que cada bando representa una ideología totalmente opuesta: las ideas republicanas contra las ideas fascistas. Y en el otro, se establecen dos flancos que, durante la Edad Media luchan por la paz y la tranquilidad de un pueblo. Lo lamentable es que en ambos casos las fuerzas del bien no logran salir triunfantes, pues a pesar de todos los esfuerzos realizados, los vencedores son los del lado contrario, es decir, los instauradores del mal y los fundadores del autoritarismo.

La batalla del Ebro comenzó el 25 de julio de 1938, fecha en la que se inició el establecimiento de los frentes de Cataluña limitados por el Ebro y el Segre, sin embargo el Cuerpo Marroquí ya tenía ciertos datos que permitían creer que pronto habría un ataque en la zona del río Ebro. Frente a esta información el C. Marroquí solicitó refuerzos al Ejército del Norte, pero como éste tenía la mayoría de sus fuerzas desplegadas en Valencia no pudo enviar ayuda y sólo se reforzó la vigilancia de la zona. De esta forma a las 0'15 horas comenzaron las operaciones del ejército republicano cruzando el Ebro por medio de embarcaciones movidas por remos, pues como el objetivo era sorprender al enemigo se debía ser muy cauteloso. Poco a poco las Brigadas¹⁵¹ atravesaron el río y se apoderaron de Ribarroja, Flix, Ascó, Mora de Ebro, Benisanet y Miravet. Asimismo intentaron posicionarse en las sierras de Cavalls y Pandolos, en la carretera que va de la Mora a Camposines y en la zona de Amposta. Las tropas que cruzaron el Ebro desplegaron pasaderas de tiro rápido “reforzadas con flotadores de corcho, [las cuales] se utilizaron en aquellos lugares donde la anchura del Ebro era inferior a 150 metros con una velocidad de corriente de 1 a 1,50 metros por segundo.” (Mezquida, 1963: 34) De esta manera se facilitó el paso de los escuadrones republicanos y se construyeron puentes de diversos tipos, ya sea de madera o de hierro. En ocasiones se colocaron puentes falsos para distraer la atención de la aviación, la cual comenzó a bombardear la zona a partir de las 12 del día. La construcción de dichos puentes era difícil pues la aviación enemiga los bombardeaba constantemente, sin embargo el puente de Ascó pudo terminarse el día 28 y por medio de él se transportó gran parte del material robado, no obstante fue derribado esa misma tarde. Pero los ingenieros no dejaron de obrar y de

¹⁵¹ “La operación fue llevada a cabo por el Ejército marxista del Ebro, al mando del “coronel” José Modesto, y en el que formaban el V, el XV y el XII Cuerpos del ejército de Cataluña. Es decir, que alrededor de sesenta mil hombres fue la masa inicial.” (Corral, 1952: 5)

perseverar aún en contra de los bombardeos y lograron construir el puente Flix, el de García, el de Rasquera y el de Mora, así como una pasarela por Miravet, todos ellos fueron volados por la aviación y reparados nuevamente por los republicanos. Los nacionales también provocaron la crecida del río, con el fin de imposibilitar los vados y puentes construidos, pero como los republicanos ya habían previsto este tipo de reacción, se continuó el levantamiento de pontones durante la noche.

Por su parte, en *GU* el capítulo titulado “la primera batalla” relata la gran sorpresa que se llevaron los Caballeros de Sable al descubrir que los Caballeros de Gules, al mando de don Álvaro, atravesaron el “Gran Río” durante la madrugada. Al ir ganando terreno, los de Gules iban matando a los enemigos que se encontraban a su paso y al igual que en la batalla del Ebro, se empezaron a construir diversos puentes para facilitar el cruce del resto del ejército. El jefe de los de Sable, Sancho Ruy, dio órdenes para que los puentes fueran destruidos por medio de diques que provocaron el desborde del río. En consecuencia se construían y destruían pontones y puentes. Sin embargo los de Gules lograron ganar ventaja y atravesaron el río para organizar las tropas lideradas por Ruger. En seguida empezó la guerra hombre contra hombre y la matanza entre ellos fue mortal. En esos momentos aparecieron las águilas negras para darles ventaja a los de Sable. Como estas fuerzas aparecen en el momento más oportuno y sobre todo ante el hecho de que lanzan puñales y matan a una infinidad de hombres, mi teoría es que representan las fuerzas de aviación del ejército Nacional dirigido por Franco. Ante tal crueldad y viendo que sus hombres habían disminuido en gran número, don Álvaro sacó el Vaso y lo elevó sobre su cabeza y ante esa fuerza inesperada, todo terminó: los de Sable y las águilas negras huyeron. Así terminó la primera batalla, en la cual los de Gules-republicanos lograron sorprender al enemigo, cruzar el río, construir puentes, ganar un poco de terreno y minar las fuerzas enemigas. Sin embargo, el lector sabe que la batalla no va a terminar así, pues el narrador ya ha adelantado una parte del final al expresar: “los instigadores, los sublevados, los Caballeros de Sable contaban con una lucha breve. Una o dos batallas cruciales y todo caería en sus manos, como árbol al que se sacude para recibir el fruto [...] Aunque aún faltaba para el final esperable” (p. 113)

Ante la ocupación de la zona del Ebro, las fuerzas nacionales¹⁵² enviaron refuerzos a la División de Gandesa con la finalidad de recuperar la zona del Ebro que había pasado del lado enemigo y evitar el avance de los escuadrones republicanos. Los ataques empezaron al medio día del 26 de julio, el objetivo era penetrar en la plaza. A pesar de que las fuerzas de infantería atacaron fuertemente y la lucha se mantuvo durante casi una hora, no lograron penetrar en ella y se retiraron. Una nueva tentativa fue emprendida a media tarde, esta vez “en dirección a los corrales y las primeras casas del pueblo recayentes a la partida de la Plana, al propio tiempo que otras fuerzas, en maniobra envolvente, conseguían atravesar la carretera llegando hasta las mismas tapias del cementerio nuevo.” (Mezquida, 1963: 54) En la zona de Amposta la entrada de los republicanos resultó imposible, pues confiando en el éxito logrado inicialmente, se descuidó la retaguardia y cuando menos lo esperaban surgió nuevamente el enfrentamiento con los nacionales. La batalla fue ardua y duró cerca de dieciocho horas dejando miles de cadáveres republicanos,¹⁵³ sin embargo el ejército del Norte, reconociendo el apremiante éxito de los republicanos pidió refuerzos, los cuales llegaron desde Burgos, Levante, Cataluña, Zaragoza, Andalucía. En consecuencia se podría decir que esta primera parte de la batalla fue ganada por los republicanos quienes lograron pasar el Ebro y ocupar Gandesa.

A partir de este punto y con el máximo de refuerzos llegados para engrosar las filas de los nacionales, los ataques continuos sufridos por los republicanos los fueron debilitando hasta el punto de tener que retirar ciertas Divisiones de la línea a causa de las bajas. La batalla continuaba con muchas pérdidas humanas para los republicanos y el día 6 de agosto los nacionales, por medio de una nueva operación estratégica y después de varias horas de combate, al fin lograron recuperar una parte de la zona. Los ataques de la artillería y de la aviación del Mando Nacional continuaron desarrollándose de manera progresiva y continuaban avanzando a lo largo del río Ebro, sin embargo las proezas heroicas logradas por la II División les dificultaban el control total de la zona y poco a poco ambos bandos se fueron dando cuenta de la magnitud que la batalla del Ebro tomaba: totalmente decisiva.

¹⁵² “La defensa nacional, desde Mezquinenza a la desembocadura del Ebro, estaba cubierta por el Cuerpo de ejército Marroquí, al mando del general Yagüe, que tenía en línea, por la zona de Gandesa, a la 50 división, mandada por el general Campos Guereta, y en la Amposta a la 105, de López Bravo.” (Corral, 1952: 5)

¹⁵³ Según Corral “quedaron tendidos con su muda tragedia, setecientos cadáveres marxistas, calculándose en más de dos mil los que el río se llevó aguas abajo, camino al mar, que también es la muerte.” (1952: 10)

En *GU*, la fuerza del Vaso del Unicornio los ha ayudado durante la primera batalla. Don Álvaro pone sus esperanzas y su confianza en él, pues es lo único a lo cual puede aferrarse en esos momentos de angustia y desesperación. En consecuencia en el momento en el que advierte que los de Sable se lo han robado, se siente desolado e imagina lo peor. La situación empeora cada vez más, pues al regresar a Aloma se entera de que han matado a Ruger y que la única esperanza que queda es juntar a la mayor cantidad de hombres y voluntarios para enfrentar una nueva batalla. Una vez el ejército listo salen rumbo a la guerra, después de varios días sin enfrentamiento con los enemigos. Mientras tanto, Sancho Ruy prepara a sus hombres, las armas y las máquinas; al igual que el ejército Nacional estos elementos son ventajosos pues también “ha reclutado ejércitos de otras naciones y la cantidad de armas que posee es incontable.” (p. 128) Además de contar con la fuerza del elemento que Thorolf ha encontrado, ese componente es tan poderoso que puede destruir y aniquilar en minutos. Armados de esta forma, comienza “la gran batalla”. Los de Sable atacan con fuego y piedras, los de Gules se encuentran desprevenidos y no saben qué hacer, por lo tanto la destrucción resulta inminente.

Por otro lado, el tiempo seguía avanzando y la batalla del Ebro continuaba su curso: los nacionales seguían atacando, los republicanos continuaban defendiendo las zonas conquistadas. Ambos ejércitos se habían desgastado mucho y las pérdidas –humanas y materiales– eran enormes¹⁵⁴. El día 11 de noviembre representa una de las fases importantes de la batalla pues los franquistas empiezan a ganar parte importante del territorio en cuestión ante la valentía de los republicanos, quienes ven cada vez más disminuido el armamento y la falta de dinero para pagar las armas, cada día cuentan menos con el apoyo de Stalin. Ante la eventualidad de continuar la lucha, se empieza a hablar de la posibilidad de una mediación que Franco rechaza categóricamente. De esta forma el día 13 de noviembre comienza la retirada por parte de las fuerzas republicanas¹⁵⁵ y la lucha termina el día 16, cuando Manuel

¹⁵⁴ La descripción del bando nacional dado por el General García-Valdiño, en ese periodo de lucha sangriento, es la siguiente: “Se puede decir que desde el 3 de septiembre al 6 de octubre fueron las divisiones 1ª y 13ª las que superaron la parte más sangrienta de la batalla. Treinta y tres días atacando y contraatacando, defendiendo sus flancos exteriores, rechazando fuertes reacciones de día y de noche, que el enemigo lanzaba furiosamente, y siempre avanzando, ocupando líneas y reductos fuertemente organizados; respondiendo mientras tanto y sin dar tregua al enemigo, sus bajas son soldados de todos los depósitos del Norte y Centro de España, que a penas llegados pasan la línea de fuego [...]” (1949: 355-356)

¹⁵⁵ El día 15 las fuerzas republicanas percibían los hechos de la siguiente manera: “Nuestra situación era crítica. El avance enemigo continuaba implacablemente y se acercaba a nuestras improvisadas líneas. Nuestra Artillería, cuyas últimas piezas habían pasado a la orilla izquierda, aprovechando los breves claros entre las oleadas de bombarderos, disparaba rabiosamente tratando de contener el avance. [...] A las 23 horas, dimos orden a la XIII Brigada Mixta de replegarse.” (Enríquez, 2009: 445)

Tagueña da la orden de a travesar el río Ebro a los últimos soldados y “a las cuatro y media de la madrugada, los últimos contingentes de la XIII brigada de la 35 división cruzan el Ebro por el puente de hierro de Flix. Quince minutos después Tagueña da la orden de que se vuele el armazón.” (Martínez, 2004: 564) La batalla del Ebro terminó después de ciento trece días de arduo combate y Franco empieza a vislumbrar la victoria. Los estragos dejados por esta batalla son incontables, se calcula que “ciento trece mil hombres de ambos lados han quedado heridos o muertos entre las viñas, los olivos, los picos desnudos, las escarpaduras o las vegas de la Tierra Alta.” (Martínez, 2004: 571) Aunque sin duda, la mayor de todas las pérdidas fue la derrota en una batalla culminante de la Guerra Civil española, la cual se volvió decisiva para el futuro de la República y de España.

El final de la batalla del Ebro y el final de “la gran batalla” difieren en forma pero no en contenido, es decir que la derrota, aunque por diferentes medios, resulta ser la misma. La muerte ha dejado su huella en ambos ejércitos, tal vez más del lado republicano, pero los estragos son visibles. La del Ebro termina con la retirada, la de *GU* con la muerte de todos, salvo don Álvaro, quien queda como testigo de los hechos. En realidad el fondo es el mismo, como lo expresa Thorolf al resurgir de entre los árboles y advertir: “Nadie podrá volver a la vida. Por fin será el reino de las tinieblas, sin remordimientos, sin culpas, sin dudas. Se acabará la división, todo será uno. No habrá diferencias. Será eterna la igualdad. No habrá sufrimiento. No habrá nada. Será el fin de la comparación. Afortunadamente.” (p. 133) Cinco meses después de haber perdido la batalla del Ebro los republicanos fueron totalmente vencidos por los nacionalistas, dando fin a la Guerra Civil y con ello la instauración del régimen de Franco. Al final de “la gran batalla” aparece el Unicornio solamente para recordarle a don Álvaro que la esperanza persiste en el alma de los hombres y para insistir en la certeza de que un mundo feliz puede ser posible.

4.9 La TRILOGÍA: Características generales de *Morada interior*, *Tierra adentro* y

La guerra del Unicornio

A través del análisis de las tres primeras obras de creación de Angelina Muñoz, las cuales forman una trilogía, se pueden notar diversos puntos importantes que han marcado la escritura de la hispanomexicana. La enumeración de estos aspectos permitirá desglosar, de manera amplia, las diversas características narrativas usadas en la estructura de las tres novelas catalogadas dentro del género de nueva novela histórica. Este es, precisamente, el

primer punto importante, *MI* tiene como protagonista a un personaje histórico bien conocido: Santa Teresa, también la distorsión de la Historia se lleva a cabo de manera deliberada y la metaficción e intertextualidad se encuentran presentes dentro del discurso. Estos aspectos la ubican, sin duda, dentro de ese género, pues emplea el modelo característico de la narrativa histórica al aplicar la superposición de tiempos históricos, la ruptura de la línea que divide la realidad y la ficción, el humor, la ironía, la deformación del tiempo cronológico y la convivencia entre personajes ficticios y reales dentro de la narración. Sin embargo, no ocurre lo mismo ni en *TA* ni en *GU*, pues Rafael no es personaje histórico bien conocido, como tampoco lo son don Álvaro, don Yuçuf y don Abraham. En consecuencia tampoco hay una deformación intencional de la Historia, aunque cabría mencionar que la recreación de una parte de la Historia sí se encuentra presente. Es decir, la reconstrucción de la España medieval dentro del desarrollo de la diégesis de *TA* y la reconstrucción anacrónica de la batalla del Ebro en *GU*. Lo anterior podría justificar la insistencia de esta tesis en llamarlas nuevas novelas históricas; esta tentativa se completa si observamos la distancia en el tiempo que existe entre la escritora y los hechos narrados, la participación activa del lector y la metaficción tan recurrente dentro de las obras de Muñiz. Por esta razón, tal vez el principal objetivo de Angelina sea “recrear las emociones sentidas ante un hecho histórico en particular, en ese imaginar los sentimientos, lo imperecedero de la condición humana, que permite vivificar el pasado, convertirlo literalmente en presente.” (da Cunha, 2004: 23)

Por otra parte, las tres obras se desarrollan en el mismo espacio temporal, *MI* y *TA* en el siglo XVI y *GU* en el siglo XV y por lo tanto se ubican dentro de una sociedad en construcción. Aunque los temas abordados en cada una de las obras difieren considerablemente, existen ciertos tópicos reiterativos dentro de las tres, tales como:

- I. La visión pesimista del mundo.
- II. La obstinación de los personajes en su deseo de ser felices.
- III. La introspección de la autora a través de la historia narrada.
- IV. En *MI* y *TA* un narrador en primera persona que facilita la intromisión casi imperceptible del escritor. Y en *GU* la incursión de la 1ª persona durante la introspección de los personajes.
- V. La estructuración de las novelas sobre base vivenciales, principalmente el exilio –manifestado en todas sus formas–, el deseo de ser otra persona y vivir otra vida, las masacres ocasionadas por las guerras, la duda persistente ante la existencia de Dios, la lucha contra la injusticia, la búsqueda del conocimiento.

- VI. La visión utópica de la vida. Expresada al máximo en el *happy end* de *TA*.
- VII. Las rupturas estilísticas dentro de la narración (ver cap. 7).
- VIII. La utilización del espacio onírico como revelación (*GU*) o como escape de la realidad (*MI, TA*).
- IX. El lugar preponderante ocupado por la religión en la vida de los personajes.
- X. La ruptura de los cánones literarios, hasta ese momento, vigentes.

Individualmente, cada una de las obras contiene aspectos fundamentales de la narrativa de Muñiz. En el último capítulo de este trabajo se analizarán detalladamente las características de la llamada escritura femenina en *MI*, las cuales resultan evidentes quizás gracias a la protagonista femenina. También se estudiarán las particularidades que convierten a *TA* en un *bildungsroman*, esto debido a que tanto Rafael protagonista y Angelina autora logran construirse, el primero como persona, la segunda como escritora. En este apartado la posibilidad de que las características temáticas y narrativas de *MI* permitan clasificarla como una ficción posmoderna queda abierta. Asimismo, las características de *TA* evocan al género picaresco y existen ciertas similitudes que permiten compararlos. En *GU* la narración se inclina hacia la épica medieval española a través de los romances y cantares que ayudan al narrador a transmitir la historia. La reconstrucción de la sociedad española de la época también se encuentra presente a través de los tres héroes, los cuales a su vez son representantes de un linaje y de una religión. Sin embargo, las tres obras se distinguen por salir del modelo de la Historia y porque evidencian la dificultad de la condición humana para alcanzar la perfección y el conocimiento total.

De esta manera, a través de estas tres novelas, Angelina Muñiz logra establecer la línea narrativa de su obra de creación e incorpora su interpretación de la búsqueda de un mundo mejor. La trilogía contiene diferentes manifestaciones estilísticas y narrativas que la autora ha ido desarrollando a lo largo de su carrera editorial, también la temática reiterativa de su escritura queda señalada a partir de estos tres libros. Poco a poco, la obra de Muñiz se va desarrollando dentro del mismo eje conformado, principalmente, por el exilio (en todas sus formas), la muerte (de su hermano en especial), la búsqueda de identidad y la innovación estilística.

Porque salí y saliste
de tierra propia a extraña.
Porque aún no conocíamos la propia
y aprendimos todo en la extraña.
Porque vivimos sin sombra
–sombra dan el árbol y la casa–
siempre en el recodo del camino,
siempre a punto de cortar la flor,
imaginando el retorno,
y el paisaje y el rostro.
Vilano al viento, p. 31

SEGUNDA PARTE: LA REESCRITURA DE LA INFANCIA

Introducción de la segunda parte

La escritura de la infancia resulta ser, para la mayoría de los escritores, la posibilidad de recordar el pasado idílico de los primeros años de la existencia. Para Muñiz, recuperar el pasado infantil siempre ha sido vital dentro de su escritura pues forma parte de los principales hilos narrativos de sus obras. Muchos de sus cuentos y novelas encuentran como base algún suceso de la niñez y de la juventud. Por esta razón, recordar el pasado se convierte en una necesidad imprescindible en una etapa de su existencia, en la que dejar “una huella” en la vida, forma parte de un legado cultural y artístico.

Si bien, las razones que motivaron a Muñiz a escribir las seudomemorias fueron, entre otras, retardar el olvido y sumergirse en los recuerdos del pasado, el elemento fundamental de ambos libros es la recreación de su propio texto a base del recuento autobiográfico de su infancia. Este hecho subraya el afán de la escritora de crear una palabra nueva que exprese la experiencia infantil, la cual se traducirá, más tarde, en el marcador de la vivencia femenina. Razón por la cual la reescritura de la infancia se hace desde una perspectiva de mujer para crear un lenguaje nuevo que se articule desde el cuerpo.

Los detalles más elocuentes de los textos autobiográficos *Castillos en la tierra* (1997) y *Molinos sin viento* (2001) corresponden a los datos biográficos de la vida de Muñiz y la interpretación del personaje infantil protagonista. La visión del padre, siempre alegre e inventado nuevas versiones de las canciones y de la madre ocupándose dignamente de la cocina y del hogar, convierten este texto en un espacio de exploración posible en el que la autora narra desde una libertad retórica. Su acercamiento directo al pasado confirma la dialéctica que predomina en la obra, incluyendo la tensión cultural en torno a la cual se desarrolló su infancia. Esto es, al estar en casa, dentro de un espacio cerrado, se puede vivir, hablar y actuar como si vivieran en España y al salir de ese ambiente, tienen que adaptarse al lenguaje y a las reglas sociales mexicanas. De esta forma, estas novelas catalogadas como seudomemorias se abren a múltiples y diversas lecturas, pero ninguna puede cuestionar la profunda relación que existe entre el relato y la vida de Muñiz.

CAPÍTULO V. LAS SEUDOMEMORIAS, ¿UN NUEVO GÉNERO?

La creación de un supuesto nuevo género literario por Angelina Muñiz se lleva a cabo con la publicación de *Castillos en la tierra* en 1995, seguido de *Molinos sin viento* en 2001¹⁵⁶. En ambos libros, la narradora pretende transportar al lector hasta la época de su infancia por medio de la narración de las experiencias de una niña exiliada. El regreso a la infancia y a la época juvenil se realiza, generalmente, cuando el autor se percata de que el tiempo ha pasado pues no existe “nada más trágico que el dolor de saber que, tal vez, lo mejor de nuestras existencias, lo más vivo y poético se ha perdido. Y de ahí el intento desesperado de rescatar ese tiempo, de evocarlo, de hacerlo vivencia e incrustar ésta en nuestro existir actual, para así mejor encontrarnos a nosotros mismos.” (Baquero, 1974: 234) Las dos obras reflejan el enorme esfuerzo que la autora hace por revivir su pasado, otorgándole una nueva vivacidad, una nueva luz por medio de la exposición de los acontecimientos y de los sentimientos de una época sensible. Por medio de las experiencias vividas en la niñez, Angelina Muñiz, también da a conocer un México muy diferente al conocido, un México ambiguo, un México dividido entre la realidad y la ilusión, entre la realidad y la fantasía. Y es precisamente esta mezcla de realidad y fantasía, lo que lleva a la autora a recrear su propia verdad en la narración de su historia. La fidelidad de la narración de los hechos vividos es fundamental, pues cuando el lector lee un libro autobiográfico o de memorias, confía en que lo que está leyendo es real pues se ha creado “el pacto autobiográfico” lejeuniano el cual permite afirmar que los hechos han sucedido tal y cual están narrados, sin esta certeza de verdad, el lector se sentiría más bien frente a una novela de ficción.

La necesidad de escribir de sí mismo, de su vida y de su pasado, el escritor de la antigüedad la resentía, tal vez, con la misma intensidad que en nuestro siglo. El objetivo de este tipo de escritura es el de conocerse a sí mismo, puesto que el sujeto de la enunciación es uno mismo. De esta forma, la escritura de la historia de la vida personal, representa una prueba ya que, en realidad, no se sabe ni qué se va a descubrir, ni la personalidad que se va a revelar pues “lorsque je me mets à écrire sur moi-même, je risque toujours de faire apparaître le fou que je refoule en moi.” (Didier, 1983: 16) También dentro de la escritura autobiográfica se encuentran ciertas “confesiones” difíciles de admitir, situaciones y actitudes complejas que, al contarlas, provocan sensaciones inimaginables en el escritor. Tal vez uno de los sentimientos más profundos en el autobiógrafo sea el de la culpabilidad. Este sentimiento de

¹⁵⁶ Esta serie contiene el libro *La pluma en la mano* en proceso de escritura.

culpa se debe a diversas razones, como lo explica Didier: “les mises en garde de moralistes contre le moi haïssable, contre la masturbation (et l’écriture autobiographique est un plaisir solitaire, comme toute écriture, plus que toute autre...), enfin par tout ce poids d’inconscient et de refoulement que dégage inévitablement cet exercice de soi.” (1983: 18) Después de todo, al confesar la historia de su vida y hacerla pública, el autor espera obtener el perdón por no haber sido el hijo ejemplar. Muñiz no parece darle importancia a este aspecto, no aparenta tener remordimientos de conciencia o arrepentirse de algún hecho vergonzoso del pasado. Inclusive cuando confiesa que encontró un objeto “extraño y bello” en el suelo de su salón de clases, su actitud no es la de mostrarse ejemplar, sino más bien la de aleccionar al despistado propietario, pues “si un objeto tan bello no ha sido cuidado amorosamente, no tiene por qué regresar a tal dueño. Ella, que sí lo aprecia, podría quedárselo. Es suyo.” (CT: 101) Este suceso es descrito dentro del capítulo 12 titulado “Lo que no se dice. Lo que no se hace”, el cual hace partícipe al lector de las paradojas que existen entre el comportamiento de los adultos y el de los niños.

Otra controversia que aparece cuando el escritor plasma la historia de su vida, es la búsqueda de identidad. A través de la reconstrucción del pasado se pretende recuperar los fundamentos del carácter que se fue transformando a través del tiempo para llegar a conformar la personalidad del presente. En ocasiones, también se busca afirmar la identidad, es decir, por medio de una visión retrospectiva lograr comprender las razones por las cuales se ha llegado a ser el adulto de hoy. La sinceridad del escritor en el momento de redactar su pasado es un elemento primordial, puesto que se trata de un compromiso en primer lugar consigo mismo y en segundo lugar con el lector. Sin embargo, para algunos críticos y escritores la historia de su vida no puede ser completamente cierta puesto que “quelle que soit la sincérité de nos intentions pour raconter notre histoire, nous nous trompons et nous ne faisons que raconter une histoire, une parmi d’autres qui a pu avoir lieu et nous arriver.” (Vilain, 2009: 54) Esta concepción es un tanto pesimista, en el aspecto de que finalmente la reconstrucción de una vida es casi imposible, por no decir inasequible. Puesto que si “écrire ne nous donne jamais que l’illusion de croire que nous pouvons raconter l’histoire de notre vie, et la possibilité de nous construire une identité factice” (Vilain, 2009: 54-55) entonces ¿todos los textos autobiográficos son parcialmente ficcionales? ¿Tuvo razón Muñiz en dudar tanto de la veracidad de los hechos que narró en sus obras? Parece ser una puerta falsa el aplicar esta regla a todos los textos autobiográficos y decir que no existe una verdadera autobiografía, la posición de esta investigación es que cada género y subgénero

autobiográfico tiene características tan propias que no solamente se basan en la veracidad de los hechos sino también en la innovación del lenguaje, en la renovación estilística, literaria y funcional.

Por otra parte, la escritura autobiográfica también se encuentra fuertemente asociada con el narcisismo. Esto se debe a las diferentes actitudes que el escritor puede tomar al escribir la historia de su vida, por ejemplo: hacerse pasar por víctima, deprimirse ante la nostalgia y los recuerdos paradisíacos del pasado, o por el contrario reafirmar la autoestima plasmando condescendentemente y no como la persona ideal que quisiera ser. En este tipo de escritura, el narcisismo no se basa solamente en la apariencia, como en el personaje mitológico de Narciso, sino que también se relaciona con la búsqueda de la verdad interior, la identificación de sí mismo. Sin embargo, los esfuerzos del escritor por recordar el pasado, por conocerse a sí mismo y reencontrarse a través del lenguaje, resultan irrisorios pues “la littérature ne permet jamais de retrouver de soi qu’une image imparfaite, un fantôme, une ombre, et puisque son ambition, quasi sisyphéenne, condamne d’emblée son auteur à demeurer dans l’inconsolation permanente” (Vilain, 2005: 17-18) En consecuencia, según las ideas de Vilain, los textos autobiográficos no permiten ni identificarse ni conocerse puesto que guardan, durante el mayor tiempo posible, una imagen ideal como propia, la cual provoca una “illusion narcissique de ce que l’on est réellement” (2005: 19) De esta forma, existe una confrontación entre el “yo social” y el “yo íntimo” provocando un desdoblamiento de “yoes” es decir, el que piensa y el que siente, el que observa y el que es observado, el que realiza los sueños del otro y el que se apropia de su historia.

El regreso a la infancia, por parte de los escritores, se debe principalmente al hecho de que en la sociedad se le considera como un momento privilegiado de la existencia. Ahora que el niño se ha convertido en un adulto, la infancia representa la parte instituyente de la vida y suele reproducirse de forma espontánea. Los escritos autobiográficos de la niñez coinciden con el gusto del lector puesto que representan “chez l’un [el autobiógrafo] le besoin de ressusciter et d’éterniser un passé disparu et particulièrement cher, et chez l’autre [el lector] le plaisir de se retrouver en autrui et de se rassurer sur sa propre normalité.” (May, 1979: 107-108) El recuerdo de una época apreciada y muy querida por el autor provoca la identificación del lector con algunos sentimientos, experiencias y penas vividas durante ese periodo. Si bien la niñez representa la “época paradisíaca” no se debe dejar de lado que para algunos escritores, esta época resulta problemática, de orfandad o de abandono. En este caso, la vuelta

a la época infantil resulta por demás dolorosa y traumática, pues al revivir el pasado el escritor pone de manifiesto cada una de las emociones causadas por estas carencias. La imagen de los padres es uno de los aspectos fundamentales en la vida infantil y se ve reflejada en los escritos autobiográficos. En el caso de Muñiz, el regreso a la infancia se divide en dos polos opuestos, pues en algunos de sus cuentos y novelas se muestra una infancia traumática¹⁵⁷, la cual generalmente lleva a la muerte. En cambio, en las seudomemorias, la niñez es vista como parte del pasado formador de la identidad, como fuente de conocimiento y felicidad, aunque en ocasiones la tristeza y el desarraigo invaden a la protagonista. Si bien la reiteración biográfica se encuentra presente en cada una de las obras de Muñiz, la revisión del pasado a través del relato de la infancia, la lleva a posicionarse, nuevamente, al margen de los cánones establecidos.

5.1 La autobiografía

Las formas de expresión personal y la escritura íntima incluyen a la autobiografía, en primer plano; en seguida y como variaciones de la misma se encuentran las memorias, la novela autobiográfica, el autorretrato, los epistolarios, el diario íntimo, la autoficción, la poesía narrativa en primera persona y las crónicas. Todos ellos se caracterizan por ser narrados en primera persona, un “yo” que representa tanto al relator de antaño, como al que continúa la historia en el presente. A lo largo de la narración evalúa las transformaciones sufridas, juzga su evolución y se convierte en el narrador de la misma. Dentro de esta escritura autodiegética, los hechos se reconstruyen a través de la subjetividad y de la palabra, ya sea real o ficticia. Sin embargo, como se ha mencionado, en *CT* se encuentra una alternancia entre las dos instancias narrativas, es decir que el narrador pasa de la tercera a la primera persona, como si de esta forma abandonara su rol de omnisciencia para convertirse en el relator de su propia historia. Tal vez este rasgo aparezca en la escritura de Muñiz como una

¹⁵⁷ Gloria Prado realizó un extenso estudio sobre el rescate de la infancia en la obra de ficción de Angelina Muñiz, titulado “La vuelta al infierno o la recuperación de la infancia en la obra narrativa de Angelina Muñiz”. A través de un acercamiento meticuloso a la niñez de los protagonistas de su obra narrativa, publicada hasta el momento, Prado concluye que es un “hecho evidente y palpable de que la infancia para sus personajes de ficción es –salvo contadísimas excepciones– una etapa enormemente dolorosa de la vida. No obstante, su recuerdo y representación conlleva un cierto deleite y una función: la de poder explicarse a sí misma o, el propio proceso de vida...” (1996: 328) También agrega que “la reminiscencia de la niñez, por otra parte, se relaciona con la muerte.” (*Idem*) Aspecto que se reitera nuevamente en las seudomemorias. Cabe señalar que si bien este estudio fue hecho poco tiempo antes de la publicación de *CT* y *MV*, marca la pauta sobre la escritura autobiográfica infantil en las obras de Muñiz al declarar que “la infancia está íntimamente vinculada con la literatura como esa experiencia muy particular, en la que exilio, guerra, desamparo e inteligencia se fusionan haciéndose uno para recrear, construir e inventar de nuevo, cada día, cada instante el mundo, ya que es imposible saber lo que mañana pueda ocurrir.” (*Idem*)

muestra del desdoblamiento de la personalidad, pues “on sait que le roman contemporain a franchi cette limite comme bien d’autres, et n’hésite pas à établir entre narrateur et personnage(s) une relation variable ou flottante, vertige pronominal accordé à une logique plus libre, et à une idée plus complexe de la ‘personnalité’” (Genette, 1972: 254) Entonces, dependiendo de la implicación y trascendencia de cada uno de los hechos, así como de la necesidad de ‘apropiarse’ de ellos, condicionará la elección de la autora en el momento de romper con los límites narrativos.

El escritor toma consciencia de que el tiempo ha pasado, tal vez más rápido de lo que esperaba, también comprende que ‘solo se vive una vez’ y que tampoco se puede regresar en el tiempo; estos elementos confieren, en cierta forma, un dejo de tristeza implícito dentro de la escritura autobiografía, real o ficticia, así como una repercusión importante en la ideología filosófica y política reflejada. Como el mundo va evolucionando paralelamente al desarrollo de la vida del autor, sería importante analizar hasta que punto dichos cambios influyen dentro de la perspectiva de la narración. Además, los motivos por los cuales el autor empieza a escribir la historia de su vida varían grandemente, pues van desde el narcisismo y el profundo deseo de ser reconocido por sus coetáneos, hasta la necesidad de dejar una “huella” en este mundo. Por otra parte, cuando el autor autobiográfico empieza a escribir su historia desde la infancia, definitivamente, ya no piensa y siente de la misma manera que en aquella época y por lo tanto solamente trata de retomar los aspectos que marcaron su niñez desde una perspectiva del adulto que ahora es. Sin embargo, una de las características más reivindicadas por los escritores autobiográficos, es la sinceridad y la autenticidad de lo que se está narrando, aunque a lo largo del relato el escritor ceda, en cierto modo, a la predisposición de enaltecerse, pues “cette propension va naturellement de compagnie avec l’aveuglement et l’ignorance de soi. Cela est d’autant plus vrai que l’anamnèse que constituent la majorité des œuvres à la première personne modifie fatalement les expériences passées et les sentiments attachés à celles-ci.” (Hubier, 2003: 34) De esta forma, la relación existente entre este tipo de escritura y la realidad referencial, se lleva a cabo solamente por medio de la redacción, y por lo tanto la verdad que ahí se refleja resulta, sin duda, ilusoria. Pero no por ello se puede negar que el escritor sea sincero y que la información que transmite sea auténtica. A través de la autenticidad “on peut donner une image vraie de soi même par la méprise, voire par la mystification.” (Hubier, 2003, 35)¹⁵⁸

¹⁵⁸ A este respecto Hubier afirma que “l’authenticité n’est pas un simple synonyme de la sincérité. Elle est une forme particulière de cette dernière...” (2003: 35) En base a esto, se puede decir que la sinceridad con la que un

Las razones que motivan a un escritor, a tomar la pluma y plasmar las historia de su vida, son de diversa índole. Según May, existen dos tipos de móviles, por una parte los “racionales”, entre los cuales incluye la apología y el testimonio, y por la otra los “afectivos” dentro de los que se encuentra valorarse en el tiempo y encontrar el sentido de la existencia. Dentro de la apología aparece la necesidad de justificar ante el público lector, la ideología profesada y las acciones realizadas a lo largo de su vida; el aspecto testimonial incorpora la ‘utilidad’ de la obra y también la posible confesión que puede aparecer dentro de la narración. En cuanto a los valores “afectivos”, que incluye el valorarse en el tiempo, la autobiografía representa el hecho de querer recordar, acordarse del pasado, de la infancia y de la juventud. Este tipo de escritura simboliza el menester de recordar la alegría del pasado pues “la plupart des autobiographes, eux, ne sont pas des damnés: ils sont doués d’une imagination telle que l’évasion dans le passé leur est possible, tout au moins provisoirement; et il s’agit souvent d’une évasion au sens précis où l’on emploie le terme quand on parle de littérature d’évasion.” (1979: 50) Escribir el pasado es una forma de olvidar, por un momento, las dificultades y tristezas del presente, recordando las vivencias de antaño. La segunda razón o motivo mencionada por May es encontrar el sentido de la existencia, esta búsqueda lleva a reconstruir la historia de la vida pues se necesita comprenderla, y reconfortarse al concluir que “en dépit des accidents de parcours, contradictions, démentis, retours en arrière, zigzags et volte-face, on est bien demeuré soi-même et que la précieuse identité de moi demeure intacte.” (1979: 56) Esta última es, sin duda, una de las principales finalidades de *CT* y *MV*, entender los rasgos de la personalidad que han permanecido a través del tiempo y como la identidad que se fue formando durante la infancia y la adolescencia, ha persistido en la persona que es hoy.

Definir la autobiografía, debido a la multiplicidad de sus formas, resulta una tarea compleja, puesto que no existe una sola forma autobiográfica, sino que cada obra de este tipo resulta una nueva propuesta. La maleabilidad del género provoca la imposibilidad de una propuesta rígida por parte de los críticos, quienes han tenido que adaptarse a las innovaciones de cada escritor. Por esta razón, Pozuelo Yvancos clasifica los estudios teóricos sobre la autobiografía en dos grandes grupos: el primero que “piensa que toda narración de un yo es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad [...] con una

escritor redacta la historia de su vida no lleva consigo la autenticidad de la misma, puesto que, en ocasiones, también se analiza la visión que este tiene de él mismo.

interpretación del sujeto como esfera del discurso” (2006: 24). Dentro de esta tendencia se posicionan las teorías de Derrida, Paul de Man, Barthes. La teoría de De Man está basada en el hecho de que la identidad se construye por medio de la escritura, es decir, tal vez es la narración la que produce la existencia del ser y por eso es ficcional; de ahí que la clasifique como prosopopeya de la voz y del nombre. A la historia se le va dando un orden, se vuelve objetiva, se quiere mostrar lo que el escritor es en realidad pero se van poniendo máscaras alejándose así de toda verdad posible, volviéndose de esta manera solamente una ilusión pura, es decir, otorgarle forma de verdad a algo falso. (De Man, 1984:67)

En el segundo grupo se encuentran Gusdorf, Lejeune, Bruss, quienes “aun admitiendo que algunas formas autobiográficas utilizan procedimientos comunes a la novela, se resisten a considerar toda autobiografía una ficción” (Pozuelos, 2006:24). Para apoyar esta postura, Pozuelos toma las teorías de Kate Hamburger quien en su estudio sobre los géneros literarios concluye “que toda narración en primera persona queda fuera de la ficción” (2006:25), esto por el simple hecho de que el narrador garantiza la autenticidad de los hechos. Sin embargo pueden encontrarse textos ficcionales en primera persona, en los cuales el yo es fingido, dando como resultado una forma mixta o especial. Pareciera ser que debemos preguntarnos, por medio del contexto, si estamos ante una lectura real histórica o de ficción. La bien conocida definición de Philippe Lejeune: “*récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*” (1975:14) permite distinguir tres criterios: el formal, el enunciativo y el temático. Uno de los factores formales más importante es el “pacto autobiográfico”, el cual se establece entre el lector y el escritor, siempre y cuando la identidad del autor, del narrador y del personaje principal coincida. Además, dentro del texto debe expresarse la verdad, o más bien, la autenticidad, es decir la transformación intencional o involuntaria de la verdad personal (Hubier, 2003, 36).

En consecuencia, parece que lo más importante dentro de este género narrativo es la búsqueda interior de la personalidad del narrador-autor y por consiguiente, la recreación de una identidad. Cuando un autor decide escribir su vida, realiza esta acción como una forma de catarsis, como una especie de purificación interior que lo lleva a comprender y afianzar su propia identidad. El “yo” es imprescindible en este proceso de recapitulación del pasado, es el motor de la narración y el centro de la historia, es la perspectiva de sí mismo exteriorizada al mundo. En lo que respecta al carácter contractual, Lejeune se refiere a la importancia de la

veracidad de los hechos, es decir, al muy divulgado pacto autobiográfico: “el compromiso que toma el autor al contar su vida (o una parte o un aspecto de su vida) con un espíritu verídico [...] promete que lo que va a decirnos es verdad, o al menos aquello que cree verdadero” (2005:31). El autor va a relatar aspectos de su vida pasada que tienen cierta relevancia para él, los cuales permitirán una identificación entre el autor y el narrador. Así, para el lector, los hechos se convierten en parte de la realidad pues hay una testificación de lo que se cuenta. Dentro de la autobiografía existe una identificación entre el nombre del autor, el narrador del texto y el protagonista, esta característica se extiende a toda la literatura íntima. Los relatos autobiográficos son referenciales, pues pretenden aportar cierta información sobre la realidad exterior al texto, por consiguiente se establece también un “pacto referencial” el cual se une al pacto autobiográfico al jurar decir la verdad.

Por su parte, Gusdorf, quien realizó un amplio análisis sobre la escritura íntima, intenta comprender por qué se pretende utilizar métodos literarios y poéticos en este tipo de escritura ya que, según él, la autobiografía se inscribe dentro de la ontología. De esta forma la autobiografía “expose le compte-rendu d’une personnalité qui a pris ses distances par rapport à l’événement, liquidation d’un passé écoulé, pour solde de tout compte.” (1991b: 362) Dentro de esta perspectiva la memoria es primordial pues el héroe cuenta una historia en la que aún se siente implicado, pero de forma ulterior, por eso “il est plus facile dans ces conditions de remodeler le passé, d’effacer ce qui dépasse ou fait obstacle aux perspectives d’ensemble une fois adoptées par le rédacteur.” (1991b: 362-363) La necesidad de escribir, según Gusdorf, nace de la preocupación por esclarecer lo vivido, el individuo no quiere ser una presa inconsciente de su interior, por medio de la escritura intenta regresar a sí mismo y a su interior. Si se logra controlar el pasado próximo, se puede “espérer redresser la ligne de vie en vue de l’avenir imminent, corriger les écarts possibles avant qu’ils ne se produisent.” (1991b: 363) Sin embargo, una vez satisfecha dicha necesidad, la escritura puede generar estados de carencia, los cuales pueden volverse un objetivo. La concepción que este teórico plasma sobre los escritos autobiográficos, se basa en la búsqueda de sentido de la vida misma “dans une relation de soi à soi qui requiert un examen de conscience, une remise d’ordre de ces données confuses qui constituent pour un individu quelconque le tout venant de l’existence. Le récit de vie dans son authenticité, n’est pas une récapitulation de ce qui a eu lieu, mais nécessairement une interprétation, c’est-à-dire une œuvre de soi sur soi.” (1991b: 393) De esta forma, el crítico señala que el escritor no observa su vida por medio de la escritura convertida en un espejo, sino que la escritura es un instrumento inteligible que traza

el camino para llegar al interior de sí mismo, puesto que “elle opère, elle démasque, elle crée une distance par le passage de l’informulé à l’écrit; elle fait rebondir la conscience, parfois démasquée par l’expression, forcée dans ses retranchements et obligée de prendre parti.” (*Ibid.*)

Angelina Muñiz podría identificarse plenamente con las teorías de Gusdorf, pues pareciera que dentro de sus seudomemorias va, de cierto modo, “remodelando su pasado” con el objetivo de regresar a su interior. La escritura de Muñiz se convierte en la búsqueda del sentido que tiene la vida, su propia vida, por medio de la reinterpretación de los hechos del pasado que marcaron su existencia. El regreso a la infancia permite la introspección de la escritora y a partir de esto, la comprensión de su personalidad y la aceptación de su identidad. El regreso al pasado provoca el esclarecimiento de ciertos hechos que habían quedado borrosos en los recuerdos; sin embargo, algunas veces la elucidación de sucesos que causan dolor y traumatismos resulta ser ficticia. Por medio de la invención de lo que pudo haber acontecido pero que en realidad no ocurrió, la historia toma un nuevo sentido, el cual refleja el juicio y la determinación de la autora. De esta forma, *CT* y *MV* resultan ser obras de “soi sur soi”, esto es, una autonarración que abre el espacio a una narración libre, donde la narradora-escritora se construye a sí misma por medio de Alberina, protagonista de la historia.

Por otro lado, el crítico que probablemente otorgue una mayor apertura a este género sea Georges May, pues explica que las autobiografías no se pueden limitar ni caracterizar de manera única, puesto que cada una de ellas tiene aspectos y elementos que la diferencian de las demás. Agrega que tal vez solamente se puedan dar dos características comunes a la mayoría de los autógrafos: “le première est que leur autobiographie est l’œuvre de leur âge mûr, sinon de leur vieillesse; la seconde est qu’ils étaient eux-mêmes connus du public dès avant la publication de l’histoire de leur vie.” (1979: 30) La necesidad de reestablecer el desarrollo de su vida, nace en la mayor parte de los escritores, en una época de madurez pues no es posible realizar esta tarea hasta haber vivido la mayor parte de la existencia. Esta última, fue una de las motivaciones principales de Muñiz al escribir su vida: “pensando que moriré pronto recogí diversos aspectos de mi infancia, época que resume el futuro de cualquier ser humano, con el deseo de reafirmarme ante la vida. Pretendía explicar cómo se formó la identidad y personalidad de Alberina, la protagonista.” (Herrera, 2004) En esta afirmación, también se puede notar, uno de los principales aspectos de la autobiografía: que los hechos se basan en la identidad y personalidad de la protagonista Alberina, y no en los hechos históricos

de la época relatada. Dentro de la segunda característica, May incluye el hecho comercial evidente, pues ningún editor se arriesgaría a publicar la vida de un desconocido. Después añade dos elementos que permiten explicar este fenómeno, el primero se refiere a que solamente el autógrafo tiene el “droit de compter de son vivant sur l’intérêt du public pour sa vie privée celui qui a aussi une vie publique.” (1979: 32) En este punto también influye el hecho de que la autobiografía constituye un lugar aparte dentro del conjunto de la obra de un escritor, pues generalmente se le percibe como la obra suprema, suele percibirse como una explicación de lo escrito anteriormente, representa “le couronnement” de su vida.

La autobiografía, según May, generalmente está motivada por el deseo profundo de poner un orden en la vida y deducir los principios de organización de la misma, por lo tanto, la escritura debe ir más allá del simple desarrollo de la existencia. A partir de la impresión de simplemente haber vivido la vida, “le récit qu’on en fait doit nécessairement lui être infidèle” (1979: 71). En el caso de Muñiz, esta “infidelidad” en su obra, se resguarda en el fallo de la memoria y en la necesidad de llenar esos “blancos” por medio de la imaginación. La ayuda propiciada por medio de las fotos, las cartas y los recuerdos conforman las “fuentes de deformación voluntaria¹⁵⁹” mencionadas por May, y forman parte de los recuerdos “heredados” por Alberina, pues “las fotografías han sido otro modo de conocimiento” (*MV*: 121). En consecuencia, personas y lugares desconocidos se encuentran dispuestos en imágenes que se graban en la mente y que despiertan la imaginación. El seudónimo de la protagonista y la narración en tercera persona también forman parte de estos elementos tergiversados, los cuales responden a la necesidad de la escritora de observarse desde una perspectiva externa a la obra.

En un intento por esclarecer los elementos que conforman la autobiografía, es preciso analizar los “componentes estructurales del relato autobiográfico, es decir: el carácter retrospectivo, la función de la memoria, el carácter contractual y el papel desempeñado por el lector” (Puertas Moya 2004: 23). El carácter retrospectivo se refiere al hecho de que el autor se posiciona en retrospectiva desde su vida presente hacia su vida pasada, así, por medio del pasado, busca sus raíces y sus orígenes para tratar de reconstruir su vida con la mayor

¹⁵⁹ En el capítulo 4, May explica el proceso para afinar la autobiografía; en el punto 4, titulado “sources de déformation volontaire”, demuestra que entre los factores voluntarios que entran en juego en el momento de reconstruir la propia vida se encuentra la ironía, narración en tercera persona, uso de un seudónimo. En realidad, el autor recurre a estos aspectos debido a “[le] besoin persistant de s’observer du dehors, de se détacher de ce qu’on a été.” (1979: 84)

fideliad posible. La retrospección lleva al autor a hurgar en su intimidad para llegar hasta la reconstrucción del “yo” pues representa una manera de encontrar su personalidad. Con esta finalidad en mente, intenta ordenar sus recuerdos de una manera lógica e interesante de tal manera que el lector se sienta atraído y hasta identificado. Es así como, mirando hacia el pasado, el autor se encontrará a sí mismo: al “yo” que fue en el pasado diferente al “yo” que es ahora y que el tiempo ha ido cambiando. Para poder recuperar ese “yo” del pasado, tendrá que sumergirse en los recuerdos que se encuentran grabados en su memoria. No obstante, recuperar estos recuerdos no es un proceso fácil puesto que:

[...] tendemos a pensar que los recuerdos son como fotos de álbumes familiares que, si están bien ordenadas, pueden recuperarse exactamente en el mismo estado en el que se guardaron. Si embargo, ahora sabemos que no registramos las experiencias del mismo modo que una cámara. Los recuerdos funcionan de otra manera. De las experiencias extraemos elementos clave que almacenamos. A continuación, más que recuperar copias de esas experiencias, las recreamos o reconstruimos. A veces, en el proceso de reconstrucción añadimos sensaciones, creencias o incluso conocimientos alcanzados después de la experiencia. En otras palabras, influimos en nuestros recuerdos al atribuirles emociones o datos adquiridos después del suceso (Schacter, 2007: 15).

Estas ideas de Schacter se aproximan a los sentimientos que invadieron la mente de Muñiz al escribir estos libros: los recuerdos se enriquecen con el paso del tiempo y por eso es que no pueden ser totalmente fieles a la realidad histórica, razón por la que decidió llamarlos seudomemorias. El objetivo de estas obras es recuperar todo aquello que se encuentra almacenado en su memoria, aunque durante este proceso la imaginación siempre esté presente. Pues como ella misma lo expresa: “parte del propósito de las seudomemorias es rescatar lo acumulado en mi memoria y que he comenzado a olvidar. El escritor inventa; generalmente se cree que la información se extrae de la memoria y de la realidad, pero no, es una invención, se escribe en el límite de lo real y lo imaginario.” (Herrera, 2004)

Por otra parte, la fragilidad de la memoria y los recuerdos creados por las historias que los padres relatan, son dos de los elementos que influyen grandemente en la transformación de los recuerdos. La memoria se mezcla con la imaginación, con el recuerdo colectivo, con los recuerdos insistentes y con aquellos que en realidad no tienen ninguna importancia, para así llegar a la reconstrucción del “yo”, a la creación de la identidad. La búsqueda identitaria por parte del autor, se va creando al enlazar los recuerdos del pasado con la vida presente, conjuntándolos con sus paradigmas filosóficos y estéticos para así comprenderse a sí mismo por medio de la narración. Los recuerdos encubridores de Freud no son otra cosa que la capacidad que el ser humano tiene para recordar los sucesos agradables y olvidar los desagradables (Alonso Quecuty, 1992:199). En consecuencia, cuando se relatan recuerdos tristes, traumáticos o escandalosos dentro de una autobiografía, en ocasiones, serán relatados

de una manera más sutil de lo que en realidad fueron. Obviamente se minimizarán las consecuencias de los mismos y hasta se tomarán como un medio de crecimiento y desarrollo de la personalidad. No obstante, el lector juega un papel muy importante en la autobiografía, ya que será él quién le dará veracidad a la historia y la completará con su propia experiencia humana: al ir avanzando en la lectura la tomará como propia, se volverá una especie de espejo en el cual, de alguna forma, ve reflejada su vida. De alguna manera piensa que si logra comprender la vida y las razones de la existencia del protagonista, entonces tal vez también pueda comprender la suya. La identificación entre el autor y el lector resulta inminente y se logra por medio de la interpretación que el lector hace de la narración, así se crea una empatía inmersa en la lectura pues representa una parte de su vida.

Por consiguiente, el espacio autobiográfico puede funcionar como catalizador de la memoria, puesto que ayuda a evocarla. En ocasiones, también representa el inicio de la vida, es decir, se empieza hablando de la casa de los padres o del espacio infantil antes que de la familia y de las experiencias. Esto se debe a la necesidad de instaurar la continuidad o unificación entre el espacio y el “yo”, pues “el espacio es, sin embargo, lo exterior al yo, el no-yo” (Alberca, 2003: 333). La identidad del “yo” se define por medio de los demás, aunque también influye grandemente la aceptación o el rechazo del espacio pues a partir del “yo autobiográfico” se observa el espacio exterior con el afán de dominarlo. En el caso de Alberina, parece ser de suma importancia la apropiación del espacio en el que se desenvuelve su existencia. El dominio del “no-yo” por medio de la subjetivización, da como resultado una representación personal del mismo. De este modo, las descripciones de la casa, el colegio, el café “Tupinamba”, incluso el México de los años 40, dentro de *CT*, están influenciadas por esta apropiación del espacio tan importante para el biógrafo. Además, la condición de exilio que sufre la familia Muñiz, empeora aún más esta situación, puesto que el espacio no es ni propio, ni conocido, sólo representa un “lugar de paso”. Así pues, no se puede esperar que dentro de la narración la exposición física de los lugares sea mimética a la realidad, pues se ha convertido ya, en una forma simbólica de representación.

Por ejemplo, en la descripción del hotel, lugar donde comienza la historia de Alberina, es detallado como “desconocido y diferente”, no solamente por el hecho de que la protagonista solamente ha vivido en el campo antes de llegar a México, sino también por la relevancia que este espacio recobra en la reformulación de los recuerdos. Así cuando la narradora explica que un hotel “establece un refugio libre. Un horario inexistente. Un lugar

mágico donde basta salir un par de horas de la habitación para encontrarla al regreso en orden y recogida (*CT*: 9). El espacio donde transcurren los primeros recuerdos mexicanos se ha vuelto metafórico pues la percepción del pasado se ha mezclado con la del presente hasta el grado de convertirse en una misma. Por esta razón, cuando la narradora delinea la imagen que los hoteles han dejado en Alberina, vuelve a resurgir la combinación de ambas percepciones en los efectos que este espacio autobiográfico representa para ella al describirlo como: “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) Esto mismo ocurre con la reseña de la primera casa paterna, en la que la familia se establece y a la cual le dedica la integralidad de tres capítulos para expresar los detalles de la misma, así como las sensaciones e impresiones que ésta proporciona a su vida. Esto se debe a que “las casas, los paisajes de la infancia que ya no existen o no existen como fueron o no pueden ser ya comprobados, los lugares de nacimiento o las calles de las ciudades, adquieren un significado mítico o paradisiaco considerable y resultan fuertemente idealizados por lo general.” (Alberca, 2003: 334) La idealización de la casa de “Tamaulipas 183” se desliza en el fondo de la memoria para establecer un espacio maravilloso que pertenece al pasado y que ha marcado la realidad del presente.

En *MV*, los espacios también tienen un significado mítico, puesto que el nuevo cambio de casa provoca en Alberina la sensación de tranquilidad, como si la serenidad se instalara en su vida. Por esta razón, Muñiz titula al primer capítulo de la obra “El remanso de Santa Catarina 24”, este nuevo hogar representa un paraíso efímero, pues la protagonista solamente va a vivir ahí durante un año. Sin embargo, la brevedad del tiempo pasado en él reafirma su cualidad de paradisiaco, ya que, en general, los momentos de alegría y perfección suelen ser muy cortos. Este espacio autobiográfico representa “dos remansos” en la vida de la protagonista, el primero fue el tiempo que pasó sin ir a la escuela y el segundo representa el periodo de tiempo en el que estuvo enferma. Ambas circunstancias propiciaron la exploración y la adquisición de este espacio en los recuerdos de la memoria; pues a través de ella, las experiencias de la vida se van grabando en la mente y en el alma. La nueva casa también es generadora de la imaginación, pues “para Alberina ésta es una casa maravillosa, de cuento de hadas: no puede ser verdad que ella viva allí. Ella que pasó por todo tipo de habitación amontonada en las casas europeas que habitó, que luego conoció espacios desmedidos en la finca cubana de Caimito del Guayabal y que, ahora, habita esta especie de palacete, no le parece que vaya a ser duradero.” (*MV*: 23) Nuevamente se puede apreciar, al igual que en *CT*,

la mezcla de las perspectivas del pasado y del presente, la rememoración de los hechos del pasado influidos por la visión del presente. La unión que existe entre la protagonista y la narradora, a lo largo de la historia, es perceptible a pesar de que la narración se lleve a cabo por medio de un narrador en tercera persona.

Anteriormente, se ha mencionado que ambas obras se encuentran narradas en tercera persona. Parece ser que recurrir a un narrador en tercera persona es, tal vez, la única respuesta que el autor encuentra en su necesidad de querer conocerse a profundidad. El discernimiento de su persona se logra a través del 'otro' que a la vez es él mismo. De esta forma, si en el momento de la enunciación el sujeto enunciado difiere del relator de la historia, esto se debe a la distancia que existe entre el narrador y el personaje, es decir, la separación del niño que fue con el adulto que es hoy. Este fenómeno evidencia que "l'écriture personnelle peut également être empreinte d'une grande originalité ([...] l'originalité devient une valeur précisément au moment où apparaît l'individualité et où se développe l'intimisme)." (Hubier, 2003: 47) Esta mezcla de dos voces narrativas resulta original en los relatos autobiográficos y de esta forma disocia al narrador del protagonista. En *CT* es una forma de establecer una distancia entre el sujeto y el objeto de la narración, entre el personaje y el narrador, aunque dicho personaje represente el pasado de la autora. Simboliza también una forma de objetivizar, al contar desde el exterior el interior de la personalidad. Por ejemplo, cuando la narradora cuenta las sensaciones de Alberina en el momento de despertar, el mundo onírico invade la realidad narrativa y la alternancia de ambas voces se completa, la representación se perfecciona:

Cuando el sueño todo lo domina se instala, de pronto, la incomprensión de las horas del olvido. ¿Cómo mediarlas? ¿Cómo darles un significado? ¿Qué ha pasado con ellas? A veces, Alberina cree que ha muerto y al abrir los ojos en la oscuridad se pregunta "¿dónde estoy?", apenas reconociendo el cuarto, apenas sintiéndose a sí. "¿Y si estuviera muerta? ¿Y si en la oscuridad no encuentro un punto que me refiera a algo conocido? ¿Y si nunca más vuelvo a ver? Por más que abra los ojos no veo. ¿Por qué no veo? Es lo mismo que si los tuviera cerrados. Todos duermen. Sólo yo estoy despierta y tengo miedo. Los cuartos y los muebles se me escapan: no los veo. No encuentro el lugar en el que estaban colocados y no sé si la casa ha quedado vacía. ¿Es ésta la casa en la que yo vivo? ¿Y si las sillas, las mesas y los armarios han salido volando por las ventanas y si el techo se me viene encima, lentamente, como la tapa de un ataúd?" (*CT*: 40)

En la cita anterior las voces de la narradora y de la protagonista se funden en una sola, lo cual rompe con la barrera del tiempo y la perspectiva. La fusión de ambas voces, logra que el lector se ubique dentro de una narración autobiográfica, donde la alternancia de voces resulta ser un recurso narrativo que logra evocar la magnitud de los recuerdos.

5.2 Diferencia entre autobiografía y memorias

Generalmente se suele confundir y mezclar a la autobiografía con las memorias. Ciertamente ambas son manifestaciones autorreferenciales, sin embargo “la autobiografía propiamente dicha es ante todo un relato sobre la actuación del sujeto, realizado dentro de un mismo cuadro enunciativo; en las memorias, en cambio, puede difuminarse el propósito narrativo, los diferentes escenarios o temas pueden enfocarse desde varias situaciones enunciativas.” (Eberenz, 1991: 40) Así la diferencia estriba en que los sucesos vivenciales adquieren mayor importancia en la autobiografía, pues en ella intenta recrearse el proceso en el que se llevó a cabo el desarrollo de la personalidad, mientras que en las memorias adquieren mayor importancia los sucesos externos o los hechos históricos del momento. Probablemente la característica más peculiar de la autobiografía sea “la profundidad analítica”. La valorización del “yo” dentro de la autobiografía en ocasiones puede desbordar en los diez pecados que Lejeune declara en *Le pacte autobiographique*.

Para Lecarme la diferencia primordial entre las memorias y la autobiografía, es que las primeras “concernent le monde, l’histoire et les autres, c’est à dire une certaine objectivité de l’événement, la seconde le moi, ses sentiments et ses souvenirs, autant dire une subjectivation radicale des faits” (1997: 47) El componente principal de la autobiografía es el individuo, incluyendo tanto la parte privada de su vida como la pública, dentro de ella se intenta englobar la totalidad temporal e individual; en cambio las memorias tienden a enfocarse solamente en una parte o faceta de la vida de un individuo. Así mismo la autobiografía atribuye una cierta excepcionalidad al individuo, con respecto a los demás miembros de su generación, mientras que las memorias subrayan la ejemplaridad del individuo dentro de ciertos eventos de la Historia.

Por lo tanto, la mayor desigualdad entre la autobiografía y las memorias es que, mientras la primera está centrada en la existencia del escritor, la segunda está basada en el contexto histórico, el cambio y el desarrollo ocurrido durante la vida del personaje. Así, en la autobiografía el escritor va a escribir a partir de su pasado, de lo que él fue y en las memorias va a plasmar lo que hizo a manera de testimonio, de lo que vio. Dicho de otro modo, el objetivo principal de las memorias es transmitir lo que sucedió en determinada época de la historia por medio de las descripciones, vivencias y experiencias de un personaje. Entonces, la diferencia principal entre ambas, estriba en el objetivo de la narración; mientras que la

autobiografía se centra en la personalidad, la búsqueda de la identidad y el esclarecimiento del “yo” del pasado y del presente, las memorias exponen el entorno socio-histórico, ideológico y político del protagonista. Otra diferencia importante es la percepción que el escritor tiene de sí mismo, en la autobiografía él se percibe como un ser excepcional, como el principio y el fin de la vida misma, en cambio en las memorias el autor solamente quiere hacer una recapitulación de los grandes eventos históricos de su época mostrándose, claro está, como un ejemplo. Sin embargo, no se puede ser categórico y querer fijar límites específicos entre una y otra pues existen obras en las cuales se mezclan estos rasgos.

Georges May remarca el hecho de que muchos de los grandes escritores, en vez de escribir su autobiografía, hayan recurrido al género memorias en el momento de escribir su vida, y afirma: “on comprend dès lors qu’un mot aussi accueillant et qui fait preuve d’une plasticité aussi complaisante ait pu encourager quelques écrivains à en abuser plus ou moins malicieusement et à le mettre eux mêmes à quelques nouvelles sauces, parfois fantaisistes” (1979: 117) A través de un breve recorrido por la historia, el ensayista muestra la gran cercanía de ambos géneros y pone en claro que las memorias preceden a la autobiografía, pues antiguamente a los escritos referentes a la vida de los grandes hombres se les llamaba memorias. La aparición del término autobiografía data del siglo XIX y proviene de la lengua inglesa, *autobiography*, desarrollada más tarde en Francia y en el resto del mundo. En cuanto a las diferencias entre ambos géneros, para May la postura estudiada anteriormente, –que se basa en diferenciar ambos géneros a partir del tema central de la obra: la personalidad del autor o los hechos históricos–, resulta insuficiente y engañosa pues no marca las diferencias que existen entre las memorias narradas por un observador y las relatadas por “hombres de acción”¹⁶⁰. Basándose en esta idea, las memorias se convertirían en un “récit de ce qu’on a vu ou entendu, de ce qu’on a fait ou dit, et de ce qu’on a été.” (1979: 123) Sin embargo las diversas perspectivas que adoptan estos textos muestran que, en algún momento de la narración de los hechos, deben colocarse bajo los tres rubros señalados. En ocasiones se cuenta lo que se vio, mientras que en otro pasaje se expresa lo que se hizo y en otra parte se refleja lo que fue en el pasado. De esta forma, la conclusión de May es la siguiente:

Plus on cherche les frontières qui séparent l’autobiographie et les mémoires, plus on s’aperçoit donc qu’elles sont floues, fuyantes, mouvantes et subjectives. Car si l’on peut être d’accord sur le fond avec les critiques qui affirment pouvoir reconnaître l’autobiographie à « un accent », la qualité d’une présence, la « personnalité d’une voix », on est bien forcé de reconnaître que de pareils critères sont trop personnels pour permettre à l’accord de se faire entre tous les lecteurs. Sortie originellement des mémoires,

¹⁶⁰ Para remarcar las diferencias entre ambas, May da como ejemplo las *Mémoires* de Saint-Simon vs. las de Retz o La Rochefoucauld.

l'autobiographie n'a acquis en fait qu'une autonomie précaire qui n'égale pas celle de son nom. L'histoire de ce nom reflète sans doute la nature de l'autobiographie, mais sans pour autant la définir ni la fixer. (1979: 128)

Si en verdad la diferencia entre ambos géneros es tan sutil, entonces la discrepancia entre las obras de Muñiz, las memorias y la autobiografía resulta casi inexistente. ¿Se tratan pues de autobiografías en tercera persona o de memorias? El ingenio de la autora, quien en su calidad de profesora conoce el mundo de la teoría, decidió utilizar el término pseudomemorias y de esta forma valerse de la plasticidad que este supuesto nuevo género posee.

5.3 La autoficción

El término autoficción nació en 1977 cuando Serge Doubrovsky lo incluye en la cuarta de portada de su novela *Fils*, para aclarar a qué género pertenecía su obra: “Autobiographie? Non. [...] Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.” (1977) De esta forma presenta su obra como una tentativa de teorización frente a la reciente publicación de *Le pacte autobiographique* de Lejeune, y al esquema presentado en ella, el cual contiene las diferentes combinaciones posibles de la autobiografía con los géneros o subgéneros cercanos a ella, dejando “deux cases aveugles”. En ellas se encierran dos posibilidades, la primera y a la cual la novela de Doubrovsky es una respuesta¹⁶¹, es la posibilidad de crear una autobiografía en la que el nombre del protagonista de la novela sea el mismo que el del autor. Sin embargo, Lejeune asegura que “aucun exemple ne se présente à l'esprit”, pero posteriormente la creación de Doubrovsky, la cual se encuentra escrita en primera persona, donde el narrador, el personaje y el autor se identifican pero que la portada previene al lector con el título “novela”, viene a llenar este espacio vacío. La segunda probabilidad se refiere a la autobiografía con un protagonista anónimo, la cual no cumple con el contrato de identidad y por lo tanto no puede ser considerada como tal.

La definición tan conocida y aceptada del género autoficción, dada por el mismo Doubrovsky: “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales”, señala que se puede escribir un texto de ficción a través de las experiencias y de los hechos vividos. Por medio de la autorrepresentación, el autor pretende captar la imaginación y la sensibilidad del lector para así lograr que éste se identifique con el autor-protagonista de su obra. La ficción

¹⁶¹ El mismo Doubrovsky le envió una carta a Lejeune explicándole: “j'ai voulu très profondément remplir cette 'case' que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire, sinon à l'aveuglette, du moins dans une demi-obscurité...” (Lejeune, 1986: 63)

dentro de estos textos sería como “une ruse du récit; n’étant pas de par son mérite, un des ayants-droit de l’autobiographie, l’homme quelconque qui je suis doit, pour capter le lecteur rétif, lui refiler sa vie réelle sous les espèces plus prestigieuses d’une existence imaginaire” (Dobrovsky, 1988: 69) Así, este género se posiciona entre la novela y la autobiografía pues dentro de la ficción que encierra la obra se narra la historia de una vida real. Representa la imagen de sí mismo en un “espejo analítico”, según Dobrovsky, a través de la biografía y por medio de la ficción se pone en práctica el proceso de curación pues el autor leerá el texto como la historia de su vida puesto que el sentido de una vida no se descubre sino que se inventa, se construye. No obstante, la percepción de este nuevo género ha variado grandemente entre los críticos, inclusive algunos ni siquiera lo mencionan dentro de sus análisis sobre la escritura autobiográfica, pues le reprochan ser un subgénero limítrofe indefinido, a caballo entre la autobiografía y la ficción. En conclusión:

L’autofiction, c’est la fiction que j’ai décidé en tant qu’écrivain de me donner de moi-même, en incorporant, au sens plein du terme, l’expérience de l’analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte. [...] identité de l’auteur, du narrateur et du personnage certes, mais dans le fictif d’un leurre convoqué et provoqué par l’écriture. L’autofiction serait alors un cas particulier non pas de l’autobiographie traditionnelle ou moderniste, mais de l’inscription biographique dans le texte. (Pantkowska, 1998: 14)

Gasparini señala que el psicoanálisis se vuelve el “motor” en la elaboración de la autoficción de Dobrovsky, pues esta técnica es “mis [e] au service d’une stratégie de l’aveu, du dévoilement, voire de l’exhibition, qui excite la curiosité du lecteur et relance sans cesse le processus d’identification de l’auteur au personnage homonyme.” (2004: 23) La diferencia entre la autobiografía y la autoficción consiste entonces, en que en la primera solamente existe el “yo”, el autor pretende autoconocerse y cuenta su historia verídica desde este único punto de vista. En la segunda, el relato se crea a través del *otro*, y de esta forma se convierte en un conocimiento heterogéneo incorporado a la historia. Por lo tanto “la psychanalyse est l’instance régulatrice, maîtresse des deux autres, et qui en assure du dehors le bon fonctionnement.” (Dobrovsky, 1988:73) Así pues, la autoficción es la aleación de la biografía con la ficción, gracias al pacto autobiográfico y al pacto novelesco. Es un texto escrito en prosa con un brillante estilo y una “sofisticación estructural”; de carácter autorreferencial pues existe una identificación entre el autor, el narrador y el protagonista, pero que se escribe bajo el título de ‘novela’ en la portada, para justificar los elementos ficticios que se encuentran dentro del universo narrativo. En consecuencia, la perspectiva de lectura cambia, puesto que cuando el lector se encuentra frente a una ficción, presentada como tal, participa, se identifica, adapta, idealiza etc., lo cual no ocurre frente a una autobiografía

regida por la realidad. La autoficción pretende esparcirse hacia ambos lados pues interesa a seres semejantes al autor, convirtiéndose en el héroe de su historia pero sin que por ello el personaje no sufra transformaciones. Por lo tanto, parece ser “un genre indéfini, hybride, conjointement fictionnel et autoréférentiel. Ce type textuel se caractériserait par les corrélations unissant fiction et référentialité, par la difficulté à distinguer le sujet de l'énoncé et celui de l'énonciation, par une manière d'irruption de la figure de l'auteur et son texte.” (Hubier, 2003: 122) La autoficción se acerca mucho a las características de las biografías noveladas, de las novelas biográficas o de las novelas en clave, de esta forma parece ser más bien un perturbador genérico pues aunque abre un “nuevo espacio privilegiado” de la novelística contemporánea, enturbia los códigos de la autobiografía.

Philippe Lejeune retoma las ideas y la novela de Doubrovsky, con el afán de entender y distinguir los rasgos de la autoficción. A través del análisis de *Fils*, deduce que ciertos personajes incluidos en la obra remiten a personas pertenecientes al entorno del autor y por lo tanto son personajes reales. Enseguida afirma que la supuesta ambigüedad, expuesta por el propio Doubrovsky, sobre el nombre homónimo personaje-autor-narrador, en realidad no existe puesto que el lector al ver que el protagonista lleva el mismo nombre que el autor se da cuenta de que la narración cuenta la historia de un personaje que porta su nombre. Asimismo, asegura que: “pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une “autofiction”, il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou comme incompatible avec une information qu'il possède déjà.” (1986: 65) De esta forma, para Lejeune los elementos que constituyen la famosa autoficción de Doubrovsky son solamente “ruses machiavéliques” pues únicamente a través de la información paratextual, revelada por el propio autor, la obra comienza a percibirse como una ficción. En conclusión, en este texto “la verdad” es reducida a un medio y el sistema de la literatura autobiográfica es utilizado como un “trompe-l'oeil”.

El mismo Doubrovsky en su artículo “Autofiction: postface”, después de analizar las definiciones del término dadas en los diccionarios franceses más conocidos, declara que el término se ha divulgado y aceptado en tan solo veinte años. Esto se debe, sin duda, al inmenso cambio que ha habido en la concepción del sujeto durante la época actual, puesto que “personne ne croit plus à une introspection lucide, comme faisaient Rousseau et ses successeurs, qui livrerait la véritable compréhension de soi-même.” (2009: 155) Ahora se conocen los mecanismos de la memoria y de sobra se ha demostrado cuán engañosa puede

ser, además de la gran influencia que el inconsciente ejerce sobre los recuerdos. De esta forma la memoria y los recuerdos de cada ser humano “sont en partie tissés, empreints de fiction” (*Ibid.*) y por esta razón se utiliza el término autoficción cuando en ciertas autobiografías existen dudas sobre la relación del sujeto consigo mismo. El autor remarca el hecho de que toda autoficción debe cumplir con el pacto autobiográfico de Lejeune, el cual implica el homónimo del autor, narrador y personaje, pero también con el pacto novelesco, el cual supone que el título de “novela” aleja a la obra de la realidad. Es, pues, una paradoja que conjuga dos pactos contradictorios, pues “il se trouve que tout récit personnel de sa propre vie est forcément et inextricablement lié à ces deux pactes contraires qui reflètent nos plus intimes contradictions, pris que nous sommes entre souvenirs réels, souvenirs-écrans et réinvention de nous-mêmes.” (Dobrovsky, 2009: 156) Otro aspecto importante dentro de este género, que el mismo creador del término señala, es la libertad del lenguaje: “c’est qui fait la fiction c’est l’écriture”. Esto se logra por medio de la ruptura de la forma clásica tradicional de la escritura, es decir, permitiendo que las palabras se vayan acomodando por medio de sus asonancias o disonancias, recurriendo a la paronomasia y transformando “le langage d’une aventure en aventure de langage”. (2005: 214) En consecuencia los escritores de textos autoficcionales se apropian del lenguaje hasta lograr crear el propio, por medio del cual pueden expresar la realidad de los hechos y sentimientos del narrador-protagonista de su historia, los cuales también son los propios.

Por su parte, Lecarme hace un análisis de las características de la autoficción basándose en el esquema de Lejeune, antes mencionado, y declara que la autoficción no es una contradicción de la autobiografía sino más bien una variación; así la autoficción “devient-elle, par l’effet d’une petite ruse transparente, une autobiographie déchaînée.” (1997: 268) Es, pues, la invención de una personalidad y de la existencia, una ficcionalización de la experiencia de vida. Este crítico expone la problemática de identificación o de alteridad entre el autor y el narrador aunque porten el mismo nombre. De esta forma una de las mayores diferencias entre la novela y la autoficción es la diferencia nominal entre el autor y el protagonista en la novela. Así pues, según Lecarme, dos criterios definirían la autoficción como tal, “d’un côté l’allégation de fiction, marqué en général par le sous-titre *roman*, de l’autre l’unicité du nom propre pour auteur, narrateur et protagoniste.” (1997: 275) Si tomamos como base las teorías de Lecarme, entonces, ambas novelas de Muñiz, no podrían formar parte de este grupo pues, a pesar del gran parecido fonético, Angelina y Alberina, el

narrador y la protagonista no llevan el mismo nombre. Además de que en la portada de la obra aparece el término seudomemorias y no el de novela, como lo han establecido los críticos.

Vincent Colonna realizó una tesis sobre la autoficción dirigida por Genette, la cual vino a dar una nueva perspectiva y apertura al género. A través de este trabajo de investigación, que parte de la misma “case aveugle” que la novela *Fils* de Doubrovsky, demuestra que la particularidad específica en la autoficción, es decir el autor-protagonista homónimo, se encuentra en una infinidad de obras anteriores. Dentro de su investigación, hace la diferencia entre tomar aspectos biográficos para crear una obra, convirtiéndola en referencial y la ficcionalización de sí mismo, la cual consiste en: “s’inventer des aventures que l’on s’attribuera, à donner son nom d’écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l’écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu’il n’encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes.” (1989: 10) Sin embargo, estas características se refieren a una autobiografía ficticia, en ella el autor no pretende expresar una verdad personal y la historia es producto de la ficción. El autor incurre en una especie de “travestismo” puesto que la superposición del personaje propicia la libertad de la imaginación. En un estudio posterior, Colonna define la autoficción como: “Tous les composés littéraires où un écrivain s’enrôle sous un nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnel (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur.” (2004: 70-71) Por consiguiente, no existe una sola forma de autoficción, sino muchas, pues la trama depende de la metamorfosis del autor, la cual es múltiple. Colonna se basa en la obra de Lucien para fundamentar su teoría, es también el punto de partida para la clasificación de las formas de la autoficción. Entre ellas se encuentran “la fantástica”, “la especulativa” “la biográfica” y “la intrusa (autoral)”. Sin embargo, el crítico advierte que en estas formas solamente se tratan de tendencias literarias, orientaciones y direcciones que toma la trama, por lo cual no pueden formar un prototipo específico y rígido. La autoficción biográfica se distingue porque “l’écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s’ordonne, mais il affabule son existence à partir des données réelles, reste en peu près de la vraisemblance et crédite son texte d’une vérité au moins subjective –quand c’est ne pas davantage. (2004: 93) Esta descripción se posiciona muy cerca de las obras de Muñiz, pues en ellas existen datos, fechas, lugares y sucesos que pueden verificarse fácilmente como verídicos, en los cuales se basa para crear “su historia”, así

mismo, la semejanza que existe entre la vida de la autora y la de Alberina es notable. De esta forma, según las ideas de Colonna, el autor recurre al efecto de “mentir con la verdad” para modelar su imagen literaria y configurarla dentro de la libertad que otorga la literatura íntima. En consecuencia, uno de los rasgos más innovadores de la autoficción, es la liberación gozada por el autor al escribir su vida, pues ya no debe cumplir con pactos de veracidad o sinceridad. Ahora dentro este nuevo espacio de emancipación puede hacer de la historia de su vida lo que más le convenga y sin miedo a ser juzgado.

Resulta importante para este análisis, mencionar que para Colonna la narración en tercera persona, es una de las particularidades más importantes de la autoficción que él denomina “intrusa (autoral)”, sin embargo dentro de esta concepción, el escritor es solamente el narrador de los hechos y no forma parte de ellos. Se encuentra al margen de la intriga, es un relator que se localiza fuera del sujeto, es un autor intruso pues a veces contradice los sucesos relatados, empalma dos eventos, o se pierde en digresiones. En consecuencia, en esta forma narrativa el autor es una “‘voix’ solitaire et sans corps, parallèle à l’histoire” (2004: 135) Finalmente el crítico concluye que este tipo de autor es tal vez, la representación más fidedigna del núcleo de la actividad literaria, ya que al escribir la obra siempre existe una fuerza pulsativa dentro del escritor, la cual lo impulsa a crear una trama sobre sí mismo. En algunas ocasiones este fenómeno es evidente, en otras se ve reprimido, pero es innegable que siempre se halla presente durante el proceso de creación. Así pues la narración en tercera persona “donne la latitude d’être son rôle de raconteur, de moduler son attitude envers l’histoire contée, par des allusions, des commentaires, l’expression de sa verve, pour se construire en ‘héros surnuméraire’.” (Colonna, 2004: 141) Este efecto de “voz paralela” no se aplica ni a *CT* con su doble voz, ni a *MV* con su narrador omnisciente, pues en ambos libros el narrador en tercera persona es el portador de la historia, no se contradice sino que por el contrario, conoce con precisión cada uno de los sucesos y de los sentimientos de la protagonista. Este narrador logra, a través de la narración, plasmar la veracidad de los hechos vividos e incluso aclarar una diversidad de dudas surgidas durante la infancia.

La definición dada por Marie Daurrieussecq “récit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent, on trouvera la mention *roman* sur la couverture), mais où l’auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples ‘effets de vie’ ” (1996: 369-370), difiere de la definición de Colonna “fictionnalisation de l’expérience vécue” en el término ‘effets de vie’. Es decir que,

mientras Daurriessecq piensa que dentro de la narración existen diversos aspectos de la “vida real” que hacen creer al lector que se encuentra frente a la narración de la vida del autor; Colonna piensa que las autoficciones se inspiran de hechos reales experimentados por el autor, pero con alto grado de ficción. De esta forma, la diferencia primordial entre la autobiografía y la autoficción, según Daurriessecq, es que la autoficción asume voluntariamente la imposibilidad de sinceridad y objetividad dentro del relato autobiográfico e integra la confusión y la ficción originadas, en gran parte, por el inconsciente. Así, la autoficción posee dos convenios: creerlo y no creerlo; es un tipo de escritura que finge la realidad pero que a su vez es formal. En conclusión, “le texte autofictif es donc un texte indécidable en bloc. ‘Fictionalisation’ du factuel et ‘factualisation’ du fictif, l’autofiction, que cela plaise ou non, est une pratique d’écriture illocutoirement désengagé, ou –si être sérieux, c’est être ‘illocutoirement engagé’– une pratique pas sérieuse...” (1996: 378) Esta postura, provoca que la ya difícil mezcla de realidad y ficción de estos textos, se vea aumentada con la posibilidad de introducir elementos ficcionales de forma real. La delgada línea que divide la objetividad y la fantasía es transgredida en ambos sentidos provocando una novedad narrativa, trasgresión en la cual incurre Muñiz.

Una postura abierta a las novedades que la autoficción impone, en cuanto a su estructura y a su verosimilitud, es la de Manuel Alberca. Según él, los creadores de autoficciones no solamente cuentan su vida sino que también imaginan “una de las muchas vidas posibles que le podría haber tocado en suerte vivir. De manera que el escritor de autoficciones no trata sólo de narrar lo que fue sino también lo que pudo haber sido. Esto le permite vivir, en las márgenes de la escritura vidas distintas a la suya.” (2007: 33) En consecuencia, este género es claro pues anuncia con anticipación que el “yo” de la narración es ficticio y por lo tanto todo lo que allí se cuente acerca de él y de su vida no es ni verídico ni autobiográfico, pues se supone que el texto va a mezclar lo ficticio con lo real. Este aspecto puede causar confusiones en el lector; tanto en el conocedor de la vida del autor, puesto que deseará comprobar la realidad de los hechos, como en aquel que desconoce todo dato autobiográfico del escritor. En ambos casos la perturbación del lector es palpable, ya que se encuentra en la dificultad de creer o dudar de la verosimilitud de los hechos narrados. Al realizar una “novela autoficticia¹⁶²” se transmite “la necesidad de tener, adquirir o construirse un personaje de sí mismo y, al mismo tiempo, expresar un profundo escepticismo de que

¹⁶² Término empleado indistintamente por Alberca para referirse a la autoficción.

pueda existir algo como una autobiografía auténtica o una personalidad estable y acabada.” (Alberca, 2007: 35) De esta forma la biografía narrada, sería el resultado de la unión de sucesos verdaderos y ficticios, que sumado a la amalgama de lo real con lo imaginado, definen la historia de un ser humano.

Por otra parte, Alberca advierte que el auge de la autoficción, quizás se deba a la dificultad de escribir una autobiografía que pueda considerarse como tal (siguiendo los principios rígidos que la caracterizan). En este punto se puede reiterar que si el escritor decide escribir la historia de su vida y conscientemente afirma y promete que lo que está expresando es verdad, entonces estamos frente a una autobiografía. No importa si mientras narraba los hechos cometió algunos errores, o introdujo algunos sucesos fuera del orden cronológico. Este aspecto formz parte de los “juegos de la memoria”, que olvida, recrea, añade y desprende aspectos de la vida cotidiana. Es decir, que si por parte del escritor existe el cumplimiento del pacto lejeuniano la escritura autobiográfica se hace presente. Sin embargo, señala Alberca que:

[las] lagunas o agujeros negros de la vida, la penumbra de los secretos familiares o íntimos, los claroscuros de la experiencia, en donde lo vivido se mezcla y confunde con lo imaginado, con lo soñado, con los mitos personales o con los mitos literarios, el universo caprichoso y frágil de la memoria, también olvidado, lo que no llegó a ocurrir pero que pudo haber ocurrido, son algunos de los contenidos que, por estar en los intersticios de lo biográfico y de lo ficticio, se perfilan como los más específicos de la autoficción. (Alberca, 2007: 49)

Nuevamente queda al descubierto la fragilidad de la línea divisoria que existe entre la autoficción y la autobiografía, otra vez se reitera la mezcla de las características de la novela dentro del relato biográfico: la heterogeneidad como cualificación propia. Para comprender mejor este aspecto, el crítico realiza un cuadro comparativo, en el cual coloca al pacto autobiográfico de un lado y al pacto novelesco del otro, en medio se encuentra lo que él denomina “el pacto ambiguo”, es decir las novelas del yo¹⁶³. Lo importante dentro de este cuadro, es que Alberca acepta la posibilidad de que en este tipo de novelas, el autor y el narrador no coincidan, y por otro lado también admite que el autor y el protagonista no sean idénticos. Esto último es lo que ocurre en los textos de Muñiz, donde Alberina parece ser la réplica de la autora, confirmando así su integración a las novelas del yo. Sin embargo, estructuralmente ni *CT* ni *MV* se adaptan completamente a la autoficción, pues el pacto de veracidad queda establecido desde el momento en que la escritora afirma que la recreación de la vida de Alberina en realidad es parte de su infancia. Más bien pareciera que esos “juegos de

¹⁶³ Dentro de esta categoría Alberca posiciona las memorias ficticias, las novelas autobiográficas y las autoficciones (2007: 172)

la memoria” mencionados por Alberca, adquieren una importancia tal dentro de la narración, y por esta causa Muñiz no desea llamarlas autobiografías.

En el estudio que Alberca hace sobre la autoficción, distingue dos disyuntivas que este género puede tomar “a) simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo o b) camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela.” (2007: 129) En ambos casos, “la vacilación” del lector se manifiesta de forma diferente pues no sabe si solamente se trata de un relato que aparenta ser una autobiografía o si en realidad es una autobiografía disfrazada de novela. Dependiendo de su estructura, la autoficción propone un pacto de ficción por la nomenclatura anticipada otorgada al relato, o un pacto autobiográfico si el nombre del personaje coincide con el del autor. Para Alberca este género es “la estrategia autobiográfica más desconcertante y transgresora que nos encontramos en este panorama de las novelas del yo” (2007: 130). Ante esta perspectiva y basándose en las ideas de Colonna, el crítico realiza una clasificación de las formas de autoficción: biográficas, fantásticas y autobioficciones. En la primera el autor es el héroe de la historia, la cual está basada en la vida del escritor aunque se transforme al insertarse dentro de la estructura novelesca. La fabulación de la existencia es el eje de la narración, sin embargo la ficcionalización es mínima. En cambio, en las autoficciones fantásticas lo más importante es la invención aunque la base del relato parta de la biografía del autor; la ficción llega a ser tal que se sumerge en una realidad imaginaria. Por último, las autobioficciones “se caracterizan por su equidistancia con respecto a ambos pactos [autobiográfico y novelesco] y por forzar al máximo el fingimiento de los géneros, su hibridación y mezcla. No son ni novelas ni autobiografías, o son ambas cosas a la vez” (Alberca, 2007: 194). En base en lo anterior, se puede decir que quizás un sentimiento similar, ocupó la inspiración de Muñiz, al observar que sus escritos biográficos no podían ubicarse en ninguna de las nomenclaturas existentes hasta ese momento. Asimismo, el término autobioficción se posiciona muy cerca de la finalidad de la seudomemorias, pues en ellas también existen los dos pactos, el novelesco cuando Muñiz misma confiesa que incluye elementos ficticios y el autobiográfico cuando expresa que la obra es la reconstrucción de su propia vida.

Philippe Vilain, por su parte, al intentar teorizar sobre la autoficción, se enfrenta con un grave problema pues no encuentra una definición satisfactoria. A pesar de haber tantos estudios que se interesan en las características estructurales y temáticas de este género, él aún no ha hallado una explicación en la que converjan todos los puntos que integran este tipo de

texto. Dentro de su investigación, hace un análisis de su propia obra, con el fin de llegar al fondo de la problemática que representa la mezcla de la realidad con la imaginación. Entre otras cosas, aclara que la singularidad de la autoficción radica en utilizar un pacto contradictorio, en ser híbrida, en su incapacidad de posicionarse en la novela o en la autobiografía, a causa de “son *indécidabilité générique* qui interroge les limites théoriques d’un roman à la première personne, dans lequel un narrateur assimilé à l’auteur prétend dire la vérité, décrire des événements et des faits réels.” (2009: 38) También señala la incapacidad del lector para descubrir en qué momento el autor ha pasado de la realidad a la ficción, dejándolo en medio de la ambigüedad. El escritor e investigador, explica que las diferencias que existen entre la autoficción y la autobiografía son que la primera es una prospección inventiva de la escritura novelada y que la segunda es la retrospección factual del pasado; una desvía la memoria mientras que la otra se sumerge en la misma con el fin de constatar que el tiempo ha pasado. De esta forma “l’autofiction paraît bien s’écrire *après* l’autobiographie, et le sujet s’écrire *après* lui-même, non dans le souvenir de son histoire mais dans le ressouvenir qu’en donne sa post-histoire” (Vilain, 2009: 42) Sin duda, esta es una nueva pista sobre la escritura de las autoficciones, puesto que aporta una nueva luz al explicar que no solamente entra en juego la memoria y la imaginación, sino que también es de vital importancia la concepción que resulta al recordar los recuerdos. Estos recuerdos dan como resultado la vida, es decir que en la escritura autorreferencial “la vie provoque l’écriture et l’écriture provoque la vie” (*Ibid.*) A través de un exhaustivo estudio de diferentes obras, incluidas las propias y las de Doubrovsky, Vilain deduce la siguiente definición para la autoficción: “Fiction homonymique qu’un individu fait de sa vie ou d’une partie de celle-ci” (2007: 57). Aunque parezca ser una explicación minimalista, resume los principales aspectos del género, sobre todo en cuanto a la ya mencionada identificación autor-narrador-protagonista, la cual no puede faltar dentro de las obras denominadas autoficciones. Asimismo, también reafirma el carácter biográfico que tienen estos textos y su relevancia dentro de la escritura.

En realidad, la autoficción se ha desarrollado ampliamente en la novela hispanoamericana de los últimos años, tal vez debido a la ruptura de géneros en la que incurre o quizás por la gran influencia que la literatura occidental tiene en ella. Además, es un reflejo de las nuevas perspectivas narrativas a las que el autor hispanoamericano se va acercando para dejar de lado los géneros vueltos clásicos que sus predecesores instauraron. En todo caso, este tipo de ficción no es totalmente nuevo, pues ya se veían ciertas características de este tipo, por ejemplo, en *Paradiso* de Lezama Lima. Cuando el escritor se desdobra, habla de sí

mismo, pero sin anunciar que aquello que está narrando es verdad, entonces aparece el yo autoficcional; el cual “sabe o simula sus límites, es sabedor o finge que su identidad es deliberadamente incompleta, imaginaria o parcial. Es consciente (o debería serlo) de ser un haz de yos en movimiento, y a uno de sus múltiples yos apela.” (Alberca, 2003: 333) La narración se lleva a cabo desde la otredad, sin embargo la otredad desdoblada no solamente en el otro, sino en la cantidad de “yoes” necesarios para plasmar la historia de su vida. El escritor modifica, adapta y adecua un “yo”, –de su repertorio– el cual, mediante la imaginación, los recuerdos y la memoria va creando su historia. Este “yo autoficcional” se encuentra presente en la narración de *CT* y *MV* pues Muñoz ha afirmado que a través del personaje Alberina ha recreado diversos aspectos de su vida que estaban guardados en algún lugar recóndito de la memoria.

Cabe mencionar que la autoficción también forma parte de la llamada “literatura femenina”, tal vez esto se deba a que, en el momento de escribir las mujeres siempre buscan alternativas a la literatura tradicional, además de que la libertad es una de las principales motivaciones de la escritura. Las peculiaridades de esta forma narrativa, antes de otorgarle este nombre, ya eran utilizadas por las minorías, pues “hasard o déterminisme, je remarque d’ailleurs que les textes des femmes et des minoritaires (devenus parfois dominants avec le temps) l’emportent dans cette pratique comme s’il s’agissait d’une véhicule plus adapté aux profils d’exception.” (Colonna, 2004: 111) De esta forma, las mujeres encuentran una nueva forma de expresión, en la cual se crea una “ilusión” en el lector al pensar que lo que está leyendo, en verdad forma parte de la vida de una persona, pues detrás de la escritura se encuentra un hombre o una mujer bien conocido del público y cuya vida interesa a los lectores. En consecuencia, aparece una “ilusión biográfica” en donde la realidad se encuentra “purificada” por esta creencia, así la libertad y la imaginación se imponen tanto en la escritura del texto como en la lectura del mismo. Por su parte Vilain, se pregunta si la innovación del lenguaje que adopta la autoficción¹⁶⁴, no es aquella que se había remarcado ya, en la mayoría de los textos escritos por mujeres a partir de los años setenta y cuya forma no ha cambiado después de tanto tiempo de practicarla.

¹⁶⁴ Aquí Vilain se refiere a “la prose oralisante, monologique, spontanée, ‘verbalisation immédiate’.” Estos supuestos aspectos innovadores en la prosa autoficcional, fueron observados por el investigador en el grupo “littérature femme” de los años setentas.

5.4 Diferencias entre novela autobiográfica y autoficción

En este punto de la investigación, resulta importante intentar descubrir cuáles son las diferencias que existen entre la novela autobiográfica y la autoficción. Ambas modalidades narrativas parecen ser muy cercanas tanto en su estructura como en su temática. Las desigualdades que existen se basan principalmente en la verosimilitud y la exactitud de los hechos narrados. Sin embargo, este punto lleva a interrogarse: ¿cómo saber cuáles de las experiencias y sucesos narrados son verdad y cuáles no lo son? Ante la imposibilidad de responder a esta pregunta, pues dentro de la autoficción este punto ya no conforma el elemento principal puesto que la libertad se impone a la expresión, solamente se puede precisar –nuevamente dentro de la ambigüedad– que en la autoficción el nombre del autor queda al descubierto pues coincide con el que lleva el protagonista, mientras que en la novela autobiográfica “les noms seraient cryptés, ou esquivés, surtout celui de l’auteur.” (Colonna, 2004: 99) Como la autoficción nace en el siglo XX, también se debe tomar en cuenta que los movimientos sociales y el individualismo influyen en ella; es decir, en un siglo donde el voyeurismo y la exposición de la intimidad humana se encuentran a la orden del día, el autor no teme colocar su nombre y hasta parte de su vida dentro de sus obras de ficción. En una época en la que el pudor se ha perdido y las debilidades humanas se exhiben en todos los medios de comunicación, los escritores han tomado la libertad de plasmar sus vivencias e inclusive sus traumas. Contrariamente a esto, la novela autobiográfica nace en 1761 con la publicación de *Julie ou la Nouvelle Héloïse* y desde entonces ha sido de gran inspiración para los escritores franceses. Generalmente, en este género se exponen ciertos principios que regulan la organización del relato; además, solamente se seleccionan ciertos acontecimientos para ser narrados, los cuales se estructuran de acuerdo a dichos principios.

Por otra parte, estructuralmente la autoficción tiene un autor-narrador homónimo, mientras que en la novela autobiográfica el autor se esconde o disfraza detrás de un personaje imaginario. En ambos géneros, narrador y autor se identifican por su edad, medio social, profesión, deseos, etc.; estos datos son utilizados a conveniencia del autor y “c’est à partir de leur degré de fictionnalité que l’on peut différencier les deux stratégies.” (Gasparini, 2004: 25) Sin embargo, en este punto surge la dificultad para el lector, pues ¿cómo puede saber que el “yo”, sujeto de la enunciación y del enunciado, es una persona real? Y aún más difícil, ¿cómo puede distinguirlo del “yo” fingido, resultado de la mimesis de la enunciación real? Es decir, que si el protagonista lleva el nombre del autor, además de que su vida coincide con los aspectos principales de la vida del escritor y cuenta una historia que “inocentemente” se cree

real, el lector será totalmente ‘engañado’ y estará convencido de que lo que lee en verdad ocurrió. Ese fue el caso de la primera autoficción en la que el autor, después de ser alabado por diferentes críticos gracias a su contenido, tuvo que explicar que en realidad, se trataba de una historia imaginaria, de una “autoficción” y no de su propia vida. Al poner este ejemplo, Gasparini pretende señalar que la autoficción no llega a ser un “género” sino una “categoría novelesca”. En seguida muestra un esquema para diferenciar la autobiografía, la autobiografía ficcional, la autoficción y la novela autobiográfica. Dentro de este cuadro se puede observar que la diferencia más palpable (si en realidad lo es) entre ellos es la “vacilación en la veracidad de los hechos” que se distingue en la autoficción. Pero nuevamente llegamos al mismo problema ¿cómo saber que lo que se lee es verdad? A través de varios ejemplos, Gasparini intenta mostrar la forma en que el lector percibe la “inverosimilitud” de los hechos que no resultan coherentes dentro de la trama. De esta forma la verosimilitud formaría parte distintiva de la novela autobiográfica puesto que el autor de este tipo de narración va a “s’efforcer de colmater l’écart qui sépare l’univers du héros de celui du lecteur afin d’adhérer au vraisemblable de ce dernier.” (2004: 31) Sin embargo, Alberca señala que ante la ambigüedad onomástica de las novelas autobiográficas, las cuales además, pueden estar escritas en primera o en tercera persona, solamente el buen conocimiento de la biografía del novelista puede determinar “el autobiografismo o no del relato” (2007: 99).

Tal vez, uno de los aspectos más distintivos de la novela autobiográfica sea el anhelo que siente el autor por hablar de sí mismo; esto se demuestra cuando toma parte de su vida para incorporarla en la novela que escribe. Sin embargo, para lograr este fin utiliza un personaje imaginario que consiga esconder o camuflar su persona. En ocasiones el lector, conocedor de la biografía del autor, puede percibir ciertos detalles o sucesos dentro de la trama de la historia que le recuerdan ciertas vivencias del autor. En estos casos, no se puede hablar de autobiografía puesto que no se cumple ni con el pacto identitario ni con el pacto de verdad, pero sí se puede pensar en una influencia biográfica muy marcada por parte del autor en la temática de su escritura. Este aspecto se encuentra presente en muchas de las obras de Muñiz, pues de vez en cuando aparecen sucesos o sentimientos, los cuales en realidad han sido experimentados por ella misma, pero de alguna manera, han sido transferidos a los personajes creados. Esto ocurre, por ejemplo en *Areúsa en los conciertos*¹⁶⁵ novela en la cual, en ocasiones, las vivencias de la protagonista recuerdan la biografía de la autora. Uno de los

¹⁶⁵ Muñiz-Huberman, Angelina (2002) México, Alfaguara.

puntos más alusivos a su vida es, sin duda, cuando Areúsa va a Filadelfia para “recuperar el pasado y poner cierto orden en su vida” (p. 71). Resulta que en esa ciudad, al igual que Muñiz, Areúsa realizó estudios de posgrado cuando era joven, inclusive se menciona que tuvo una beca para realizar sus estudios. De esta forma, la escritora incluye un suceso biográfico en la estructura narrativa de su novela, aunque no narre su propia experiencia sino las aventuras de la heroína de su obra.

Si la veracidad de los hechos, dentro de ambas instancia narrativas, resulta ser engañosa, entonces otra vía para intentar diferenciarlas es a través del “nivel del enunciado narrativo”. Alberca propone diferenciar los géneros por medio de este aspecto. En su estudio, ratifica que en la novela autobiográfica se puede notar un parecido entre el autor, el narrador y el protagonista propiciando cierta identificación. Sin embargo, nunca se logra ratificar su identidad y a pesar de la multitud de datos y de coincidencias que aparecen a lo largo de la narración no se consigue la unificación de los tres. Asimismo, a nivel narrativo, el lector siempre reconoce que se encuentra frente a una novela aunque haya algunos datos biográficos del autor. En cambio en la autoficción, la relación entre narrador, autor y personaje es clara creándose el pacto autobiográfico, el cual resulta paradójico ante “el estatuto ficticio otorgado al relato”. De esta forma, en la novela autobiográfica la imprecisión del relato se debe a las “contradicciones del enunciado” en las que incurre el autor al hacerse pasar por otro, al reinventarse a través del protagonista. Mientras que la contradicción normativa posiciona a la autoficción entre novela y autobiografía, puesto que el texto se produce entre una y otra, situando al relato en la inexactitud interpretativa.

Así pues, la autoficción es un género híbrido que se caracteriza por cumplir tanto con el pacto novelesco como con el pacto autobiográfico. En una descripción más amplia, también se podría decir que es todo aquel escrito autobiográfico que se mezcla con la ficción, que toma “des chemins retors vers la verité.” (Lejeune, 2007: 3) El problema radica en saber cuáles son las distorsiones a las que recurre el autor a lo largo de la escritura; ante este problema se concluye que la autoficción es un relato que toma de la autobiografía la formalidad de la escritura conservando la ficcionalidad propia de la novela. Además, la palabra autoficción es una palabra compuesta por “auto”: uno mismo, y ficción, la cual incluye a la imaginación, “comme si le terme ‘fiction’ permettait de mieux faire accepter la brutalité du réel et, concernant à l’autofiction, de valoriser la part supposée narcissique, impudique voire thérapeutique d’un texte, peut-être de lui donner une légitimité esthétique.”

(Vilain, 2009: 10) Dentro de esta lógica, Arnaud Schmitt piensa que un término más apropiado para este tipo de narraciones es el de “autonarración”, con el objetivo “de lever définitivement l’antinomie entre la valeur référentielle du concept et la valeur fictionnelle du mot qui la désigne.” (2007: 15) Esta es, tal vez, una nomenclatura que se adapta un poco más a las seudomemorias de Muñiz, pues, según el análisis de este trabajo, se ha tratado de demostrar que, gracias a la innovación de la escritura, estas obras no pueden catalogarse como autoficción –en el sentido más estricto del término– aunque se asemejen a ella. De hecho, si se toma en cuenta la elasticidad con la que Colonna define el término, casi se podría pensar que *CT* y *MV* forman parte de este género, pero la narración en tercera persona sigue siendo un freno para ello.

Por otra parte, si las obras biográficas de Muñiz no pueden ser autoficciones entonces se podría pensar que en realidad se trata de novelas autobiográficas, sobre todo si se toma en cuenta que éstas pueden estar escritas en primera o en tercera persona (problema que quedaba pendiente en la autoficción) y que el nombre del autor, narrador y protagonista puede no ser el mismo. Esta diferencia onomástica produce un alejamiento propio de la novela y acentúa su carácter ficticio aunque dentro de la diégesis haya una gran cantidad de sucesos biográficos del autor. Entonces, este tipo de relato se asemeja a una novela puesto que parece alejarse de la personalidad del autor pero a lo largo de la trama, se advierte una inspiración autobiográfica muy marcada. En otras palabras: “es un relato que esconde primero, para mostrar disimuladamente después, la relación entre la verdadera biografía y personalidad del autor empírico y la biografía y personalidad del narrador o del protagonista ficticio.” (Alberca, 2007: 113) Esta definición, dada por Manuel Alberca, puede ayudar a abrir un poco más el panorama de la novela autobiográfica, en la cual a través del pacto de lectura se establecen diversas relaciones con el lector. Ya sea que éste perciba la obra como una forma de disfraz o como una confesión de aquello que no puede confesar bajo su propio nombre. En todo caso, el autor logra hablar de sí mismo evitando correr el riesgo de ser juzgado, además de liberarse de todo aquello que le hizo sufrir en el pasado sin la posibilidad de comprometer a terceras personas.

Ante la expectativa de considerar *CT* y *MV* como novelas autobiográficas, vale la pena recordar lo dicho anteriormente; dentro de este género existe un marcado alejamiento entre el protagonista y el narrador gracias a su nomenclatura de “novela”. Este aspecto resulta contrario al principio de las seudomemorias, pues Muñiz siempre ha afirmado que se trata de

la historia de su vida, nunca ha querido esconderse detrás de la protagonista, simplemente indica que al saber que la memoria es engañosa y que la ficción se entrelaza con la realidad, prefiere buscar una alternativa a la autobiografía. El nombre de la protagonista Alberina, el cual se identifica con el de la escritora y narradora Angelina, no es una forma de disimular o disfrazar la verdadera identidad de la autora sino la simbolización de “la unidad perfecta” de aleación de los nombres que lo conforman. La escritura de su vida se le facilita al verse reflejada en la heroína de su historia que a la vez representa a la persona que fue en el pasado. Además, el discurso fáctico supera en gran manera al ficticio, la realidad supera a la ficción pues los elementos autobiográficos superan a los novelados y por lo tanto, tampoco puede ser considerada novela autobiográfica.

5.5 Posible definición de seudomemorias

Después de haber recapitulado algunos de los principales puntos teóricos que definen la autobiografía, las memorias, la novela autobiográfica y la autoficción, se puede dejar en claro que ni *CT* ni *MV* pueden incluirse en estos géneros. No pueden ser autobiografías pues contienen un narrador en tercera persona, aspecto innovador en este género perteneciente a la escritura íntima, además de la no identificación onomástica entre la protagonista y la autora. Tampoco pueden pertenecer al subgénero memorias, puesto que la importancia de la narración se basa en la personalidad de la protagonista y no en las situaciones históricas del país, las cuales solamente se encuentran en el segundo plano de la narración. La posibilidad de definirse como novelas autobiográficas queda descartada pues Muñiz afirma que es la historia de su vida, además de que no aparece el título “novela” en la portada. Finalmente, el rompimiento de la triada autor-narrador-protagonista típica de la autoficción, elimina la posibilidad de ser parte de ella. Así pues, las características estructurales tan típicas de estas obras las convierten en inclasificables y por esta razón Muñiz les adjudicó una nueva nomenclatura: seudomemorias. Nótese que este “subgénero” se encuentra en los límites de la autobiografía, de las memorias y de la autoficción. Aunque, si recordamos lo expuesto por May, concluimos que dichos límites ni están completamente definidos ni son fijos. Ambos textos narran la infancia de la narradora, la cual prefirió crear un seudónimo que coincide con su nombre original en el número de sílabas; también las vocales se conservan intactas y solo cambian tres consonantes. El narrador en tercera persona y la alternancia de voces, tercera y primera en *CT* es otra novedad en este tipo de escritura. Este fenómeno vuelve singular e interesante el caso de Muñiz: una protagonista que a veces es ella y a veces no. Sin duda, la

utilización de este recurso se debe el desdoblamiento de la multiplicidad de “yoes” de la escritora: la otredad se hace presente a través de un narrador en tercera persona. De esta forma el distanciamiento de la narradora y la protagonista provocan una modificación de la visión de los hechos del pasado.

El rompimiento del pacto de verdad se refleja en el miedo que la autora siente en el momento de recordar el pasado; el temor a no ser exacta en la narración de los recuerdos que se agolpan en su mente la llevan a descartar la escritura de una autobiografía. Sería importante mencionar la diferencia que existe entre verdad y veracidad, se puede ser verídico, es decir no mentir, pero no por ello decir toda la verdad. Para lograr decir la verdad, no se la debe deformar, ni disimular, se debe ser verídico y sincero; sin embargo, la noción de sinceridad trae consigo ciertos problemas pues en ocasiones el mismo escritor confiesa que en ciertos aspectos de la obra ha mentido. (May, 1979: 212-213) A esto también se agrega el hecho de contar todo aquello que se ha vivido desde un punto de vista retrospectivo, con todo el bagaje cultural que se tiene ahora en la vida adulta, y las adaptaciones que ello supone. Además, el efecto de mezclar, tal vez inconscientemente su historia con las historias escuchadas y ahora hechas propias incorpora nuevos elementos narrativos impredecibles. La propuesta de una narración que se instala en los límites de la ficción, no significa abandonar el deseo de entender y explicar lo que sucedió en el pasado, más bien representa la toma de conciencia, por parte de la autora, de que a pesar del esfuerzo por recordar, “la interrogación sobre la realidad pretérita es una empresa fantasmal” (Alberca, 2007: 188). La explicación dada en una entrevista muestra cómo surgió la necesidad de ‘crear’ este nuevo género:

La memoria es 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 pseudomemorias, que incluye elementos ficticios. Además, este género me permite narrar en tercera persona. (Herrera, 2004)

Dentro de esta definición se pueden observar diversos elementos que ayudan a la correcta comprensión de las peculiaridades del incipiente subgénero. Primeramente aparecen dos particularidades de la memoria: “es frágil y poco creíble”. La “inexactitud o falsedad” de las autobiografías se debe al simple olvido o a la omisión “por razones estéticas”, asimismo a la censura que “ejerce el espíritu sobre lo desagradable”, también al pudor e inclusive a la reconstitución de un evento que no tuvo repercusiones en el momento en el que ocurrió pero que, en el momento de escribir, resulta imprescindible. Por esta razón, al escribir la historia personal lo más importante resultan ser los recuerdos, aunque éstos se hallen deformados o incompletos en la memoria. Así pues, al escribir las remembranzas de un hecho pasado que se

ha guardado dentro la memoria, existe forzosamente un afrontamiento entre el recuerdo y el presente. En algunos escritos aparece, incluso, el tono irónico o humorístico “avec lesquels il arrive à l’autobiographe d’envisager certaines des actions, paroles ou pensées du personnage qu’il fut autrefois.” (May, 1979: 82) Sin embargo, el elemento irónico es un fallo en la veracidad de la historia pues las emociones sentidas en el momento de los hechos, ya sea por pena o miedo, se sustituyen por las impresiones del presente y de esta forma se nubla la realidad del suceso.

El sentimiento de fragilidad de la memoria, manifestado por Muñiz, reside en la capacidad que el ser humano tiene para inventar, imaginar, apropiarse y reinventar un hecho que pertenece al pasado. En otras palabras, la vulnerabilidad de la memoria se refiere a la incapacidad de la mente humana a conservar únicamente la verdad, puesto que parece que solamente es capaz de recordar una infancia “manipulada”, aquello que Freud llamaba recuerdos encubridores¹⁶⁶. En ellos se hace palpable la diferencia entre el pasado infantil y el presente del adulto, es decir que muchos de los recuerdos infantiles son erróneos, son solamente una mezcla entre la realidad y la fantasía e inconscientemente tratan de encubrir lo que realmente sucedió en aquellos años; resulta ser una forma de autoengaño. Y tal vez en este punto pudiéramos preguntarnos si el capítulo “Caimito del Guayabal” donde la vida de la protagonista es, por así decirlo paradisíaca, entra en esta clasificación que se refiere a autodirigir la mente a la recreación conveniente de los hechos. Volveremos a este punto más adelante, pero resulta importante mencionar, desde ahora, que los recuerdos plasmados en estas obras se enturbian con la imaginación, con las historias que se han escuchado a lo largo de la vida, con las imágenes de las fotos, con lo relatado por los padres y con el trauma de vivir en exilio.

La ‘poca credibilidad’ en la memoria, según las teorías de Piaget, se debe al desarrollo de la inteligencia pues la memoria es activa, selectiva y evoluciona de acuerdo a los esquemas operacionales, está basada en las imágenes que hacen recordar un hecho relacionado con ella y que se convierten en recuerdos que van evolucionando y adaptándose conforme pasa el tiempo. Recordemos el famoso ejemplo que este sociólogo da sobre sí mismo al indicar que el

¹⁶⁶ Respecto a los recuerdos infantiles Freud aclara que éstos “nous montrent les premières années de notre vie, non comme elles étaient, mais comme elles sont apparues à des époques ultérieures d’évocation; les souvenirs d’enfance n’ont pas émergé, comme on a coutume de le dire, à ces époques d’évocation, mais c’est alors qu’ils ont été formés et toute une série de motifs, dont la vérité historique est le dernier des soucis, ont influencé cette formation aussi bien que le choix des souvenirs.” (1973: 132)

recuerdo más antiguo de su infancia –antes de cumplir dos años– consistía, sin saberlo, en un hecho que su niñera había inventado: un día mientras paseaban en Champs-Élysées un hombre quiso raptarlo y la niñera lo defendió hasta el punto de salir lastimada con arañazos en la cara; al contar los supuestos hechos a los padres, ella fue recompensada con un reloj. Años después, por medio de una carta, ella misma confesó que todo había sido un invento, que ella misma había causado las lesiones en su rostro y devolvía la recompensa obtenida en aquella época. Lo que resulta más interesante en todo esto, es el hecho de que los recuerdos de Piaget estaban grabados en su memoria con imágenes y hasta con las representaciones físicas y vestimentales de las personas implicadas en los sucesos. (Piaget, 1959: 257) Este ejemplo muestra la aptitud que tiene la memoria para adaptar, inventar, recrear y apropiarse de hechos que pudieron haber sucedido de otra manera o que simplemente nunca tuvieron lugar.

Durante la infancia y la adolescencia, a los padres les gusta contarles a sus hijos las experiencias que tuvieron cuando eran más pequeños: la primera vez que se dijo una palabra, los primeros pasos y hasta los primeros regalos de navidad. Sin embargo, estudios profundos han demostrado que para el cerebro humano es imposible recordar las experiencias vividas antes de los tres años, puesto que “las memorias más tempranas se situarían alrededor de los 3 años y medio o 4 (Pillemer y White, 1989)” (Diges, 1997: 26). Entonces, la mayoría de los recuerdos que se conservan de esa época no son propios, sino que provienen del entorno familiar. Después, los padres cuentan la primera caída, el primer accidente, una estancia en el hospital, el primer día de clases, la primera mascota etc. En teoría, estos hechos se encuentran almacenados en la memoria y por lo tanto el ser humano es capaz de recordarlos, pues “algunos autores señalan los 2 años (para el recuerdo del nacimiento de un hermano) los 3 años (para el recuerdo de un cambio de domicilio)...” (Diges, 1997: 26) Y ésta es precisamente la base de los recuerdos infantiles, la tendencia psicológica a “recordar” aquello que los padres, abuelos y demás familia han contado, hasta llegar a convencerse a sí mismo de la realidad de lo vivido e inclusive, crear imágenes que corroboran la certeza de lo ocurrido. Freud llamó este tipo de recuerdos falsos “amnesia infantil” y la describe como “la incapacidad de los adultos para recordar sucesos autobiográficos de los primeros años de vida” (Diges, 1997: 26). Sin embargo, los recuerdos anteriores a los 3 años “tan vívidos muchas veces, pueden estar basados en las historias que se relatan dentro de la familia, en el repaso de fotografías y cada vez más en videos, en conjeturas sobre cómo deben haber sido las cosas a partir de conocimientos generales, etc.” (Diges, 1997: 27) Las fotos de la familia son un medio muy utilizado por los padres de Muñiz para contarle historias sobre las personas

que ahí se encuentran, aunque nunca las ha visto, conoce muy bien su personalidad y su vida gracias a los relatos escuchados.

De esta forma, lo más cercano a la definición de Muñiz puede ser: la posibilidad de fusionar la realidad con la fantasía para crear una nueva verdad que uno hace propia al narrar su historia personal. Cuando el escritor cuenta su infancia, en general está recreando una parte de su vida que le es preciosa, “los bellos años infantiles”. Es una época idílica en la cual las preocupaciones no entran en la mente del pequeño, la vida se ve desde otra perspectiva y hasta se puede llegar a creer en la felicidad y en la perfección de la familia. Es pues “la época dorada” evocada por los escritores, esa época que hasta algunas veces pareciera inverosímil pues resulta una mezcla de lo que se recuerda con lo que se ha olvidado a causa de forzar la memoria para ‘recordarlo todo’. Es decir, “[...] el poder alucinatorio del deseo que posee el recuerdo y por ende el cuestionamiento de una realidad siempre en relación asintótica con la verdad [...] Extraña paradoja: no es la memoria la que conserva, sino el olvido.” (Rosa, 1990: 62) Por consiguiente, la frase “empecé a dudar de la memoria” es el reconocimiento de la inexactitud de la memoria expuesta anteriormente; Muñiz admite su impotencia a transmitir la verdad por medio de la historia de su vida. Acepta que, sin importar lo que haga no puede desprenderse de la visión del presente al recordar el pasado. Esta duda que surge en la escritora es también el temor a haber olvidado ciertas cosas de la infancia: la memoria olvida. En otras palabras “La memoria de la autobiografía, al mismo tiempo que recuerda (rememora), oscila entre el recuerdo encubridor, el deseo de saber, la magnificencia y la atracción de la causa y el poder diligente de la escritura: cuando rememora comienza a olvidar.” (Rosa, 1990:61) Entonces, existen un sinnúmero de factores que influyen en el escritor en el momento de escribir su vida pasada: lo que sabe, lo que quiere saber, lo que se inventa, lo que se recuerda y hasta lo que se olvida, de ahí la dificultad de afirmar o negar su veracidad. La mayoría de los psicólogos y de los estudios realizados hasta ahora han demostrado que los niños no pueden guardar sus vivencias en la mente durante un periodo de tiempo prolongado. La tendencia a olvidar es inminente, aunque haya ciertos hechos que recordemos más que otros ¿Por qué? Pareciera que los recuerdos que retenemos por más tiempo han logrado influir de manera significativa en nuestro desarrollo personal aunque “parece que es factible llegar a sugerir una memoria completamente falsa, al menos si se trata de sucesos autobiográficos que supuestamente han tenido lugar en la infancia.” (Diges, 1997: 32)

La oración “empecé a dudar de la memoria” esconde otro elemento importante que es la imaginación de sí mismo. Cuando aparece la amnesia del pasado y ante la obsesión que se crea al intentar redescubrir el ayer, el escritor empieza a inventarse a sí mismo, puesto que busca recordar por medio de la prospección y no por la retrospección. Al pretender aclarar los hechos del pasado aparecen ciertos “huecos” o espacios en blanco, en los que no se sabe lo que en realidad ocurrió. Es en ese preciso instante de “vacío” cuando el autor comienza a inventar lo que en su mente solamente son imágenes recicladas o pequeños *flash-back* asimilados a través del tiempo. Parece ser que es en el preciso momento de escribir cuando se empieza a recordar y a inventar, cuando se intenta separar los recuerdos autobiográficos de los que no lo son además “si on ne peut se souvenir de tout, on ne peut pas tout raconter. L’idée d’un récit exhaustif est une idée performativement impossible.” (Ricœur, 2000: 579) De esta forma, recordar el pasado siempre es recordar un pasado recompuesto, un pasado que conforma una memoria artificial pues “le fictionnement de soi commence ainsi au moment même où l’auteur sent que sa mémoire ne peut plus le mener autre part qu’à une impasse, là où, précisément, le souvenir sans forces demande d’être suppléé par l’imagination.” (Vilain, 2005: 122) Así pues, en el momento en el que Muñiz se topa con recuerdos borrosos en su mente, la imaginación siempre dispuesta a intervenir, hace acto de presencia para acomodar y recrear los sucesos.

El pasado, según Ricœur, se representa por medio de la imagen, la cual en ocasiones puede ser casi visual o auditiva. La tradición filosófica, el empirismo de la lengua inglesa y el cartesianismo hacen de la memoria una división de la imaginación, hecho que, desde hace mucho tiempo, ha sido tratado con suspicacia. La asociación de ideas forma una especie de “corto-circuito” entre la memoria y la imaginación: “si ces deux affections sont liées par contiguïté, évoquer l’une –donc imaginer–, c’est évoquer l’autre, donc s’en souvenir. La mémoire, réduite au rappel, opère ainsi dans le sillage de l’imagination.” (2000: 5) La imaginación se posiciona en la parte más baja de los modos de conocimiento, dentro de la clasificación “afecto” y por lo tanto se encuentra sometida a la sucesión de efectos exteriores al cuerpo humano; mientras que la memoria es considerada como un modo de conocimiento, gracias a la memorización. Contrariamente a esta tradición de disminución de la memoria, dentro de los límites de la crítica de la imaginación, se deben separar ambos procesos puesto que cada uno posee una intención diferente: “l’une, celle de l’imagination, dirigée vers le fantastique, la fiction, l’irréel, le possible, l’utopique; l’autre, celle de la mémoire, vers la réalité antérieure, l’antériorité constituant la marque temporelle par excellence de la ‘chose

souvenue' du 'souvenu' en tant que tel" (2000: 6) El problema reside, entonces, en la constante confusión que existe entre recordar e imaginar puesto que los recuerdos se guardan a través de imágenes, y esto afecta la función de veracidad de la memoria.

Lo dicho anteriormente se relaciona con la frase: "incluye elementos ficticios". La escritora sabe de antemano que va a incluir ciertos aspectos o detalles de la historia que en realidad no ocurrieron o que tal vez ocurrieron de otra forma. Asimismo pueden aparecer ciertos sucesos que le acontecieron a alguien de su entorno, los cuales ha tomado como propios hasta el grado de creerlos parte de su vida. Por otro lado, los sueños y las fantasías también forman parte de la historia, el aspecto onírico y la imaginación son una constante dentro de la narración. Al contar su historia, la autora la percibe desde una perspectiva diferente, es decir, en retrospectiva, e intenta regresar a la época pasada y a partir de esos recuerdos fundamentar su narración. Así pues, cuenta lo que en realidad cree que sucedió y de la manera más apegada a la verdad, aunque esta supuesta realidad esté manipulada, corregida y aumentada por la imaginación. Este aspecto marca, sin duda, la sinceridad de Muñiz, quien acepta por adelantado "la falsedad" de su obra, sabe que a pesar de tratarse de un texto autobiográfico no es totalmente verídico. De la misma forma que Beauvoir expresó al finalizar sus *Mémoires d'une fille rangée*: "cette belle histoire qui était ma vie, elle devenait fausse à mesure que je me la racontais" (1972: 442), Muñiz constata la reunión imposible de verdad y sinceridad al escribir su propia historia. Por esa razón, la autora expresa esta falta de veracidad en su obra cuando dice: "En parte soy yo y en parte no, igual que el nombre es y no es el mío. Utilizo rasgos de otros personajes y de otras situaciones... por eso son seudomemorias." (Herrera: 2004) Entonces a lo que apunta no es a la falta de veracidad, sino que admite la impotencia de expresar únicamente la verdad. Así se demuestra que la autenticidad y la fidelidad de los hechos ocurridos y plasmados por escrito en la vida de un escritor no son más que una utopía, utopía que en ocasiones los mismos autores llegan a creer.

La reescritura de la vida infantil no es otra cosa que el reflejo de lo que se quiso ser, de lo que se quiso vivir pero que por una u otra razón no se pudo llevar a cabo. El retorno a los orígenes es necesario pues "el comienzo es la forma que cobra la utopía invertida del sujeto: pone en el pasado aquello que no puede realizar en el presente pero que desea y ya no espera en el futuro" (Rosa, 1990:62). La reescritura de la infancia posiciona al escritor en el centro de su personalidad y de su identidad, aquello que forma su vida y su filosofía de vivir es pues, la búsqueda de respuestas, de historias concretas en las imágenes que se guardan en la mente

y de la otredad que persigue. “En el acto autográfico ‘yo’ se entera de que era otro distinto del que es ahora, por haberlo olvidado. El saber olvidado por el sujeto me convierte en otro cuando me lo revela la escritura primitiva de ese pasado” (Rosa, 1990:64). Por lo tanto, existe un lazo indivisible entre el “yo” de la época pasada y el “yo” implícito en la obra del presente, el cual pretende conmover al lector, hasta el punto de hacerle sentir que forma parte de las aventuras y experiencias contadas. Al escribir la infancia, el autor transmite la nostalgia de lo que ya se ha perdido, al comprobar que la felicidad de aquellos años se ha ido y no volverá jamás, por eso es que al recordar se siente un aire de melancolía y de añoranza por el pasado. Pozuelos Yvancos define este fenómeno de la siguiente manera: “La rememoración de la infancia, tiende a menudo ese puente de la nostalgia de un mundo perdido, definitivamente ido, hecho de reticulares espacios que se convocan como reconstrucción de un lugar funcional, primigenio, mítico; a lo que María Zambrano llamó “espejismo de la infancia” (2006:114). “Espejismo de la infancia” que lleva al escritor a dramatizar lo perdido: el tiempo, la libertad, el pasado.

La última frase de la definición de Muñiz respecto a las seudomemorias —“este género me permite narrar en tercera persona” — presenta uno de los mayores problemas en el momento de intentar clasificar sus obras. El narrador en tercera persona parece alejarse del esquema autobiográfico, caracterizado por las narraciones en primera persona, sin embargo (como se demostró anteriormente), de alguna forma, la tercera persona también forma parte de las variantes de este género. En *CT* la autora presenta la vida de la protagonista a través de un narrador omnisciente, solamente pasa a la primera persona cuando siente la necesidad de contar algo mucho más íntimo, es una forma de afirmar que ‘estoy contando algo que me sucedió a mí y no a otra persona’. Escribir desde el “yo” “suppose alors le désir d’être vrai... c’est s’engager dans une grande aventure... c’est une ascèse, il faut arriver à voir les choses lucidement, connaître quelque chose qu’on est peut-être le dernier à pouvoir connaître.¹⁶⁷” Este cambio en la perspectiva de la narración se logra de manera casi imperceptible, el lector sabe que está leyendo la historia de una niña pequeña y entra en un mundo más bien lúdico que lo sumerge inmediatamente en una mezcla de magia y realidad. Por el contrario, el narrador en tercera persona crea un alejamiento entre el autor y el protagonista, como si dijera ‘lo que estoy relatando le sucedió a un tercero y no a mí’. El autor decide desaparecer, u ocultarse pues “el Yo se instaura como Él en su afán desmesurado de ser objeto puro, todo

¹⁶⁷ Philippe Lejeune en “Moi contre moi” Philippe Lejeune & Philippe Vilain (Vilain 2009: 108)

objeto sin nada de sujeto. La memoria es su sostén para crear un elemento de continuidad en el pasado y en el futuro” (Rosa, 1990:64-65). Sin embargo, el “yo” no desaparece por completo, sigue presente a través de la narración, sólo que se coloca fuera de los hechos para intentar narrar su historia de manera más objetiva. Así pues, ambas obras de Muñiz tienen un narrador que lo conoce todo sobre la protagonista: sus pensamientos, deseos y temores; además, también confiere ciertos indicios premonitorios sobre lo que será su vida futura y la forma en que le afectará cada una de las experiencias de la infancia y sobre todo la influencia de éstas en la formación de sus ideas y de su carácter.

Lejeune aceptó la posibilidad de identificación entre el narrador y el personaje principal de una autobiografía narrada en tercera persona aunque esta identificación no se lleve a cabo por el uso del “yo” en el interior del texto, se puede lograr indirectamente por medio de una “double équation: auteur = narrateur, et auteur = personnage, d’où l’on déduit que narrateur = personnage même si le narrateur reste implicite.” (1975: 16) En *CT* y *MV* la doble ecuación se efectúa de forma esperada, puesto que Angelina es la autora, es la narradora y se transforma en Alberina la protagonista. Gracias a esta identificación, se lleva a cabo el proceso correcto de la autobiografía, pues el texto se encuentra escrito por la interesada pero en forma de biografía. Lejeune explica las razones por las cuales se utiliza este tipo de narrador en el momento de escribir la historia de su vida: por orgullo o por humildad. Estos argumentos paradójicos se deben a las circunstancias en las que fueron redactados dichos textos. Más adelante, explica que en algunos casos existe una alternancia de ambas voces narrativas dentro del texto, lo cual confirma “la possibilité du récit autobiographique ‘à la troisième personne’” (1975: 17) La diferencia surge a nivel de la enunciación, pues se crea una diferencia en el sujeto de la enunciación y el sujeto enunciado quien se vuelve el destinatario del texto. Finalmente Lejeune afirma que las autobiografías en tercera persona son “casos excepcionales” en los que se debe desligar el problema del narrador y de la identidad.

Años después, en un estudio dedicado a la autobiografía en tercera persona, *Je est un autre*, Lejeune se interesa en las posibilidades que representa este tipo de narración. Explica que puede haber dos tipos de autobiografías en tercera persona, primeramente aquellas en las que un narrador extradiegético simplemente es una figura de enunciación y aquellas en donde la autobiografía cuenta con un narrador ficticio. Dentro del primer caso, que se acerca a la estructura de las obras de Muñiz, se establece un pacto entre el autor y el narrador, dentro del

cual se establece que los sucesos de la narración forman parte de su vida pero que serán transmitidos por medio de una tercera persona. En este caso el lector no duda de la identidad narrador-protagonista implícita en el texto, lo cual produce la sensación de un pacto autobiográfico reformado. A través del exhaustivo análisis, el teórico concluye que existen tres factores principales en estos textos: la referencia a la tercera persona; la transposición de la voz narrativa, perspectiva y tiempo; la extensión del empleo de la figura y la posible articulación con el ‘uso normal’ de la primera persona. Después analiza detalladamente cada uno de estos puntos. En lo que concierne a la referencia, Lejeune afirma que existen tres formas de precisar que la tercera persona remite al autor: por medio de una perífrasis que indique explícitamente que la tercera persona cumplirá las funciones de la primera; el empleo de “él” sin referencia explícita y por último, el empleo del nombre del autor. Existen diversos efectos dentro de la última condición, tales como: la presentación humorística o seria de la biografía, imitación de una novela psicológica, la constitución de un “doble”. La importancia de este punto es que el crítico reconoce que el personaje puede llevar solamente el nombre o el apellido, o ambos; un seudónimo literario, o solamente las iniciales, etc. “ou même employer un nom fictif qu’on se donne à soi même” (1980: 41)

Por tanto, ¿se puede considerar *CT* y *MV* como autobiografías en tercera persona? Según el punto anterior sí, pero habría que analizar los otros dos restantes. En cuanto a la transposición de la voz, lo primero que se debe hacer es restituir el texto en primera persona para así compararlo con la narración en tercera. Este aspecto resulta complicado pues existe un cambio de perspectiva en la narración. En lo que se refiere a la extensión en el empleo de estas figuras, también existen tres posibilidades: empleo sistemático de la tercera persona, es el caso de *MV*; empleo excepcional de la tercera persona dentro de la narración en primera y empleo alternado de la tercera y primera persona como en *CT*, donde “un système d’oscillation et d’indécision permet d’échapper à ce que chacune des deux présentations a fatalement d’artificiel ou de partiel.” (1980: 48) La “elasticidad” del “yo” tiene límites y resulta problemático hablar de sí mismo como si fuera otra persona. Lejeune concluye que “proposer le récit d’un narrateur fictif sur soi pourra alors correspondre soit à un narcissisme triomphant qui affiche humoristiquement son identité, soit aux angoisses d’un paranoïaque qui cherche à la construire.” (1980: 51) Disyuntiva sumamente compleja en el momento de aplicarla a las obras de Muñiz, ya sea por narcisismo o por paranoia, la necesidad de expresión por medio de la tercera persona se encuentra latente en las páginas de ambos libros. Dentro de la concepción de este crítico, *CT* y *MV* podrían ubicarse dentro de lo que él

denomina “simulacres, du côté de la fiction” donde el autor trata de involucrar el punto de vista de otra persona en su autobiografía a través de la imaginación, es decir reconstruyéndose a partir de un personaje, acción que Muñiz realiza en sendos libros.

Al igual que la autobiografía, las seudomemorias nacen de la mirada retrospectiva que la autora hace de su vida, es decir que a partir de ella se le otorga un sentido a la vida del personaje principal. Si bien esa significación es subjetiva y se basa en el desdoblamiento de la personalidad de sí mismo, la contemplación externa de un narrador modifica la perspectiva de la narración. En ocasiones este narrador extradiegético va a juzgar las actitudes y decisiones que él mismo tomó en el pasado. Por ejemplo, cuando en *CT*, la narradora cuenta el suceso en el que se vieron implicadas Alberina, Oriana y Lisa, su voz se torna predictiva. Resulta que Alberina había cantado, sin saberlo, una canción que contenía una palabra considerada como una grosería en México, por lo cual al escucharla Lisa la había amenazado con denunciarla al director. Alberina temerosa no sabía qué hacer y la narradora cuenta: “Primero creyó que ser víctima e inocente la protegería. Grave error. La inocencia no está en el inocente sino en la opinión de los demás.” (*CT*: 85) La frase “grave error” indica el juicio que ejerce la autora sobre su actitud a través de esa experiencia ahora en el presente conoce la solución pero en el pasado debía indagar por sí misma. Así cuando más adelante expresa: “lo que no se imaginaba es que la solución era muy sencilla” (*Ibíd.*), demuestra el aprendizaje de la protagonista ante este tipo de situación. En realidad, esta narración en tercera persona de la historia de sí mismo, es tal vez un intento por acercarse más a la realidad vivida en el pasado puesto que “le ‘je’ ne peut rendre compte de soi de manière définitive ou adéquate car il ne peut revenir sur la scène d’interpellation qui l’inaugure, ni raconter l’ensemble des dimensions rhétoriques de la structure d’interpellation au sens de laquelle en rend compte de soi.” (Butler, 2007: 68)

El llamar a la protagonista de las seudomemorias Alberina, nombre que fonéticamente se asemeja al de la autora: Angelina¹⁶⁸, de esta manera, existe “una congruencia imaginaria

¹⁶⁸ A este respecto, en *Moi aussi*, Lejeune vuelve a observar el esquema mostrado en *Le pacte...* para corregir la falla cometida, ya que en él solamente había aceptado la posibilidad de que el nombre del protagonista de la novela o de la autobiografía fuera homónimo o completamente desigual. En esta ocasión, el crítico se da cuenta de que en ocasiones el nombre del protagonista “peut être à la fois semblable au nom de l’auteur et différent: initiales semblables noms différents (Jules Vallés/Jacques Vintragas); prénoms semblables noms différents (ne serait-ce d’une lettre : Lucien Bobard/Lucien Bonnard)” (1986: 24) Ante esta nueva perspectiva, vale la pena preguntarse si el cambio Angelina/Alberina en el que solamente cambian tres consonantes (l, b, r), podría entrar en esta categoría de “prénoms semblables” y así afirmarse como autobiografía. Al menos en este aspecto, el cual parece tan conflictivo, las formas de la autobiografía abren camino para aceptar a un protagonista que cuenta la

entre el Nombre Propio del personaje-narrador y el del Autor que se presupone soporta el relato y lo autoriza: régimen de una juridicidad que se instala entre lo imaginario y lo simbólico” (Rosa, 1990: 66). La razón de este cambio en el nombre de la heroína, se debe a la mezcla de su nombre con el de su esposo: Alberto. Esta aleación de ambos nombres le otorga un simbolismo a la protagonista, pues el hecho de contar su infancia, es decir una época en la que aún no conocía al que iba a ser su esposo, por medio de un personaje que logra la unión de ambos nombres, la coloca en un nuevo espacio alegórico. Este aspecto no puede ser visto como una impostura o una máscara¹⁶⁹ en la que la narradora incurre con el afán de esconderse, pues el objetivo de este nuevo nombre no es el de encubrir el verdadero, sino el de incluir dentro de su historia y a partir de la infancia –al menos metafóricamente– al hombre que la ha acompañado a lo largo de su vida adulta. Puede ser, también, una forma de agradecerle a su esposo el gran apoyo que siempre mostrara ante su pasión por la escritura; de hecho fue él uno de los mayores impulsores para la publicación de sus obras. En todo caso, “los pseudónimos artísticos, los que se realizan sólo por motivos eufónicos o de gusto, que no parecen ocultar o esconder nada, casi siempre acaban por manifestar una preferencia que oculta o revela una parte escondida de la biografía del autor, al tiempo que colaboran a crear otro perfil personal superpuesto al verdadero.” (Alberca, 2007: 233) Efectivamente, la protagonista Alberina permite, en todos sentidos, crear un nuevo perfil de Muñiz, el cual se instala por encima y a través del original con el fin de recrear el pasado.

En particular, vale la pena mencionar que dentro de la trama de *MV* se menciona el nombre de Angelina una sola vez y se hace más bien como un juego entre la narradora y el lector. Resulta que es el día de muertos y la familia ha ido al cementerio a observar las tradiciones mexicanas que se llevan a cabo en esas fechas; así descubren la postura de la cultura mexicana ante la muerte. Al término de la visita “los padres compran un pan de muertos para probar a qué sabe y le regalan a Alberina un pequeño cráneo de azúcar, que, por no encontrar uno con su nombre (Albertina, tal vez, o Angelina: ¡pero Alberina!) tiene que ser el de Guadalupe.” (p. 133) De forma lúdica y a manera de diversión, la autora menciona su

historia de su vida y que se identifica con el narrador y con el autor pero que no lleva el mismo nombre, sino uno semejante.

¹⁶⁹ Frente a este fenómeno, Alberca señala que “En el terreno de la impostura o de los conflictos nominales, los alias o motes, los pseudónimos, los nombres artísticos, incluso cuando no quieren encubrir el verdadero, provocan una suerte de travestismo o de doble personalidad, que cuestiona o problematiza la autenticidad del que los utiliza. Por pequeño que sea el cambio, por lúdico o restringido, cualquier variación nominal sobre la verdadera onomástica, produce o revela siempre un fondo problemático en la vida íntima o social, normalmente en ambas a la vez.” (2007: 232-233)

propio nombre, en lo que será el único indicio para lograr identificar y determinar que Muñiz se encuentra detrás de la protagonista.

En consecuencia, se pueden enumerar diversos elementos que conforman el sistema narrativo de estas dos obras:

- 1) La narración en tercera persona, alternada con la primera persona en *CT*
- 2) La mezcla de la realidad con la imaginación
- 3) En ocasiones, el uso de un tono lúdico
- 4) El uso de un seudónimo.

Todos ellos marcan la insistente necesidad de la escritora en observar “desde afuera” y “desprenderse” del pasado. Quizás, siendo otra forma de negar el “yo” en la escritura, un juego entre “soy yo pero no soy yo”, este aspecto coloque al lector en una posición privilegiada, al conocer la veracidad y la verdad imaginada, la realidad de ayer y la realidad de hoy, el punto de vista de la niña y el punto de vista de la adulta. La integración de la “imaginación autobiográfica¹⁷⁰” dentro de la narración permite observar la otredad de Angelina por medio del personaje Alberina, es una forma de crear un “espejo” por medio del cual se puede observar la imagen de la protagonista que se convierte en la construcción mental de la misma autora. Por consiguiente “l’écriture autobiographique adopterait une position imaginaire qui permettrait à l’instance narratrice, délirante ou prédisposée à fabuler le réel, de se rendre maître d’une relation apocryphe, dont *je* serait déjà, pour ainsi dire, la transposition minimale, l’éternel figurant d’une fiction.” (Vilain, 2005: 125) Así, la escritura autobiográfica de Muñiz, no constituye una simple introspección ni un testimonio, sino una proyección de su imaginación del “yo” del pasado con el “yo” actual.

Como se ha podido constatar *CT* y *MV* dejan de lado las definiciones y teorías, la autora otorga la nomenclatura “seudomemorias” a los libros en los cuales narra los hechos que ocurrieron en su infancia, complicando aún más el género de la escritura íntima. El prefijo “pseudo”, según la RAE significa falso, algo que no se logró, y da como ejemplo un “seudocientífico”; sin embargo, esta definición no permite afirmar que el término “seudomemorias” signifique falsa memoria, sino solamente una verdad modificada, lo que Hubier llama autenticidad. La verdad de Muñiz se impone ante la verdad del pasado pues la

¹⁷⁰ Vilain dice a este respecto, que “la particularité de l’imagination autobiographique est justement de provenir de sa capacité de dédoublement narcissique qui permet au sujet de s’inventer un double, idéal o non, et de rendre possible une forme d’autofictionnalisation. Ainsi habité par l’image falsifiée d’un autre, le sujet devient abstraction de lui-même.” (2005: 119-120)

escritura autobiográfica “bride l’imagination, ou plutôt la canalise. Quelqu’un qui raconte sa vie dans un esprit de vérité n’est guère en posture d’imaginer, ou au moins d’imaginer autre chose que ce qu’il a construit comme vérité” (Lejeune, 1998: 100) De esta forma aunque la imaginación se mezcle con la verdad dentro del relato infantil, finalmente el lector va a percibir la verdad de la escritora. Aunque aún no exista una definición de este término en los diccionarios e inclusive ningún crítico de la escritura íntima lo mencione como tal, dentro de los esquemas que giran en torno a la autobiografía, se puede deducir que “la transposition de sa propre histoire en pseudo-fiction offre bien à l’écrivain la possibilité de prendre quelque distance vis-à-vis de lui-même et lui permet d’agréger subjectivité et objectivité, significations intimes et sagesse universelle.” (Hubier, 2003: 113) Este efecto es claro, ambos textos contienen elementos y detalles que han sido añadidos por la escritora al hurgar en su memoria, los cuales también fueron matizados al momento de ponerlos por escrito. Por lo tanto, los hechos narrados son auténticos pero tal vez no sean totalmente verdaderos.

La definición que aparece en la contraportada de *Castillos en la tierra* puede ayudar a completar una mejor comprensión de lo que este término significa y es la siguiente:

Las seudomemorias son los procesos de iniciación a la vida. Aquello que se sitúa en la infancia, los límites ambiguos, los exilios, lo que permanece en la bruma o, al contrario, lo indeleble, constituyen una original materia literaria. La infancia se reconstruye, paso por paso, habitación por habitación, país por país. No importa si los sucesos ocurrieron o no: lo importante es recrear la visión de un mundo que nace desde la óptica de la infancia misma. (1995)

Uno de los elementos primordiales dentro de esta definición es la reiteración de la finalidad de estas obras: la recuperación de la infancia. En ambos libros no solamente se encuentra relatada la infancia de Alberina, sino también algunos hechos históricos del presente y del pasado, lo que la definición denomina “límites ambiguos”. La ambigüedad a la que se hace referencia no es solamente la mezcla de la realidad con la fantasía; igualmente se refiere al cambio ocurrido en la perspectiva de la vida que la narradora tiene en el presente, así como a toda la experiencia de vida adquirida, la cual también se agrega en la narración. La expectativa de los hechos del pasado, vistos desde el presente con la transformación propia de lo que se recuerda y de lo que se olvida, forma parte importante en la transformación del pasado. Inclusive las incursiones de pensamientos y reflexiones que la autora hace fuera de los acontecimientos que se están narrando, añade una nueva visión de los sucesos que marcaron su personalidad. El resultado es la mezcla de los tiempos en un solo tiempo: el presente.

En la contraportada de *Molinos sin viento* se halla lo siguiente:

Con este libro, Angelina Muñiz-Huberman retorna a la perspectiva de la infancia para contar una historia que en muchos puntos podría coincidir con la suya propia. Sin embargo, la autora está consciente de que los paisajes de la memoria corresponden por derecho propio a los territorios inventados de la imaginación. La narración en tercera persona, logra estos efectos mediante una prosa diáfana y ajena a los accidentes del lenguaje (2001).

La condición que se expresa en el sintagma “podría coincidir”, se ve reflejada a lo largo de la narración pues llega el momento en que Alberina y Angelina se ven como dos seres indisociables puesto que les ocurrieron las mismas cosas durante la infancia. Sin embargo, en ciertos pasajes podemos encontrar disyuntivas entre ambas e incluso pasajes de duda, ¿esta historia, le sucedió realmente a Alberina? O en realidad, ¿le sucedió a otra persona? Como termina diciendo la contraportada: “Alberina [...] que termina optando por recomponer la realidad apoyándose en el sentido común implícito de la manipulación natural de sus sentidos” (2001). Este punto coincide con la idea de Foucault que expresa que “el discurso no es la vida”, es decir, la imposibilidad de plasmar la realidad de la vida dentro de una obra narrativa pues: “lorsque je rends compte de moi par le discours, mon moi vivant n’est jamais pleinement exprimé ou porté par ce discours. Mes mots s’effacent à mesure que je les livre, interrompus par le temps d’un discours qui n’est pas identique à celui de ma propre vie.” (Buttler, 2007: 36) De esta forma, se cuestiona el sentido de una biografía redactada por la escritora, puesto que no solamente se basa en la visión que la autora tiene de sí misma, ya que las estructuras que hacen que la vida sea posible pertenecen a una sociedad que la sobrepasa. Es decir, que también se debe tomar en cuenta la influencia que las normas sociales tienen en los escritos biográficos pues consciente o inconscientemente condicionan el reconocimiento de sí mismo.

Angelina-Alberina da cuenta de su pasado, de la importancia de reescribir y relatar su vida, hace hincapié en la realidad de una infancia en exilio. Entre las múltiples vivencias y aventuras descritas a lo largo de la narración siempre se puede percibir, detrás de la pequeña Alberina, la huella de la escritora Angelina. Escritora que trata de centrar sus memorias en la realidad social de un México en evolución en contraste con la España estancada en el franquismo. Al representar a la ‘madre patria’ el regreso se vuelve una obsesión y hasta la mayor motivación para seguir viviendo en este país ‘prestado’. Los exilios más predominantes en la vida de Muñiz son dos: el exilio español y el exilio judío. Exilios que a lo largo de su vida se convierten en un sin fin de exilios; así retoma la historia del pueblo errante judío y la adopta de tal forma que la hace parte suya, desde el inicio hasta el final de su

historia. De la España de sus padres, que no es propia, se forja una visión personal, de tal forma que vive, sueña y añora tanto como ellos el ansiado regreso para así ponerle fin a ese exilio tan injusto. De esta forma, la protagonista trata de reconstruir la personalidad que se fue formando de país en país y de casa en casa, mostrando así, la gran influencia que el ambiente social tiene en los niños, sobre todo en los exiliados.

En la presentación que el también hispanomexicano Federico Patán hace del libro, explica que: “Se trata de una autobiografía disfrazada de ficción. Es decir, Angelina quiso verse con algún alejamiento, capaz de ofrecer un grado cualquiera de objetividad, e instaló su vida en el marco de una narración” (Patán: 1996). Este cambio, facilita por un lado la objetividad del narrador y por otro la subjetividad del personaje principal que, mezcladas, logran una narración intensa. En su comentario Patán sigue diciendo que “el texto funciona desde tres ángulos: puede la lectura transformarlo en autobiografía y puede disfrazarlo de novela, con la opción tercera de aceptarlo como una y otra.” (Patán: 1996). Así pues el lector podrá leer este libro como una autobiografía con todo lo que esto representa, aunque con algunos cambios ya vistos anteriormente, o el lector preferirá tal vez sentir que es una novela y por la tanto una ficción inspirada de la realidad o por último, lo que tal vez parece más acertado y allegado al objetivo de Muñiz, puede que el lector se sienta frente a una autonarración ficcional.

En conclusión, el género seudomemorias representa el amplio catálogo de obras literarias que se sitúan entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco, relatos que no pueden ser encasillados ni en uno ni en otro. Narraciones inclasificables que representan la necesidad de la sociedad actual inmersa en el individualismo y la exposición de la intimidad. Las seudomemorias simbolizan el espacio narrativo de las obras biográficas que se alejan de la narración en primera persona, aquellas que dejan de lado la expresión del “yo” para verse reflejadas en un “él” multiforme y adaptable a un sinnúmero de personas, sin por ello dejar de pertenecer a la “literatura íntima”. Representan, también, la obsesión por el tiempo que pasa, la necesidad de conocerse mejor, de entenderse a sí mismo y lograr que los demás lo comprendan; dentro de este proceso la vanidad o la egolatría adquieren un rol importante. El espacio en el que se desarrollan *CT* y *MV* es inestable, es un ir y venir entre lo biográfico y lo novelesco, autor y narrador se conjugan para dar lugar a una aleación de literatura y vida. Las seudomemorias personalizan la excepción a las reglas que rigen a la autobiografía y a la novela, pero que al mismo tiempo las confirman. Suplen la necesidad de la expresión del “yo”

desde una perspectiva diferente, dentro de la cual los sueños, la realidad, lo que aconteció, lo que tal vez sucedió, lo que le ocurrió a alguien más, lo que se adopta y lo que se imagina forman parte de la realidad de la vida.

CAPÍTULO VI. *Castillos en la tierra y Molinos sin viento*

En la obra de Muñiz, el rastreo de la memoria iniciado con el objetivo de intentar reconstruir el pasado, resulta inseparable del peregrinaje espacial debido a su condición de exiliada. Sin embargo, generalmente estos espacios se concretizan en Hyères, Caimito del Guayabal, el colegio, la casa, la España idealizada y un México multifacético, los cuales se vuelven el eje principal dentro del viaje hacia la infancia. Estos espacios se desarrollan y adaptan de diversas formas a lo largo de su obra narrativa –y poética–, hasta convertirse en el espacio principal de varios relatos de la autora, donde cobran un nuevo sentido y se mitifican. De esta forma, “el viaje en el espacio es así un componente inalienable del viaje introspectivo, y la búsqueda del espacio-tiempo perdido es un desafío identitario.” (Semilla, 2003: 197) Desafío que Muñiz enfrenta partiendo del presente hacia el pasado de su infancia, durante ese proceso, intenta dar forma a las imágenes guardadas en su memoria. Si bien todo comienza en un cuarto de hotel en un México que abre sus puertas hacia ellos, todo se condensa en el paraíso perdido de Caimito del Guayabal, donde vivió sus primeros años de vida. Entonces, el exilio aparece como protagonista de la inestabilidad espacial en la que se encuentra toda la familia, tanto de ellos tres como de la otra parte de la familia que también huyó de España al estallar la Guerra Civil. México aparece como un espacio de acogida, pero también de decepción ante la imposibilidad de volver a España, también representa el renacimiento de la esperanza al saberse vivos y en paz.

México y España representan dos espacios en los que no se puede forjar la verdadera identidad, mientras que Francia representa el lugar de nacimiento, Hyères es el lugar de los orígenes que la autora tantas veces se añora. Cuba simboliza el paraíso revivido, México es el espacio en el que se vive, España es el espacio en el que se desea vivir y ante esa expectativa, este país se mitifica a través de la lectura de los escritores clásicos españoles y de la transmisión oral de diversas historias de parte de los padres. México es lo cotidiano, la cultura que se adopta superficialmente con el fin de pasar inadvertido ante los demás, pero que jamás se hace propia. La identidad de Alberina se va forjando en medio de amigos exiliados, de cartas familiares y de un pequeño círculo familiar que solamente incluye a los padres. De esta forma, el sentido de pertenencia se nubla, Alberina ya no sabe a qué espacio corresponde pues ella es francesa de nacimiento, de padres españoles, radicada en México y judía por parte de la familia de su madre. Esta paradoja identitaria se hace presente desde su infancia cuando, ante los demás juega con sus nacionalidades: “¿Por qué eres tan bonita? (Le preguntan)

Porque soy francesa. (Ahora resulta que es francesa.) ¿Por qué no vas a la iglesia? Porque no soy inglesa. (Otra respuesta de nacionalidad.)” (*MV*: 193) Así, se confirma que “la escritura autobiográfica es un espacio de construcción del Yo en el interior del cual el autobiógrafo reconstruye cada una de las secuencias del itinerario personal, con el fin de restituir una forma fantasmática de la verdad.” (Semilla, 2003: 202)

6.1 La estructura

Ambos libros están estructurados en forma de novela. Los recuerdos son configurados por medio de una narración que va fluyendo de manera natural para expresar las vivencias de una niña refugiada, así como también los reproches a una vida naturalmente injusta. La división de los sucesos ocurridos se hace por medio de capítulos, 30 en *CT* y 22 en *MV*. Su construcción tiene dos funciones: por un lado una serie de capítulos orientados a la exploración del lenguaje, es decir la manera en que las palabras y las frases adquieren un nuevo sentido cuando se utilizan, este aspecto evidencia los recursos narrativos recurrentes de su obra narrativa. En segundo lugar, también son una sucesión de capítulos que ofrecen los recuerdos de la infancia: juegos, recuerdos del colegio, descripciones de amigos y adultos, aventuras, descubrimientos, experiencias traumáticas etc., enseguida se entrelazan las escenas donde la madre y el padre forman la estructura de la narración. Asimismo, existe un equilibrio dentro de la narración de los sucesos infantiles agradables y conmovedores cuando aparece la voz crítica de la narradora, la cual en ocasiones, previene las consecuencias de ciertos hechos.

La descripción de los espacios autobiográficos de ambos relatos, tanto de la colonia en la que vive, como del mercado, tiendas y parques, hacen partícipe al lector de un México en crecimiento y en formación al igual que la protagonista. Ambos crecen, se desarrollan y cambian juntos, la mentalidad va evolucionando de tal forma que la perspectiva de la vida ya no es la misma que la que inicia en la primera página del libro. Cada uno de los capítulos tiene un título que de manera progresiva va dando un sentido y un orden a cada uno de los sucesos narrados. De esta forma, la lectura de ambos libros se puede llevar a cabo de forma sucesiva, o alternadamente, también se pueden leer como un todo o dividir en segmentos, ya que cada capítulo tiene un principio y un fin. Este tipo de estructura es terreno propicio para narrar historias dentro de la historia principal, es decir que en medio de un suceso se intercala otra historia. Por ejemplo, en *CT* la imaginación de Alberina se despierta tras la lectura de diversas historias, en consecuencia, ella y hasta sus padres, se convierten en los personajes de la novela que lee en ese momento. De esta forma, la madre se vuelve la protagonista de la

historia y el flujo de la ilusión transforma completamente el texto (p. 107-108). Las historias que se leen se reinventan en la realidad y ayudadas por la imaginación recrean sucesos, los cuales se guardan, también, en el fondo de la memoria.

El discurso ficticio y el discurso fáctico se hacen presentes en la narración de los hechos vividos por una niña de seis años. La línea divisoria entre ambos es tan delgada que el lector no percibe el momento en el que el narrador la traspasa, pues él simplemente va leyendo y encauzando su mente y su imaginación para percibir la historia como real. Se llega a un punto de lectura en el cual ya no importa si lo que se lee es ficticio o no, lo importante es la expresión de la realidad que Alberina vivió. La percepción de los sentimientos y emociones de la protagonista sobrepasa la realidad pues lo que se lee resulta verosímil para el lector. En las seudomemorias Muñiz no privilegia ni lo ficticio ni lo fáctico, simplemente los va entremezclando de forma sutil, casi inconscientemente, de tal forma que no queda duda de la verosimilitud de los sucesos narrados. Por consiguiente, cuando intenta reconstruir la historia por medio de las fotos, del tiempo vivido en Caimito del Guayabal, el lector confía plenamente en la veracidad de las imágenes. La narradora previene al lector cuando dice: “[Alberina] se esfuerza por reconstruir la historia completa: lo que quedó fuera del objetivo de la cámara. Si no lo logra, por lo menos se divierte con una realidad apresada, aparentemente muerta, pero plena de vida a medio hacer.” (CT: 55) No obstante, en este punto de la narración, el lector ya ha dejado de lado la perspectiva de leer la historia “real” de Muñiz pues se ha instaurado un pacto entre ambos, en el cual se establece la posibilidad de una realidad imaginada, la eventualidad de una ficción verosímil.

El *incipit* de ambas historias presentado por el narrador omnisciente posiciona al lector en el primer rango de una narración que le es propia a Muñiz. Por ejemplo en CT: “Hay historias que empiezan en un hotel. Que el recuerdo más antiguo de la infancia no parte de la salida o del abandono de un lugar, sino de la llegada, del arribo” (CT: 9). Esta afirmación representa los simbolismos de los lugares y de los objetos, es decir, el (los) significado (s) que estos adquieren a la vista de una niña que va descubriendo el mundo. Entonces la descripción de un hotel se convierte en una excusa para mostrar, desde las primeras líneas, la magnitud y la presencia que la imaginación tiene en la vida de Alberina, pues sigue diciendo: “Y si la historia empieza en un hotel se trata de un lugar nuevo, al cual se entra de afuera hacia adentro. Que ofrece lo desconocido y lo diferente. Que no exige muchas reglas que cumplir. Que establece un refugio libre. Un horario inexistente. Un lugar mágico [...]” (CT: 9) Esta

visión del hotel como un remanso en el ir y venir de lo cotidianamente rutinario no es la percepción de la niña que acaba de llegar, sino de la narradora adulta que empieza su historia y que introduce su perspectiva de vida, pues continúa: “Y si la historia empieza en un hotel para una niña de seis años, esa niña pensará que el lugar ideal para vivir es siempre un lugar nuevo, deferente del anterior, con otra distribución de cuartos, con otros muebles y otro tapiz en las paredes” (*CT*: 9). Dicho sentimiento de renovación se reforzará a lo largo de su vida ya que se mudará de casa muy a menudo y con ello tendrá el sentimiento de cambiar de vida, de empezar de nuevo. Esta sensación del espacio en movimiento tiene dos causas: el exilio y el exilio interior. En cierta forma, ambos se encuentran presentes en la vida y obra de Muñiz, puesto que el exilio no se limita al geográfico sino también al judío y al social.

Por otra parte, el inicio de *MV* tiene una configuración diferente, se presenta a una protagonista que ha crecido, que aunque conoce más sobre la vida y ha descubierto gran parte del mundo, aún le faltan muchas cosas por conocer:

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 serían 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 los nueve años descubrió la relatividad de este mundo. La relatividad, la ambigüedad y el punto de vista. (p. 9)

La inocencia en la que Alberina ha vivido en sus primeros años de vida se ve trastornada, de repente, por el conocimiento del mundo, un mundo dividido en dos: el de los adultos y el de los niños. Al despertar a esta realidad se da cuenta de que la única escapatoria es la imaginación, sin ella no se puede vivir en un mundo como este. De esta forma, la imaginación se vuelve un refugio para la protagonista, pues en ella puede vivir aventuras y peripecias que se desdoblán de tal forma que invaden la vida cotidiana. También la lectura, a la que es asidua desde pequeña, la incita a fantasear y a vivir las mismas peripecias que los personajes, desde la infancia lo que se lee se conjuga con lo que se vive, lo que se oye se combina con lo que se imagina para dar como resultado la realidad de la vida.

Anteriormente se había mencionado que un rasgo estructural distintivo de *CT* es la alternancia entre el narrador omnisciente en tercera persona y el narrador protagonista en primera persona a lo largo de la narración. A este respecto, vale la pena preguntarse, al igual que Vilain “en quoi l’expression directe de la première personne le serait d’avantage que la transposition romanesque d’une troisième personne exaltée dans un reflet agrandi ou complaisant d’elle même?” (2005: 28) El narrador extradiegético cuenta los sucesos,

percepciones y sentimientos de la protagonista, sin embargo, cuando el narrador quiere describir los pensamientos de Alberina los escribe entre comillas, de esta forma el lector puede enterarse de lo que realmente pasaba por su mente en el preciso momento en el que ocurrieron los hechos. A través del estilo directo la heroína restaura una parte de su autonomía puesto que adquiere un espacio de expresión, esto es, “[en] s’exprimant en première personne [el narrador] assume alors un discours en tant que ‘personne’.” (Gasparini, 2004: 146) Esta es la respuesta a la pregunta de Vilain, la ventaja que presenta esta alternancia de narradores es que el lector puede apreciar verdaderamente la voz del personaje. Inclusive, dentro de la narración de *CT* existe una focalización interna ya que es posible identificar los puntos de vista del protagonista con los del narrador, y esto sucede en todo el relato. En ningún momento se encuentra una postura divergente ante los acontecimientos, la posición que Alberina toma ante la vida, Muñiz la aprueba y la comparte.

La diferencia entre la expresión del narrador omnisciente y la exteriorización de los sentimientos de la protagonista se manifiesta a lo largo de la obra, así cuando describe el espacio autobiográfico de la casa de Tamaulipas 185, las impresiones, aunque semejantes, distan de ser idénticas. La especificación de la narradora adulta frente a lo resentido por la pequeña da como resultado una alternancia en la narración. Por ejemplo, cuando describe los muebles del comedor, en especial de la mesa, la narradora dice: “una buena mesa es un apoyo: con los codos sobre su pulida superficie, Alberina piensa, imagina extraños viajes alrededor del mundo, de las esferas, de los planetas.” (*CT*: 35) Así, este objeto cambia de perspectiva en la mente de la pequeña y se convierte en una incertidumbre: “¿Qué será de mí? Aquí en esta larga mesa, en este nuevo país, que será de mí, qué haré, cómo pasará el tiempo, regresaré algún día al campo, a mi lugar?” (*Ibíd.*) Al comparar ambas descripciones, se puede constatar la gran diferencia de enfoque que existe entre ellas. Cuando la autora utiliza las comillas, lo hace con el objetivo de diferenciar la visión infantil de la visión adulta que con el paso de los años ha cambiado. Es también el hecho de querer penetrar en la mente de la niña y descubrir sus miedos y sentimientos, con la intención de que el lector crea que esas frases entre comillas son los pensamientos que se tuvieron realmente en el momento en que ocurrieron los hechos; es pues, querer convencer al lector de la veracidad de los sucesos.

La doble enunciación de *CT*, el paso de una persona a otra, señala un cambio en el registro narrativo, de tal forma que todo lo relacionado con el “yo” induce el texto hacia la autobiografía, mientras que lo referente a “el” hacia la ficción. La alternancia de ambas voces

permite instaurar la distancia que existe entre el narrador y la persona que fue. Un ejemplo claro de este rasgo narrativo se encuentra en las sensaciones que se despiertan en Alberina ante la gran cantidad de gente que camina por las calles de la ciudad de México. Así, mientras la narradora explica: “Unos marchan en una dirección, otros en otra. No se tropiezan. No se caen. Hay orden en su deambular. Se esquivan. Se evitan. No piensan ni siquiera en rozarse. Antenas los separan, como hormigas.” (CT: 14) La protagonista expresa: “Tanta gente que no me mira. Y yo los miro. Que no los conozco, pero que me los imagino. Que no me dan miedo. Y que me extraña que no me den miedo. No me dan miedo porque no me hablan.” (Ibíd.) Este ejemplo demuestra muy bien, la separación que existe entre las dos voces narrativas, la cual va desde la percepción de los sucesos hasta los sentimientos, pensamientos y reacciones que estos provocan. En esta obra, el cambio se hace de manera rápida y casi invisible por lo que en momentos, la heroína-narradora se confunde en ambas funciones. De esta forma se desdobra paralelamente la conciencia del sujeto enunciador y la del sujeto enunciado, la narradora se proyecta tanto en el presente como en el pasado, al interior y al exterior. De algún modo esta técnica propicia que la narradora cuente desde el presente lo sucedido en el pasado y que el personaje Alberina, observado por ella, también tome la palabra bajo su mirada protectora. Este aspecto es, sin duda, una muestra de la innovación literaria de Muñiz, por medio de la cual intenta alcanzar la objetividad y separar lo referencial de lo ficcional. Así, la narradora adulta cuenta los hechos mientras la niña expresa los sentimientos del momento. Cada una de estas voces tiene una misión específica, la primera ve desde el exterior por medio de un ojo crucial en el desarrollo de la personalidad de Alberina, la segunda recuerda que se trata de la historia de una pequeña al imprimir un tono lúdico pero a la vez reflexivo en el relato. Ambas voces se sumergen en los recuerdos para dejar por escrito lo que la oralidad deja de lado, para mostrar que el uso de la palabra va más allá de la experiencia vivencial. Es una narración que avanza con el tiempo real, con las monotonías de la vida de una niña: descubrir la vida, jugar y descubrir poco a poco el mundo real. También, durante todo este proceso, tratar de descubrirse a sí misma, su personalidad, sus inquietudes, su forma de pensar y sus sentimientos sean alegres o tristes.

En cambio en *MV*, un narrador en tercera persona¹⁷¹ cuenta la historia incluyendo las acciones y los pensamientos de la protagonista. No hay comillas para hacer referencia a los

¹⁷¹ Lejeune aclara en su estudio *Je est un autre* que “le recours au système de l’histoire et de la « non-personne » qu’est la troisième personne fonctionne ici comme une *figure d’énonciation* à l’intérieur d’un texte qu’on continue à lire comme discours à la première personne. L’auteur parle de lui-même *comme* si c’était un autre qui

pensamientos de Alberina en el momento en el que ocurrieron los hechos y los paréntesis se utilizan solamente para hacer aclaraciones sobre el suceso que se está narrando. Tal vez la innovación de este libro, a falta de la alternancia de las voces narrativas que existía en *CT*, sea la inclusión del estilo directo a través de los diálogos que se desarrollan entre los personajes, los cuales, sin caer en la falsedad le otorgan mayor fluidez a la historia. Así, aparecen voces fabricadas que dicen la verdad, ficciones llenas de veracidad, y a través de las imitaciones de los diálogos se pone en evidencia el juego de las dos voces que intervienen en la narración. Es decir, que la narradora cuenta el relato desde fuera y la protagonista toma la palabra desde dentro, a través de los diálogos. El desdoblamiento de la primera persona se concretiza por medio de la *non-personne* “él” y el sujeto enunciado está representado por el sujeto de la enunciación. Asimismo, la incursión de algunos monólogos en la narración es otra forma de conceder la palabra a Alberina. El desdoblamiento de la personalidad de la escritora que se ve desde afuera y a través de la protagonista, se manifiesta por medio de los soliloquios, los cuales a su vez están dirigidos al ‘otro’. De esta forma, por medio de la otredad, la escritora se descubre y se identifica con la protagonista, por ejemplo en el momento en el que Alberina se aparta de los demás:

Y me escapo. Simplemente me escapo.
¿No te echan de menos los demás?
Por suerte no. Al principio creía que me buscarían. Pero no: los demás se cansan pronto y no quieren destruir la unidad.
¿No te asusta estar sola?
No: estar acompañada.
Pero tienes amigos.
Sí: de uno en uno: con quienes si hablan oigo sus historias y si hablo oyen las mías. Sólo puedo oír a una persona a la vez.
Que limitación.
Que extensión. (*MV*: 197)

Entonces, en *MV* los diálogos también otorgan la palabra a la protagonista y por medio de ellos puede expresar lo que realmente piensa. Al igual que las comillas de *CT*, los diálogos le otorgan una “voz” propia, la cual se mezcla con la narración. En este recurso existe, tal vez, menos alternancia en las voces de la enunciación, pero demuestra la importancia que

en parlait, ou comme s’il parlait d’un autre. Ce *comme si* concerne uniquement l’énonciation: l’énoncé, lui, continue à être soumis aux règles strictes et propres de contrat autobiographique. Alors que si j’employais la même présentation grammaticale dans une fiction autobiographique, l’énoncé lui-même serait à prendre dans la perspective d’un pacte fantasmatique (‘ceci a du sens par rapport à moi, mais n’est pas moi’)” (1980: 34) De esta forma queda en claro que la autobiografía en tercera persona puede existir siempre y cuando se cumpla con el pacto autobiográfico. El narrador se convierte simplemente en una figura de enunciación y en consecuencia el lector, que sabe que el autor está relatando su propia vida, reconoce la veracidad de los sucesos y los toma como si vinieran de un narrador en primera persona. Este detalle viene a despertar nuevamente la duda sobre la posibilidad de considerar estas obras como autografías, la eventualidad de llamarlas de la misma forma que Patán “autobiografía disfrazada de ficción”.

representa para la protagonista adquirir una voz propia por medio de la cual transmite sus ideas. Por consiguiente, el diálogo con la madre es revelador para el lector:

- ¿Qué estabas pensando cuando llegué?
- Nada.
- Cómo nada. En algo pensarías.
- En. En qué iba a pensar.
- Es decir que te interrumpí.
- Bueno, aún no empezaba a pensar. Pero me gusta pensar. Me divierte pensar.
- Es bueno pensar. Es importante que lo hagas. Creemos que siempre estamos pensando, pero pensar, pensar, es otra cosa.
- ¿Qué es? ¿Es inventar?
- Es de todo. Sí. Es inventar. Ese es el verdadero pensar.
- Me gusta pensar. ¿Es imaginar?
- Sí. También es imaginar. Tienes que aprender a pensar bien.
- ¿Se puede pensar en todo?
- Sí. De todo. Se debe.
- ¿Hasta cosas malas?
- Pues sí. También.
- Ah, bueno. Entonces yo pienso de todo.
- ¿Qué cosas malas piensas?
- Pienso que castigan a las niñas que se portan mal conmigo. Hasta sueño que las atan a un poste y que las azotan.
- ¿Y qué más piensas?
- En la muerte. Le deseo la muerte a mucha gente.
- Y, ¿se mueren?
- Sí, a veces sí.
- Te toca tirar una carta. (p. 51-52)

La imposibilidad de que este diálogo haya ocurrido en realidad queda fuera de la concepción del lector. Sin embargo, en este punto de la narración, esto ya no importa, pues los diálogos son la única forma de transmisión que la protagonista posee. De esta forma, cuando aparecen dentro del relato, la traslación se hace inmediata, por esa razón, aunque en la conversación la niña exprese sus sentimientos con respecto a sus deseos de muerte y la madre parezca no inmutarse, la credibilidad del lector sigue funcionando. Esto se debe a que la verosimilitud del relato no se basa en el aspecto literal sino en el mensaje que la voz del sujeto enunciado quiere transmitir.

En *CT* y *MV* aparece una característica primordial en la estructura en las obras de Muñiz: la mezcla de géneros. La frontera que existe entre la prosa y el verso se ve quebrantada a lo largo de la narración, simplemente en el momento en el que el narrador siente la necesidad, versifica la narración con el objetivo de llegar a lo más profundo de la mente del lector y dejar una huella permanente. Por ejemplo, dentro del capítulo 27, “la lluvia desde el cristal de la ventana”, la voz lírica poco a poco va tomando el lugar de la voz narrativa. En las primeras páginas se pueden observar algunas frases como “la lluvia lava” y

en seguida la narradora renueva su historia, para más adelante encontrar otro verso “la lluvia purifica”. El lirismo retoma fuerza y se expresa:

La paz de la lluvia.

La lluvia va extendiendo su mancha de humedad y el dibujo en las paredes de la casa es uno solo.

El peso del agua no oprime: las gotas lo diluyen.

Alberina ante el cristal de la ventana de la recámara atrapa las gotas en su camino abajo.

La calle se ha vaciado. Nadie que camine ni se moje.

Si sigue lloviendo no irá con María a comprar el pan dulce.

La madre no ha vuelto a asomarse. Alberina está más tranquila.

El sol recupera el cielo perdido. La iluminación. En medio de la lluvia los colores trazan su arco iris. En los extremos aguarda el tesoro escondido y la promesa de que el pacto entre lo humano y lo divino ha sido renovado.

Alberina contemplará los colores mientras duren. (MV: 204-205)

La mezcla de ambas voces transforma el texto. El simple hecho de mirar por la ventana y ver caer el agua de la lluvia se transforma en una sensación de pérdida y recuperación del instante vivido. La melancolía de la narradora se refleja a través de las acciones de la protagonista, quien ve en el arco iris la promesa divina reflejada: la tierra jamás será destruida de nuevo por medio de un diluvio. La lluvia funciona como reconforte, como fuente de energía y vitalidad pues “ce qui descend du ciel en terre, c’est aussi la fertilité de l’esprit, la lumière, les influences spirituelles.” (Chevalier, 1982: 766) En el siguiente capítulo, esta característica va acentuándose cada vez más, provocando una mezcla aún mayor:

Hay otros animales, grandes y temibles, pero se alejan hacia la montaña y no distraen la paz.

En un mundo protegido y contenido en la esencia de una almendra.

Donde los rayos del sol son solamente tibios y la luminosidad se filtra entre hojarasca y ramaje.

Donde el concierto es la pequeña vida grande.

Donde Dios se manifiesta despreocupado.

Sin remordimientos.

Donde los atributos son la gota de miel y la gota de rocío.

Donde el arco iris no necesita condiciones.

Donde. Donde. Donde.

Aun si se desatara una tempestad sería bienhechora. Los rayos iluminarían, dibujados, la oscuridad. Los truenos, luego del sobresalto, provocarían un eco grave. La chimenea sería más necesaria. El replicar de la lluvia aseguraría continuidades.

Bajo techo ocurre la felicidad.

De los cuentos de hadas, Alberina borra lo que no quiere aceptar. Lo que sabe que existe, pero aparta: niega el mundo negro.

El mundo negro es el de cada día.

Lo conoce muy bien.
Por eso lo tacha.
Sobrevive.
Sobrevive como puede. (CT: 210-213)

Así, se pueden notar diversas rupturas tanto narrativas como estilísticas en el texto de Muñiz. Primeramente el paso de la prosa al verso y viceversa. Esta es una de las características más peculiares de la escritora, en varias de sus obras poéticas este aspecto capta la atención del lector y la aleación de ambos géneros provoca sorpresa y excitación. Dentro de esta cita, también se encuentra reflejado el misticismo, el cual es uno de los temas predilectos de la autora, en este caso es el misterio de Dios manifestado a través de la naturaleza. Al principio, la anáfora se hace tan evidente que ella misma la repite de modo lúdico: “Donde. Donde. Donde” como para dejar abiertas las mil y una posibilidades del texto. Asimismo la inclusión de hechos cotidianos dentro de los versos, hacen que el lector no se sienta ajeno al tema, la lectura sigue su curso, aunque tal vez con un ritmo más pausado y con la reflexión sensible y emotiva que caracteriza a la poesía.

La utilización de este recurso en *MV* es diferente, se encuentra una sola vez en la narración y de forma anafórica. Alberina se cuestiona sobre lo que escucha pues duda que sea verdad, sin embargo cuando lee sí cree lo que lee y por lo tanto contrapone a los personajes con el interlocutor, del cual, nunca se conocerá el verdadero pensamiento y da una larga descripción acerca de su comportamiento:

El interlocutor dice lo que piensa.
El interlocutor no dice lo que piensa.
El interlocutor ni dice ni piensa.
El interlocutor tiene segundas intenciones.
El interlocutor no las tiene.
El interlocutor pone trampas.
El interlocutor es irónico.
El interlocutor es ingenuo.
El interlocutor es sincero.
El interlocutor es falso
El interlocutor ni pincha ni corta.
El interlocutor es ambiguo.
El interlocutor es confuso.
El interlocutor es tan claro como el agua.
El interlocutor padece de verborrea.
El interlocutor es mudo.
El interlocutor se oye a sí y no escucha.
El interlocutor no se interesa en la conversación.
El interlocutor habla por hablar.
El interlocutor es indiscreto.
El interlocutor es tan discreto que da asco.
El interlocutor es seductor.

El interlocutor es vanidoso.
El interlocutor distrae.
El interlocutor aburre.
El interlocutor es cursi, es farragoso, es inaguantable.
Que se calle el interlocutor. (MV: 194)

Toda esta serie de especificaciones hechas por Muñiz tienen por meta ironizar el habla cotidiana; hablar sin sentido, hablar por hablar. Utilizando esta forma (repetición + versificación) se le darán más impacto a las palabras puesto que tienen una forma distinta al resto de la narración.

El uso del monólogo interior, también está presente en la narración. En *CT* se utiliza, por ejemplo, cuando la protagonista trata de encontrarse a sí misma, durante la indagación del verdadero “yo”. La búsqueda de la identidad comienza desde muy temprana edad, la necesidad de ser alguien y de representarse realmente como es invade los pensamientos de la protagonista. Así, por medio de una focalización interna que debe resentirse como la transposición del discurso personal narradora y protagonista expresan:

Cuando Alberina ve una foto, dice: ‘¿Ésta soy yo?’ Cuando se ve en el espejo, dice: ‘¿Ésta soy yo?’ Cuando se ve en el agua, dice: ‘¿Ésta soy yo?’ ‘O soy la otra.’ Piensa. ‘La marginada.’ En Tamaulipas 185, Alberina se clava las uñas en las palmas de las manos: ‘Si: soy yo’. ‘Soy yo. Y todas las demás.’ Todas las Alberinas posibles. (CT: 219-220)

Esta búsqueda de sí misma la lleva a creer que puede ser todas las personas a su alrededor y a partir de esto puede adueñarse de sus historias y hacerlas suyas. Así, la narradora se manifiesta de forma contextual y estilística. De manera contextual cuando el monólogo se encuentra dentro de la narración que proviene del adulto y estilístico cuando en el estilo indirecto el vocabulario utilizado remite al de la infancia, aunque en ocasiones el narrador puede mezclar ciertas peculiaridades del léxico infantil con algunos términos que pertenecen al adulto. Por consiguiente, a veces se pueden encontrar ciertas informaciones que no pertenecen al mundo infantil puesto que se hallan mezcladas con las declaraciones del narrador. Esta duplicidad es típica en los relatos infantiles debido a que los dos emisores del relato se encuentran relativamente alejados en el tiempo, es decir que la perspectiva, los juicios y las actitudes del niño del que se habla y el adulto que narra no son los mismos. Muñiz se sirve de esta distancia para señalar aspectos irónicos o dramáticos para contrastar la ignorancia o la resignación de la niña y la rebeldía e ironías que el adulto transmite por encima de la historia infantil.

En *MV* encontramos el monólogo dialogado versificado, lo cual otorga mayor fuerza a las ideas adquiridas hasta ese momento. La reflexión sobresale porque la autora se interroga a sí misma sobre el escabroso tema de la muerte:

En fin, puede ser como cuando se duerme y no hay sueños. Pero ese espacio-tiempo, Alberina no lo ha vivido: es un vacío: es un hueco: no ha contado para nada.
Pues, por eso mismo: no ha contado y no ha pasado nada: así será la muerte.
Sí, pero yo quiero despertar.
Ya has despertado muchos días: alguno pararás.
No, no concibo ese vacío.
Pero tú misma lo has no sentido, lo has sí vivido.
Me aterra no sentir.
No entiendes: no sentir es no sentir.
No importa. Ahora que sí siento es inimaginable no sentir.
Déjalo ya: no imagines lo que no puedes imaginar.
¿Y el olvido?
Tú sabes lo que es el olvido.
¿El olvido eterno?
El olvido eterno.
Que nadie me recuerde.
¿Importa acaso?
¿Por qué, en este momento, tengo la capacidad de recordar?
Para olvidar luego. Para borrar.
La muerte es la única compañera verdadera: segura: constante. Tan cotidiana como la cotidianidad. ¿Te das cuenta?
Me doy cuenta.
¿Seguirás pensando en ella?
Claro: es mi pensamiento de pensamientos: todo es pensamiento. ¿Y si fuera un pensamiento?
Sería igual de real.
¿Qué hacer entonces?
Absolutamente nada. Es el colmo de la inevitabilidad.
Pero no puedo despacharla así como así. ¿No ves que es mi sustento: mi vida: mi razón de ser? Sin ella no haría nada.
Pues haz lo que quieras: ella no se irá.
Cada día pienso en ella, a la manera de ejercicio espiritual. Un rato por la mañana. Otro rato por la tarde.
Y en la noche: entre sueño y sueño.
Que te aproveche (como si fuera escabeche)
Es mi diversión, ¿por qué no hacerlo?
Sigue adelante. (*MV*: 188-189)

La extensión de la cita se justifica pues a través de la lectura detenida del diálogo consigo misma, quedan al descubierto diversos rasgos distintivos, los cuales resulta importante señalar. Primeramente la temática del fragmento es la muerte, pero la muerte vista desde un nuevo ángulo ya que en esta ocasión, la narradora, trata de convencerse a sí misma de la idea de que después de la muerte no queda nada. La imagen se desarrolla poco a poco a través de las preguntas y respuestas: al morir se olvida. Por consiguiente, la muerte es la única cosa certera que existe en el mundo y por eso mismo Alberina no puede dejar de pensar en ella. Desde niña este tema fue uno de sus mayores problemas, pues a la muerte de su hermano comenzó a pensar en ella y a imaginarla siempre dispuesta a arrebatarse a sus seres queridos. La muerte se vuelve principio y fin de la existencia. Enseguida sobresale la forma de la escritura puesto que los pensamientos más profundos de la protagonista, la cual ha adquirido

una voz propia dentro del relato, se desnudan ante el lector. Así, por medio de una serie de frases afirmativas, de preguntas y respuestas y de una digresión colocada entre paréntesis, queda expuesta la figura preponderante de este tópico en su realidad cotidiana. Por otro lado, también surge la duda en el lector: ¿el monólogo se lleva a cabo en el interior de Alberina? ¿O en la mente de la autora-narradora? ¿O se halla intrínseco en las tres?

Anteriormente se ha aplicado la ecuación identitaria autor=narrador y autor=protagonista a ambas obras de Muñiz, con lo cual se pudo constatar la identidad autor=protagonista. También se ha clarificado la forma en que el elemento ficcional se introduce en la narración de los sucesos biográficos que la escritora narra. Estos aspectos pueden abrir un espacio a las teorías de Mattiussi, quien declara que este tipo de textos puede ser llamado “fictions de l’ipséité” ya que el elemento principal es la invención de sí mismo dentro de la escritura íntima. Esto significa que cuando la vida real ofrece resistencia al escritor, el espacio de escritura le abre una nueva alternativa que le permite proyectarse por medio de figuras trascendentes de él mismo. Entonces “l’univers de la fiction se substitue alors à la réalité ordinaire et devient le milieu nouveau où se déploie l’énergie créatrice de l’ipséité, le domaine de sa libre expansion dans des actes et des événements qu’elle peut reconnaître intimement comme les siens, comme l’expression aussi approchée que possible de ce qu’elle se sait ou se croit être, de ce qu’elle veut se faire.” (Mattiussi, 2002: 13) De esta forma, los sentimientos expresados dentro del monólogo forman parte de la autora-narradora-protagonista, la unidad de la identidad representa la unanimidad de sensaciones.

La lectura paralela de ambos libros muestra la evolución que ha vivido la novelista en la forma de escribir sus recuerdos. Los sucesos y la forma de contarlos en esencia no cambian, la niñez y los problemas infantiles siempre están por encima de todo. La manera de ver la vida tampoco cambia, solamente se desarrolla y crece junto con Alberina, sin embargo hay cosas que la pequeña ahora empieza a comprender, palabras que antes eran solo un ruido ahora comienzan a tener un sentido y un valor. Es el reflejo de la evolución de una vida y de una sociedad que se desarrolla, así como los impactos que esto tiene en los padres y en el resto de las personas queridas. Por otra parte, describe también esas fantasías y sueños que todo ser humano tiene, ha tenido y tendrá en la vida. Existe una serie de aventuras que los lectores pueden apropiarse: la narración y expresión de diversos sentimientos y emociones hacen recordar la infancia del lector y añorar aquella etapa paradisíaca en la que se fue feliz.

6.2 El contenido

El *leitmotiv* de ambos libros es la infancia, una infancia que se convierte en el camino propicio para el desdoblamiento y el mimetismo. Esta forma de la imaginación va creciendo con la realización de obras inventadas. A través de ella se pueden inventar sucesos, paisajes, sentimientos y emociones que, gracias a su carácter inventivo, no existen en la memoria. Por medio de la fuerza de la imaginación, la autora vive y revive los sucesos que marcaron la personalidad de la heroína: sus impresiones, sus miedos, sus deseos. Inclusive, ciertos aspectos del paisaje o del ambiente que la rodean son capaces de crear una serie de ficciones miméticas que van más allá de la supuesta ‘realidad’. Por ejemplo la imagen de la chimenea simboliza la felicidad y el placer, no obstante es pieza clave de la imaginación:

La chimenea sería como la de algún antiguo palacio donde las doncellas se reunieran a hilar en días de largo invierno. [...] Mientras una contaba cuentos que había oído de su madre. Cuentos de hadas, de gnomos, de elfos, de princesas prisioneras, de caballeros andantes, de espadas flamígeras, de corceles de brío, de unicornios dorados, de dragones vigilantes, de inaccesibles montañas, de lagos encantados. (MV: 60)

Debido a que la escritura autobiográfica, como creadora de la identidad, descubre más rasgos personales acerca del adulto que escribe que sobre el niño que fue. Por esta razón, vale la pena preguntarse, si en ocasiones, Muñiz extrapola algunas de las ideas y pensamientos que pertenecen a la adulta que es hoy, en la historia de la Alberina que fue. Evidentemente, pues solamente a partir del pasado se puede reconstruir el “yo” del presente. Si bien Muñiz no logra reconstruir en su totalidad la identidad de la niña que fue en el pasado, sí logra, por medio de ambos libros, crear la personalidad de la mujer presente, a partir de las marcas que el pasado ha dejado en ella, es decir a través de sus traumas.

Los recuerdos de la infancia, además de ser percibidos como ciertos, también se aproximan a una experiencia mucho más neta que la experiencia del adulto actual. Así, aunque existe la dificultad de acceder al pasado, frecuentemente se presenta como una búsqueda iniciática, representa el regreso a los orígenes. Si en verdad “les souvenirs d’enfance sont discontinus et incertains, mais souvent intenses, et cette intensité semble garantir leur véracité” (Lejeune, 1998: 36), entonces el lector puede confiar en la veracidad de los hechos. Esto se debe a que “on puise directement, au fond de soi, à une source de vie. C’est pourquoi le régime ordinaire de souvenir d’enfance est le lyrisme.” (*Ibid.*) De hecho, esta es una de las principales características de las obras de Muñiz: su lirismo. Por medio de ambos relatos se pueden conocer los sentimientos y emociones de la protagonista ante cada suceso cotidiano, asimismo, los rasgos de carácter de padres y amigos van quedando al descubierto a lo largo de

la narración. Durante el proceso de recordar la niñez, la memoria se encuentra dividida, los recuerdos llegan de manera esporádica al principio, sin embargo poco a poco empiezan a formar el argumento dentro del cual las dudas comienzan a surgir. Ciertas circunstancias y detalles carecen de exactitud pues los recuerdos se han fragilizado a través del tiempo, esta fragmentación e incertidumbre prueban la distancia que existe entre el observador y el objeto observado pues “le discours autobiographique sur la mémoire la traite toujours plus ou moins comme une opération d’observation, de perception à travers le temps.” (Lejeune, 1998: 37) En ocasiones los recuerdos son lúcidos, en otras no tanto, en este caso las contradicciones o dudas son percibidas como simples errores y no como invenciones.

Reconstruir la infancia incluye el placer de recordar el pasado, esta alegría provocada por los recuerdos es necesaria para poder transmitir al lector las emociones experimentadas. La autobiografía no queda intacta pues “dès que je l’ai écrit, il prend la forme de ce que j’ai écrit. Si j’affabule, ce sera probablement en toute bonne foi.” (Lejeune, 1998: 38) Esto significaría, entonces, que las características tan firmes de la autobiografía se maleabilizan en los relatos de la infancia, es decir que “la distinction entre récit référentiel et fiction, opératoire pour les récits de vie adulte, est plus incertaine, et moins importante pour le lecteur dans les récits d’enfance.” (*Ibid.*) En consecuencia, ¿la mezcla de la realidad con la ficción en las obras de Muñiz es “natural” pues se trata de relatos biográficos de la infancia? Sin duda, puesto que buscando en el pasado de la infancia las peculiaridades de la identidad del adulto se crea una coherencia ficticia en el relato de los orígenes.

La escritura tiene una función terapéutica y liberadora bien conocida¹⁷². Este aspecto, favorece la estructuración y la constitución del “yo” pues “s’il y a un point commun entre la psychanalyse et l’autobiographie, c’est bien cette conviction que la remontée vers le passé va aider le moi à se retrouver. Or l’autobiographie s’avise qu’il tire son identité présente des années mortes, et plus encore de morts qu’il porte en lui” (Didier, 1983: 42). Dentro de los traumas que rodean la vida de Alberina se encuentra el de la muerte de su hermano. Este hecho marca la vida de los padres, la infancia, adolescencia y juventud de la protagonista, siempre se encuentra presente en los pensamientos y actos de una niña que piensa que la muerte es un juego, que puede aparecer en cualquier momento. La identidad de Alberina se conjuga con la de su hermano muerto para así poder llegar a ser quien realmente es, sin esta

¹⁷² A este respecto Serge Doubrovsky dijo en una entrevista “je crois que choisir d’écrire, à tort ou à raison, à partir de sa propre vie, c’est exprimer ses obsessions” (Vilain, 2005: 187).

presencia en su vida jamás habría logrado ser verdaderamente ella. La influencia de este suceso dramático en su vida y en su obra de creación es palpable, (como se verá más adelante) en la mayoría de sus obras siempre hay una digresión que alude este trauma. La figura persistente del hermano y su muerte acompañan la infancia de la escritora, por esta razón, es preciso detallar, recrear y amoldar infinitamente este acontecimiento, para lograr que la escritura sea también la catalizadora de las emociones provocadas a causa de esta experiencia traumática.

La oposición que existe entre Alberina y su padre, es otro de los traumas que marca su vida y la narración de las seudomemorias. En *CT* este aspecto no se halla presente pues al narrar los primeros años de su infancia, Muñiz muestra a un padre amoroso, protector y humorista que siempre tiene una canción, algún dicho o una historia que contar. Un padre que siempre se preocupa por su bienestar y por el de la familia, un ser “mágico” que, a través de sus destrezas, hace creer a la pequeña que todo puede ser posible en este mundo. Si esta perspectiva cambia en *MV*¹⁷³ no se debe a alteraciones en su carácter, sino a la disyuntiva de ideas que ambos tienen en la forma de escribir. De esta forma, cada carta que Alberina escribe para sus primos, pasa por la verificación del padre, quien critica y corrige la manera de escribir de la niña. En una ocasión, hasta se niega a enviar la carta, pues después de analizarla llega a la conclusión de que lo escrito no es verdad pues la carta dice: “Qué bien que estamos cerca: en América. Pronto nos veremos. O yo iré o vosotros vendréis. Acabo de leer *Mancha* y *Gato* que es la historia de un viaje a caballo por toda América del Sur. Nosotros también podemos hacerlo. Yo tengo tres caballos que me traje de Caimito del Guayabal: Magoyo, Ligoyo y Trigoyo, uno para cada uno.” (*MV*: 87) De forma similar sucede con las composiciones de la escuela, las cuales son transformadas por parte del padre, hasta desaparecer todo rastro de la escritura original: “¿por qué hasta las composiciones se las quiere escribir él? ¿No se da cuenta que ella se expresa de otra manera? ¿Y que ella siente vergüenza de esas palabras que no son tuyas?” (*MV*: 56) Así, el trauma que se instala entre la forma tan discordante de escritura, lleva a la autora a esconder todo lo que escribe, incluso cuando es adulta y cuando empieza a publicar sus primeras obras nunca se las muestra a su padre. Ante la censura el silencio se impone. El complejo se instaura en Muñiz, quien de tanto

¹⁷³ A este respecto se puede leer: “El padre jugaba a ser mago: era predigistador y convertía unos objetos en otros. Sacaba una moneda de la oreja y exprimía agua de una cuchara seca. Algo roto lo restituía por medio de pases mágicos. De un billete hacía dos y elaboraba figuras saltarinas con palillos de dientes. Se fingió ser el rey mago Melchor y telefoneó a Alberina para preguntarle qué juguete quería.” (p. 82)

escuchar los juicios de su padre, en verdad cree que escribe mal y de ahí proviene su miedo a publicar.

Dentro de los aspectos más distintivos de la seudomemorias, se encuentra la capacidad de la autora en “convertirse en otra persona”, esta amplitud de la personalidad resulta determinante para la ficción. De esta forma “l’affabulation de soit apparaît ainsi comme un instrument mimétique d’immersion’, à ranger avec tous les dispositifs qui permettent de représenter et de maîtriser la réalité: l’imitation, la simulation, la feintise, la modélisation; par où se montre la compétence fictionnelle de chacun.” (Colonna, 2004: 175) La sensación de inventarse a ella misma, Alberina la experimenta desde pequeña pues la ropa que utiliza forma parte de este sentimiento de fingir ser una persona diferente. Entonces, cuando lleva la ropa que los padres le han escogido, los usa, pero “a disgusto. Sintiéndose otra, no ella, con esos colores extraños.” (CT: 179) El desplazamiento de la personalidad de la protagonista y su narradora, está marcado por la narración en tercera persona puesto que “le ‘je’ crée une identité, ou du moins la souligne, identité entre le moi présent et le moi passé, que le pronom à la troisième personne n’assurerait de la même façon, puisque, par définition, « il » peut désigner une quantité infinie d’individus, tandis que le « je » ne désigne que le locuteur” (Didier, 1983: 39) Así, la narración de la historia de su vida, a partir de la tercera persona, dejando de lado el “yo” personal e íntimo, incurre en la multiplicidad identitaria de la protagonista, es decir que la historia de Alberina puede ser la de Angelina Muñiz, pero también puede ser la historia de cualquier otra persona. Este aspecto, ocupa un lugar importante en la infancia de la autora, pues en sus juegos y en su imaginación siempre hay un espacio en el que se puede adquirir otra personalidad. Así, el gorro de aviador “le permite subirse al avión y pilotarlo. [...] O si no, volar sobre los bosques y los lagos canadienses que, según ha decidido Alberina, son sus paisajes propios.” (CT: 181) También los juegos solitarios, en los que se sumerge Alberina, son una fuente de inspiración para personalizar objetos y dar vida a personajes inanimados a través de la invención pues llega a “salta[r] de personaje en personaje apropiándose sus historias.” (CT: 183) Dentro de los sueños también aparece esta constante, que a través de su obra, se convierte en un tema reiterativo y obsesivo. En el cuento “Las capas de cebolla¹⁷⁴” el desdoblamiento de la personalidad la lleva a comparar las capas del alma con las de la cebolla y finalmente deduce que la otredad siempre

¹⁷⁴ Muñiz-Huberman, Angelina (1991) *Serpientes y escaleras*, México, UNAM

se encuentra presente en la vida del ser humano, ya que “es verdad que soy dos: ella y yo.” (p. 17)

En la historia de Alberina relatada en ambos libros, ni los contenidos ni la manera de narrarlos son los mismos. La lectura y el análisis detallado contribuyen a identificar y subrayar las características primordiales que Muñiz quiso grabar a lo largo de la narración, características muy propias de estas seudomemorias. La vida de Alberina, la protagonista, empieza con su llegada a México “una tarde lluviosa del mes de marzo de 1942” (CT: 9). De esta forma, *CT* comienza con la narración de la vida de una niña de seis años, en el momento en el que empieza a tener una visión de las cosas, comienza a entender la vida pues ya tiene suficiente capacidad de discernimiento para saber lo que es bueno y lo que es malo. Sin embargo aún le faltan muchas cosas por descubrir y ahí radica el interés de *CT*, en el descubrimiento de su nuevo mundo: México. Si bien el objetivo de las seudomemorias no es el de contarnos lo que sucede en la Historia, la narradora incluye los aspectos históricos en los que su familia se ha visto envuelta, especialmente la Guerra Civil española, uno de los sucesos más importantes del siglo XX. Por esta razón, la narración se acerca a la Historia, no como su principal finalidad sino como parte de la vida. El exilio en el que viven sus padres, incluso ella misma, provoca que los grandes sucesos históricos de medio siglo, sean aún de mayor importancia para ellos. Por ejemplo en el capítulo “La guerra ha terminado” que narra las repercusiones y la esperanza que trae consigo el fin de la segunda guerra mundial, sobre todo para los exiliados pues creyeron que al término de la guerra el fin de Franco resultaba inevitable.

Al escribir su vida, el escritor intenta no solamente recuperar el pasado, también espera poder encontrar el orden de los sucesos que marcaron su existencia. Para ello se pueden seguir dos vías, establecer el orden de los sucesos por orden cronológico o por el orden de las ideas. En el caso de las seudomemorias Muñiz alterna estos dos métodos. La historia empieza cuando la protagonista ya se encuentra en México, pero hay una vuelta atrás hacia los años pasados en el paraíso de Caimito del Guayabal. La escritora retrocede en el tiempo, hasta el viaje en barco, el cual trasladó a la familia desde Francia hasta Cuba dentro del capítulo “El *Oropesa*”. En esta parte de la historia, Muñiz previene al lector en cuanto a la veracidad de la historia, es decir, como ella era demasiado pequeña para tener recuerdos vívidos de esta época, entonces, esta parte de su vida se compone de “las historias contadas por sus padres. Luego, o al mismo tiempo, las imágenes visuales. De oír a imaginar pasó a

creer firmemente. En medio pudieron ocurrir variantes, pero, finalmente, se atiene a una versión.” (CT: 65) Esta versión, junto con sus modificaciones y correcciones se encuentra mezclada con la pasión que Muñiz siempre ha sentido por el mar.

A medida que el autor escribe su autobiografía, infinidad de sucesos regresan a la mente movidos por algún recuerdo o suceso y se reavivan por medio de la narración. Se trata de eventos que se habían olvidado por completo, pero que se encontraban guardados en algún lugar recóndito de la memoria. En ese momento, cuando se comprueba que se han olvidado infinidad de detalles y sucesos dentro de lo que ya se ha escrito, el escritor tiene dos alternativas: puede regresar al pasaje exacto y agregarlo, o seguir con la narración y contarlo más tarde. En los escritos de Muñiz, ocurre precisamente esto último “c’est ne plus le déroulement linéaire, obligé de l’histoire, c’est la fantaisie de la mémoire, de l’association d’idées, de la métaphore, de la poésie. (Didier, 1983: 35) Lo cual no quiere decir que no exista un orden coherente en los acontecimientos contados. La coherencia cronológica se conserva pues si se analiza el contenido total de la obra, el *incipit* de *CT* podría considerarse *in media res*. Esta suele ser una característica de la novela y no de la autobiografía, ya que la primera sumerge al lector en la acción inmediata mientras que la segunda da un preámbulo explicativo y se desarrolla cronológicamente. Por lo tanto, la narración da inicio en el hotel Gillow cuando la familia llega a México y después la narradora retoma los episodios vividos en Caimito del Guayabal y durante el viaje en el *Oropesa*. Esta, tal vez, es una transposición de la obra pues al mismo tiempo que Alberina comienza a tener horarios rigurosamente establecidos, la cronología en la narración, también se empieza a aplicar de manera lineal. Sin embargo, este rasgo temporal no es una simple coincidencia, es, sin duda, otro recurso más en el arte de contar.

6.2.1 Los espacios paradisíacos de *CT*: Caimito del Guayabal y Cuernavaca

Resulta imposible, dentro de una narración biográfica separar los sucesos del tiempo y de los espacios geográficos pues, según Ricœur, la memoria se estructura por medio de lugares: “ainsi les ‘choses’ souvenues sont-elles intrinsèquement associées à des lieux. Et ce n’est pas par mégarde que nous disons de ce qui est advenu qu’il a eu lieu. C’est en effet à ce niveau primordial que se constitue le phénomène des ‘lieux de mémoire’” (2000: 49) Entonces, el proceso de “espacialización” que consiste en organizar la trama temporal de un

relato retrospectivo a lo largo de un itinerario, lleva esta colisión al plano narrativo¹⁷⁵. Por esta razón, la estructuración de los recuerdos divididos en capítulos dentro de la obra se rige por el espacio en el que ocurrieron. Por ejemplo en *CT* los siguientes capítulos: “El hotel Gillow”, “Tamaulipas 185”, “Los lugares y los muebles”, “Otros cuartos. Otros espacios”, “Caimito del Guayabal”, “Por el monte y los cañaverales”, “El *Oropesa*”, “La carretera de Cuernavaca y Cuernavaca”, “Más de Cuernavaca”, “El Paracutín” y “Chachalacas” hacen referencia clara a los lugares en los que ocurrieron los hechos. Los espacios son los que guardan los recuerdos y a partir de ellos se puede rememorar la historia. El espacio perturba el hilo cronológico de *CT* pues a partir del lugar en el que comienza la historia, el hotel Gillow, se traslada a un espacio incluso más lejano: el de sus primeros años de vida y el viaje a América. En *MV* nuevamente se comprueba este fenómeno pues “los lugares de memoria” traen consigo las imágenes del pasado. Los capítulos “El remanso de Santa Catarina 24”, “Los lugares”, “Otra vez al colegio”, “La chimenea”, “Vagabundeos” y “Los grandes almacenes” también hacen referencia a lugares concretos, existentes en la realidad de la vida y en los recuerdos de la protagonista.

El espacio autobiográfico de Caimito del Guayabal propicia el recuerdo de los que parecieron haber sido los mejores años en la vida de la escritora. El tiempo que vivió en Cuba simboliza los años dorados de su infancia, la sencillez de la vida y la despreocupación. Estos recuerdos se encuentran en los capítulos 6 y 7 de *CT* en los que la narradora se sumerge en una añoranza nostálgica, pues vemos reflejado en la narración una especie de paraíso infantil perdido que quedará para siempre grabado en su mente. Dicho paraíso se debe a dos factores importantes, el primero es que Alberina vive en medio de la naturaleza y de los animales, el segundo es que siempre puede estar al lado de su padre. Estos factores no se volverán a reunir en su vida jamás, pues al llegar a la ciudad de México su vida se vuelve citadina y rutinaria, además, en ese nuevo espacio, el padre trabaja tanto que solo lo ve por las noches. La mitificación del lugar lo convierte en paraíso, sin embargo esta expectativa resulta un tanto engañosa, pues ¿cómo se puede ser feliz cuando se acaba de perder a un hijo –hermano–? Los padres acaban de dejar a su hijo en un cementerio de Francia, están de luto y con la gran tristeza que esto provoca, inclusive esta pérdida es una de las razones que motiva a los padres a tomar el *Oropesa*. Así, ante la impotencia frente a la muerte, lo más importante es alejarse de Europa y de la guerra, pues les ha arrancado a su país y a su hijo, se han convertido en

¹⁷⁵ Ver Gasparini, 2004: 200-205.

viajeros sin destino definitivo, se han transformado en errantes. Su identidad española se ve quebrantada pues no comparten las ideas de Franco y desean que la república vuelva a establecerse, sin embargo la guerra continúa. La acumulación de todos estos sucesos dolorosos provoca la evasión de la realidad, la cual los lleva a huir a un lugar, Cuba, donde no saben qué les espera ni dónde ni cómo vivirán y emprenden el viaje en una incertidumbre total.

En cambio, para Alberina, Caimito del Guayabal es el ‘paraíso terrestre’ pues se encuentra en una finca rodeada de plantíos de caña donde suele dar largos paseos. Hay también, un sin fin de insectos, aves y animales que la hacen sentir en un lugar nuevo, es un ‘volver a empezar’ pero en un ambiente muy diferente al vivido en el sur de Francia, de donde solo ‘adquiere’ algunos recuerdos gracias a las fotos. Sin embargo, lo vivido en Cuba se convierte en: “Recuerdos que son fuente de gozo. Recuerdos que van creando su propio orden y su propio sentido. A veces, se agolpan los recuerdos. Son tantas las imágenes que ha guardado Alberina. Y las ha guardado para contarlas y recontarlas” (CT: 49). Es pues, un espacio de consuelo después de haber escuchado los horrores de la Guerra Civil y las noticias de lo que ocurría en España, aunque ella no pudo haber vivido todo esto por su muy corta edad. De esta manera lo narrado es sin duda lo que ha escuchado a través del tiempo por parte de sus padres, es la visión de la narradora adulta que ahora comprende la realidad de la época. En consecuencia, la ficción se mezcla a los recuerdos ‘heredados’ debido a que:

“le romancier de moi ne prétend en aucun cas se connaître, s’élucider et se livrer tel qu’en lui-même. Revêtant un masque que les Latins nommaient *persona*, il se constitue en personnage, il se met en intrigue. [...] Plutôt que de raconter ce qu’il sait de lui, l’auteur semble alors utiliser le récit pour découvrir ce qu’il ignore, ce qui se cache sous le souvenir. Il cherche la part d’ombre, de ressentiment, de haine, qui était occultée par le Surmoi et les conventions sociales.” (Gasparini, 2004: 242)

A través de la narración, Muñiz sigue hurgando en el pasado con el fin de esclarecer ciertos recuerdos, sobre todo los más antiguos como los de Caimito del Guayabal, los cuales no son propios sino adquiridos. Con el paso de los años y a través de las historias que sus padres le han contado, las imágenes de las fotos y las alusiones a ese lugar, poco a poco han ido tomando forma y ahora se han vuelto propios. Por eso es que en su nueva casa de México añora el tiempo pasado en la finca de Cuba, aunque sabe que solamente perpetúa “los recuerdos que han sido elaborados y transformados en cuentos maravillosos. [...] ya no posee una memoria sino la historia de una memoria. Una memoria agregada. Una memoria narrada” (CT: 50). El alejamiento de la civilización –en la finca no hay luz eléctrica, ni teléfono, ni radio, ni periódicos– reconforta, incita a la búsqueda de la paz interior. Los padres están

sumergidos en la fase de negación y no aceptan los hechos de la realidad, por eso al encontrar unos periódicos de principios de siglo los leen con esmero cada noche para seguir escapando de la situación en la que se encuentran: “Cada día leen una noticia que los aleja más en el tiempo y en el espacio. Van llenando los huecos que se les habían acumulado. Rehacen su propia historia en las paginas amarillentas [...]” (CT: 62). La posibilidad de reescribir el pasado, hacerlo suyo, mezclarlo con el presente eliminando lo doloroso y la apertura de una posibilidad de salvación, es el ‘paraíso’ que Caimito del Guayabal ofrece.

MV solamente alude brevemente al tiempo vivido en Cuba, sobre todo en el capítulo 10 que describe la nueva casa de Alberina con un gran patio. Por lo tanto, gallinas, conejos, el perro Bobby y el gato Morrongo que son sus mejores y fieles amigos. En todo caso, cada vez que se hace referencia a Caimito del Guayabal hay un dejo de nostalgia y de añoranza que se limita al melancólico y ansiado regreso al ‘paraíso’ perdido. En este sentido, Cuernavaca se convierte en el ‘paraíso reencontrado’. El simbolismo que adquiere esta ciudad en la vida de la familia va más allá de un simple refugio, se convierte en el símbolo de la felicidad, la tranquilidad y la paz. “En Cuernavaca hay esperanzas. Se reconstruyen mundos heridos. Los que huyen de Europa encuentran sosiego. No hay quien interroque ni quien acose.” (CT: 122) El ambiente campestre de la pequeña ciudad trae recuerdos consoladores, las flores y la vegetación renuevan el alma de todo aquel que la visita. Este sentimiento que invade a la familia es compartido por un sinnúmero de extranjeros que viven o que pasan los fines de semana en esas casas grandes que guardan un sin fin de vivencias. Así pues, Alberina quisiera vivir en Cuernavaca ya que “sería como regresar a su querido Caimito del Guayabal: al campo perdido: a la calidez de la vida: al dulce no hacer nada.” (CT: 131) Es por esta razón que cada vez que los padres deciden ir a Cuernavaca, Alberina se emociona en gran manera pues tal vez descubrirá un jardín desconocido, o un cuarto de hotel diferente y quizá hasta nuevos compañeros de juego ya que los amigos de los padres traerán a sus hijos y podrán inventar nuevos juegos.

Cuernavaca representa el refugio que los europeos necesitan en esos momentos de la Historia: unos huyen de la dictadura de Franco, otros de la persecución Nazi. Sin embargo, sea cual sea la razón y las circunstancias de su huida, han llegado a este lugar en busca de lo que han perdido y se establecen ahí con la firme convicción de haber encontrado el ‘lugar ideal’ para recomenzar todo desde cero. De esta forma Alberina se acostumbra a ver gente de diferentes países y también a escuchar diferentes idiomas. Al escuchar las historias de los

demás refugiados, la imaginación comienza a reinventarlas, las recrea y las hace suyas, “Alberina funde todas las historias en una sola, continua, perfecta, sin fin.” (CT: 123) A pesar de que ningún capítulo de *MV* menciona a Cuernavaca, sí se puede encontrar como referencia en algunas de sus obras como *Morada interior*, *Dulcinea encantada*, entre otras, donde esta ciudad se vuelve mítica y hasta misteriosa. El desdoblamiento de la simbología de una ciudad que en realidad siempre será el símbolo de la serenidad y de lo paradisíaco. También en el cuento “Vacaciones de semana santa¹⁷⁶”, Cuernavaca figura como el lugar maravilloso en el que se pasan unas agradables vacaciones en medio del sol y del agua, aunque la madre, narradora de la historia, confiese su hastío ante la vida. En cambio en el cuento “Pequeños sucesos en un hotel de Cuernavaca¹⁷⁷”

6.2.2 Los espacios en *CT* y *MV*

Los espacios en los que se desarrolla la infancia de la protagonista se basan en dos casas, en *CT* la acción transcurre en la casa de Tamaulipas 185 en donde se establecen después de su estancia en el hotel. Este lugar es descrito con todos sus detalles: las escaleras, las puertas, el patio gris y desolado, los muebles y cada una de las habitaciones. La división de la casa se hace inminente: la planta baja para el laboratorio del papá y la planta alta para que la familia habite. El espacio que se ofrece es tan grande y lleno de posibilidades que es propicio para las aventuras imaginadas por la pequeña. Una parte importante es el balcón pues “es un fin en sí: no lleva a ninguna parte. Es un escape: algo que vuela sin separarse” (CT: 44). Es el lugar de refugio de Alberina, donde puede observar a la gente sin que la observen, “puede servir para esconderse, para aislarse, para contar secretos.” (CT: 45) Es también el lugar donde su madre le confiesa que proviene de una familia de judíos sefardíes esta revelación va a influir grandemente en todos los aspectos de su vida, sobre todo en el identitario. En *MV* el espacio de la historia es la casa de Santa Catarina 24 a la cual llegan en 1945, la narradora dedica casi dos capítulos para describir detalladamente cada rincón. En este lugar se produce su reencuentro con la naturaleza y con los animales, como esta casa es más grande que la anterior, se encuentra llena de novedades que despiertan la imaginación de la pequeña y que le permiten continuar inventando historias.

Un tercer espacio en la historia es el colegio, lugar donde Alberina pasa gran parte del día. En *CT* descubre por primera vez lo que significa asistir a una institución escolar y

¹⁷⁶ Muñiz-Huberman, Angelina (1990) *El libro de Miriam y Primicias*, México: UAM, colección “Media tinta”.

¹⁷⁷ Muñiz-Huberman, Angelina (2000) *Trotsky en Coyoacán*, México: ISSTE, colección “Biblioteca del ISSTE”

pareciera que lo más sorprendente para ella es la medida del tiempo, sin embargo rápidamente se da cuenta de que no se puede ni atrapar ni detener, sino que se resbala y se diluye. 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. Es aquí donde la pequeña conoce a su más entrañable amiga, Oriana, pero es también en este lugar donde aprenderá que el amor no es exclusivo y que se debe luchar por lo que se desea. 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.

6.3 La temática reiterativa

Existe una variedad de temas abordados en estos dos libros, asuntos que forman parte de la vida y de lo cotidiano, pero que a la vez conforman los pilares de la escritura de Muñiz: los temas recurrentes. Los argumentos que configuran su narrativa se deben a las estrategias del olvido, las cuales “se greffent directement sur ce travail de configuration: on peut toujours raconter autrement, en supprimant, en déplaçant les accents d’importance, en refigurant différemment les protagonistes de l’action en même temps que les contours de l’action” (Ricoeur, 2000: 579-580) En consecuencia, dentro de los cuentos y novelas se pueden encontrar ciertas historias que se duplican o se fraccionan para formar nuevos acontecimientos. Las anécdotas biográficas se transforman en aventuras inéditas para nuevos personajes que, debido a su propia psicología, reaccionan de forma diferente ante los mismos hechos. El testimonio de lo vivido se plasma a través de la disparidad en las experiencias que cada uno de los personajes que Muñiz va creando, el desdoblamiento de las posibles actitudes tomadas por ellos, proponen nuevas expectativas de filosofía y de crecimiento individual. Algunos de los temas reiterativos son: la enfermedad, la muerte, el padre, la figura materna, el hermano muerto, los sueños, la filosofía de la vida, la soledad, la imaginación, el exilio español, el exilio judío, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Civil española, los recuerdos, el miedo, entre otros.

6.3.1 El símbolo de la muerte y la muerte del hermano

La muerte es compañera cotidiana de Alberina. Después de la muerte del hermano esta se le ha convertido en obsesión puesto que casi está segura de que a ella le ocurrirá lo mismo, duda grandemente que ella pasará la barrera de los ocho años, edad en la que él murió. “La muerte acompaña a Alberina. Es su pensamiento instintivo: cada amanecer, cada atardecer, cada anochecer.” (CT: 186) En *MV* Muñiz dedica el capítulo 20 titulado “La muerte vuelve a

Alberina” a las reflexiones que la pequeña hace sobre la muerte. En esta parte, el lector puede adentrarse en la psicología de la protagonista pues la muerte es su fiel compañera a través de la figura de su hermano, también se puede observar que el miedo a la muerte trasciende la sospecha que ella tiene sobre su propia muerte y se transforma en el pavor que siente al pensar en la posibilidad de que alguno de sus seres queridos muera. En esta parte Muñiz introduce el tema del suicidio y cuenta ciertas historias que ha escuchado contar a los padres. Sobresale la historia de “un niño de Morelia” que se suicidó lanzándose de la torre de una catedral, lo importante en este pasaje es que entre paréntesis aparece la aclaración “(venido de España, como ella)” (MV: 189) lo cual la coloca en el mismo nivel de niña exiliada y en la inminente posibilidad de morir.

La muerte del hermano ha dejado marcadas las vidas de cada integrante de la familia para siempre y sobre todo la suya pues ahora se ha convertido en su amigo imaginario y guía espiritual. Es su amigo, confidente, compañero de juegos y hasta su defensor pues, supuestamente, en innumerables ocasiones la ha salvado de diferentes peligros. Es también su modelo a seguir, su guía y consejero, el que siempre está presente en los momentos de soledad, es su cómplice más fiel. La representación de esta trágica historia, así como los sentimientos que provoca, se encuentran en el capítulo 14 titulado “El baúl”:

El niño cruza la calle con una pelota bajo el brazo. El camión da la vuelta y el niño no ve el remolque enganchado. Queda prensado en medio y es arrastrado una, dos calles. El conductor no lo nota. La gente le grita “¡Para, para!” el cuerpo queda totalmente destrozado. Irreconocible. Mientra arriba, en el edificio, Alberina juega con los padres en su cuarto (CT: 115)

Aunque la historia parece sencilla se va desdoblado y adquiere nuevas formas y matices en la escritura de Muñiz. Por ejemplo en TA, aparece sin nexo alguno, ni con la narración ni con la acción que se desarrolla en ese punto de la historia, después de un gran espacio en blanco surge lo siguiente:

(He aquí una profecía para siglos venideros: La muerte puede ser un niño de ocho años que atraviesa un día la calle y que un camión lo atropella, y que su cuerpo es desgarrado en mil surcos de sangre, y que sus venas se vacían y que su rostro se desfigura, y que sus huesos se rompen y que sus músculos estallan, que su cerebro se ciega y que su corazón se para. Y nada más. Niño enterrado en el Cementerio de Montrouge, División 46, Línea 2, Fosa 2, Año 1938.) (p. 73)

En el cuento “La muerte revivida¹⁷⁸” la catástrofe se desarrolla de la siguiente manera:

Apenas bajó las escaleras corriendo. Apenas llegó a la esquina. Apenas empezaba a cruzar cuando ocurrió. No vio que el camión arrastraba un remolque y quedó prensado en medio.

El niño fue arrastrado varias cuerdas: el camionero no había notado nada. La gente de la calle le gritaba horrorizada que se parara y él no entendía qué pasaba. Cuando lo hizo fue tarde.

¹⁷⁸ *Serpientes y escaleras, Op cit.* p. 29.

Los padres también tardaron en darse cuenta. Oían gritos pero no sabían de qué se trataba: jugaban con el hijo pequeño.
Miranda y Ferrán enterraron a su hijo mayor en el cementerio de Montrouge: una pequeña tumba: 1930-1938. (p. 31)

El trauma psicológico que este suceso deja en la familia es incurable. Todos los objetos y fotos del pequeño están guardados en un baúl, el cual ha viajado de país en país y de casa en casa como sombra mitificada. Cada año se abre ese baúl, en la fecha precisa de la muerte del niño, cada año se enciende una vela, cada año se revive el dolor pues el baúl también viaja con la familia y con el tiempo. La presencia del baúl que lleva todos y cada uno de los recuerdos de la corta vida de ese pequeño, es un símbolo de muerte y de recuerdos. En consecuencia, Alberina aprende a venerar a la muerte desde la infancia, se adhiere a los recuerdos de su hermano hasta el grado de hacer de él su amigo imaginario más fuerte e infalible. Todos estos temores y la inmensa tristeza que los padres cargan consigo a través de la figura del baúl que viaja de un país al otro, incluyendo el simbolismo de inalcanzable e intocable, crean un misterio y una soledad que marcarán de por vida la personalidad de Alberina.

En *MV* la historia del baúl se extiende, pues en un sábado de soledad, en uno de esos días en los que Alberina se siente triste, perdida y exiliada empieza a recordar y a enumerar todo lo que ha perdido: “su hermano, siempre su hermano. Caimito del Guayabal y los animales queridos: los perros (Dali, Tampoco, Chiquito, Guarina), la gata (Minou), la yegua (Cuca) y su potrillo (Chevalier). La familia que sólo conoce en fotos. Los cuentos que podría oír de los abuelos, que nunca oír”. (*MV*: 43) La melancolía la invade y las lágrimas fluyen sin cesar, anhela tener lo que, por ser exiliada, no ha tenido, quisiera también, haber conocido a su hermano. Con estas ideas agolpadas en la mente le pide a la madre que le describa a su hermano y todo va bien hasta que Alberina pide utilizar las cosas que pertenecían a su hermano, las cuales se encuentran en el baúl. La respuesta es firme y tajante: “No, eso nunca. No usarás sus patines. Nada de él. Están guardados en el fondo del baúl”. (*MV*: 43) Si bien los años han pasado desde el acontecimiento trágico de la muerte del pequeño narrada en *CT*, la imagen baúl=muerte y recuerdos sigue acompañando a la familia, la cual solamente tiene la opción de refugiarse en la memoria. La aleación baúl-recuerdos-muerte vuelve a aparecer en el cuento “La muerte revivida” cuando Miranda, la protagonista va guardando las pertenencias de su hijo recién fallecido: “Todo fue guardado celosamente en un cofre de madera olorosa junto con las flores blancas del entierro. Los papeles atados cuidadosos con cinta de seda. Los pétalos aprisionados entre cartones sepia. Las fotos, repasadas y vueltas a

reparar, en el álbum de piel oscura con grabados de antiguos jarrones enlazados por guirnaldas. Las fotos en blanco y negro pegadas sobre grueso papel de un verde azabachado.” (p. 33) En este cuento, el hermano menor es llamado sobreviviente y al igual que a Alberina, se le niega el uso de cada objeto que se encuentra en el baúl. De esta forma la figura del baúl se sigue transformando hasta convertirse en baúl=ataúd, pues todas las pertenencias del hermano se encuentran en su interior.

La muerte se convierte pues en el motor de la narración de ambos textos, en cada experiencia contada, en cada momento que transcurre, su imagen se proyecta en la vida de Alberina-Angelina. De forma simultánea entre ambas, la figura de la muerte adquiere un nuevo sentido, se transforma y se acepta como parte de la cotidianeidad de la existencia, por esta razón la narradora mezcla su percepción con la de la protagonista por medio de un monólogo: “¿Te das cuenta qué fácil es morir? Ah, claro, si lo difícil es vivir. La muerte. La muerte. La muerte. Viene a mí. ¿qué voy a hacer? Tú y yo, que somos yo, la esperaremos. Sin más remedio.” (MV: 190) El descubrimiento del significado de la muerte, Alberina lo experimenta de muchas maneras, a través de los animales, de Joel, de María la enana y sobre todo de su hermano. De esta forma, cuando muere el gallo y sus pollitos son atropellados por el perro Bobby, la tristeza de la pequeña se desplaza: “eran ya muchos los que formaban parte de su lista de muertos. Regresó entonces a su hermano. A hablar con él para contarle lo que había pasado. Y a no dormir en la noche y echar de menos de menos el canto del hermoso gallo rojo al amanecer, cuando en la duermevela había olvidado su muerte.” (MV: 99) La vida de Alberina gira en torno a las posibilidades que la muerte va adquiriendo a lo largo de su vida, poco a poco tiene que aprender que su presencia es incesante y que jamás se podrá desvincular de ella: “si algo no se apartaba de ella, si algo era constante ahora lo sabía: la presencia de la muerte.” (MV: 100)

Anteriormente se ha subrayado que la memoria de Alberina se ha desarrollado a través de los años por medio de las historias que los padres le cuentan y por medio de las fotos que han ido acumulando a lo largo de su vida. Esas fotos son las que permiten recordar la época pasada en Caimito del Guayabal y son el único medio para conocer a la familia que se quedó en España. Las fotos adquieren una gran importancia en la vida de la pequeña; en MV Muñiz les dedica el capítulo 13 para narrar lo que ellas significan: acomodadas y atesoradas representan la verificación del pasado de la familia. Cada foto tiene escrita en el reverso la fecha exacta y el lugar que representa, a excepción de las de Caimito del Guayabal pues en

este periodo el tiempo no se medía. Las fotos de Europa se diferencian de las tomadas en América ya que representan lo que se perdió, aquello que ella no puede recordar pero que existió. Por el contrario, las fotos de México son aquellas que representan su vida, lo que ella recuerda y atesora. La memoria de la protagonista se llena de las imágenes que ve y que trata de memorizar para que al regresar a España pueda reconocer a los miembros de su familia y los lugares que frecuentan. En medio de este mundo inventado, se encuentra el álbum que contiene las fotos que representan la vida del hermano, así se reitera nuevamente la presencia de este ser que se extiende más allá de la muerte y que siempre está presente en la vida de Alberina. Sin embargo, a pesar del gusto que la niña siente al ver las fotos, a pesar de jugar a deshacer y rehacer la historia, “Alberina duda de la veracidad de las fotos: otra vez un invento, un artificio. Un juego del ojo y de la imagen” (MV: 129), comprendiendo ahora que las fotos distan mucho de representar la ‘realidad verdadera’.

6.3.2 Los juegos infantiles

Los juegos de Alberina se ven influenciados por la situación política de España pues uno de sus pasatiempos favoritos es imaginar que se va de guerrillera a luchar contra Franco. En su infancia ha comprendido que sus padres han dejado Madrid por culpa del dictador y cuando va al café con sus padres también escucha las pláticas de los adultos que esperan su derrota y hacen planes en torno a esto. En sus juegos imaginarios se sumerge en incansables aventuras con sus caballos y sus inseparables amigos Amadís y Uriel, los cuales, unidos a los caballeros de Gules, ganan la batalla. Con un simple sombrero de aviadora se imagina que vuela a España para “bombardear el Palacio del Pardo, quedando entre los escombros Franco y su estado mayor.” (CT: 181) Los caballeros de Gules fueron los protagonistas de *La guerra del Unicornio* que, como se ha visto anteriormente, representaban las fuerzas del bien y lucharon contra el mal. Otra característica que define su personalidad es que las muñecas no le agradan, ella prefiere los animales, las plantas, los insectos y los caracoles, es decir, todo aquello que tiene vida y por lo tanto interesante. Empero, entre todos los juegos que inventa o que aprende, su favorito siempre será leer y reinventar lo leído, imaginar nuevas historias y ser la protagonista de éstas.

Los juegos de la memoria y de la imaginación son los predilectos de la protagonista, pues por medio de ellos puede desdoblar su personalidad, ser otra persona, reinventar lo leído y ser la heroína de sus propias historias. En repetidas ocasiones, la narradora confiesa que muchos de los recuerdos que Alberina atesora en su mente, provienen de las historias

contadas por sus padres, de las fotos o de imágenes creadas por medio de recuerdos inventados en el fondo de la memoria. Dentro del cuento “La virgen desflorada¹⁷⁹” este juego de la memoria queda al descubierto cuando la protagonista confiesa: “lo que ocurre con la memoria es que las historias fascinantes me las apropio y me las incorporo. O, tal vez, es lo contrario: un recuerdo temible se lo adjudico a otra persona.” (p. 108)

Si bien los juegos de Alberina están en relación con la política de España, México se refleja solamente como un lugar de paso. Tanto en *CT* y *MV* las referencias que la narradora hace respecto al inminente y pronto regreso a España son incontables. “La guerra ha terminado”, es el título del capítulo 18 de *CT*, que anuncia que la Segunda Guerra Mundial ha llegado a su fin y deciden ir a Nueva York a visitar a otra parte de la familia en exilio. La experiencia de este viaje será perturbadora para la protagonista pues aunada a la alegría de ver a la familia y de disfrutar de la nieve que le recuerda la Europa perdida, sentirá una profunda tristeza al ver regresar a los soldados que combatieron en la guerra mutilados y sin piernas. Los horrores y consecuencias de la guerra vistos así tan de cerca conmueven al corazón de la pequeña por eso al oír las historias de los niños que han llegado a su colegio provenientes de Europa las amplía y “Se convierten en niños de múltiples vidas alternantes: reversibles e irreversibles: relevantes e irrelevantes: comprobables e improbables: ciertas e inciertas”. (*CT*: 146) Por otra parte, en el último capítulo de *MV* titulado “La espera”, la familia se muda de casa nuevamente, esta vez irán a un departamento y empiezan a preparar su regreso a España pues parece que al fin Franco será derrocado. Así pues la esperanza renace, el regreso tan deseado se acerca, “Mientras tanto, la vida en México continúa. Esa es la realidad, pero se vive de paso, con el pie ligero”. (*MV*: 201) Y en medio de las fiestas de fin de año y de la mudanza se vive esperando el titular que anuncie que Franco ha muerto.

6.3.3 Los amigos de la infancia

Durante los primeros años de vida, es decir a lo largo de la narración de *CT*, los amigos imaginarios de Alberina están muy presentes en su vida. Si bien ya se han mencionado anteriormente, vale la pena adentrarse un poco más en la simbología que van adquiriendo en la obra narrativa de Muñiz. Amadís, aparte de ser el compañero de aventuras y de guerras de la protagonista, es el protagonista de *Dulcinea encantada*. El personaje, Amadís de Gaula, es el protagonista principal de un libro de caballerías de finales del siglo XVI. Esta

¹⁷⁹ *Serpientes y escaleras, Op cit.*p. 107.

obra, titulada *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula*, se le atribuye a Garci Rodríguez de Montalvo. Novela de gran suceso en aquella época que cuenta las aventuras de un caballero que va en busca de sus orígenes y de sus padres. El inseparable compañero de guerra es Uriel, el cual también toma las armas y lucha al lado de los caballeros de Gules para derrotar a Franco y salvarlos de la tiranía. La simbología de la personalidad de este ‘amigo’ proviene tal vez del hecho de que Uriel es un ángel propio de la tradición judaica, forma parte de los siete arcángeles y se cree que también es un ángel guerrero. Estas características concuerdan perfectamente con aquellas que la pequeña le adjudica durante sus juegos y luchas imaginarias. Sin embargo, también podríamos pensar que este personaje fue tomado de la literatura, quizás de *Middlemarch* de George Eliot o de *Paraíso perdido* de John Milton.

El personaje de Uriel fue utilizado por Muñiz en *Areúsa en los conciertos*. En esta ocasión representa un estudiante de medicina israelí al que conoció en Filadelfia, durante el tiempo en el que Areúsa estudia un posgrado en ese país. Se conocen en un concierto y se enamoran enseguida y durante un corto tiempo viven un romance lleno de pasión. Este amor termina con una promesa, él asegura que va a regresar por ella, sin embargo esto no sucede y la decepción de la protagonista la lleva a buscar ese ‘amor perfecto’ en la piel de otros hombres que nunca logra encontrar. De esta manera Uriel deja una huella imborrable en su vida y cada vez que la protagonista quiere recuperar su pasado, regresa a Filadelfia recorriendo los lugares donde estuvieron juntos y revive los sentimientos de la época pasada. En este caso Uriel, nombre que proviene de un amigo imaginario de la infancia, se presenta en la obra de ficción representando siempre el símbolo del amor. Aunado a esto el personaje es un israelí, un judío que personifica el segundo exilio en la vida de Muñiz.

Los tres personajes-animales imaginarios en el mundo de Alberina son sus tres caballos Magoyo, Ligoyo y Trigoyo, los cuales han venido con ella desde Cuba hasta México, son “de barro cocido, pintados de color, que guarda en una caja de camotes de Puebla” (CT: 21). Ellos pueden tomar vida en el momento en el que la imaginación lo requiera y así galopar rápidamente hacia los combates que libra contra Franco, o ser la ayuda idónea para llevar mensajes de salvación a los caballeros de Gules. Forman parte activa de sus sueños y de la fantasía, puede escoger a cualquiera de los tres para sus nuevas aventuras, Magoyo, de color blanco, Trigoyo café o Ligoyo negro.

El hermano muerto forma parte de estos ‘amigos imaginarios’, siempre ha escuchado la misma historia sobre su muerte, como se mencionó anteriormente, han viajado con el baúl que guarda sus recuerdos, ha aprendido a quererlo y hasta ha querido imitarlo. El cuerpo de su hermano se quedó en París pero sus fotos y su presencia están con ella, la siguen y hasta la atormentan, sin embargo, Alberina no le teme a la muerte, hasta se ha llegado a acostumbrar a la idea de morir si ese fuera su destino y es su compañera insegura. Las aventuras con su hermano son variadas y habla con él, es su más fiel compañero y estando a su lado se siente segura, inclusive la ha salvado de numerosos peligros que hubieran podido costarle la vida: de un niño de labio leporino que la atacó con una navaja, de los trabajadores de una fragua que se la querían llevar, del robachicos, de un terremoto, de unos albañiles que le aventaron piedras. La figura del hermano siempre está a su lado, en cada instante de su vida y en cualquier espacio en el que se encuentre pues en realidad “el verdadero compañero de juegos de Alberina es su hermano muerto.” (CT: 111) Si lo ha adoptado como parte inherente de su vida es debido a la soledad en la que vive, al no hallar a ningún otro niño a su lado, retoma la imagen de su hermano para convertirlo en un icono de salvación y en un refugio.

Uno de los amigos adultos más importante en la vida de Alberina es el Coronel Trucharte y le dedica el capítulo 17 de *CT*. Este personaje es un excombatiente de la Guerra Civil española refugiado en México al igual que ellos. Siente un cariño muy grande por Alberin (así la llama el coronel) y tienen muchos intereses en común ya que les gusta leer los mismos libros, ir al cine a ver las películas que les divierten a ambos; es pues, un amigo mayor que se interesa realmente por ella, tal y como si fuera su abuelo. Excelente amigo de los padres es recibido en casa cada viernes y siempre tiene una historia que contar, historias de sus vivencias en la guerra que hacen feliz a la niña. Alberina las guarda celosamente en su imaginación. Pero un día, decide irse a Brasil con su hija y la despedida es muy dolorosa, nunca más lo volverá a ver pues el coronel no regresará nunca, solamente le envía una carta que transcribe en el texto, la cual siempre recordará al igual que su imagen y sus relatos. La figura del coronel Trucharte aparece nuevamente en *Dulcinea encantada* bajo la excusa de un sello de San Marino, es descrito de la misma forma que en *CT*. Dulcinea aclara “Y conste que no es ficción: existió el coronel Trucharte. Como tú y como yo.” (p. 122)

Los amigos reales de Alberina llegan con la vida en México, a veces del colegio, otros son los hijos de los amigos de los padres; amigos de diversa índole que enriquecen su vida. María la enana es la hija de la sirvienta que tienen mientras viven en la casa de Tamaulipas

185, la autora dedica el capítulo 19 de *CT* para describirla. Están juntas casi todos los días, pero le toma tiempo darse cuenta de que es enana, que casi no puede hablar, que es retrasada mental. En la narración que Muñiz hace de los hechos, se puede percibir la amistad que surge entre ambas, las diferencias no importan pues juntas se divierten. La mayor destreza de María es formar figuras con plastilina, bordar y limpiar lentejas, pero lo más importante de su personalidad es su fe en Dios, cree en los santos y les reza. Así, será ella quien lleve por primera vez a Alberina a una iglesia, quien le enseñe las veladoras, los santos y lo que significa ser cristiana. Cuando su salud empeora y muere a causa de su enfermedad, la pequeña se da cuenta de la fragilidad de la vida y vuelven a su mente las interrogantes sobre la muerte y el más allá. Otro amigo de la infancia “diferente” es Carlo, su compañero de juegos los fines de semana. Alberina nuevamente se topa con un retrasado pues Carlo es descrito como “lento”. Aunque la pequeña trate de adaptarse a su amigo, le resulta muy difícil pues come mucho y llora. Una de las mejores cosas que él posee son las colecciones de libros que tiene en casa, que ha intentado leer en diversas ocasiones pero no lo ha logrado. También sus juguetes son de última moda y eso reconforta a ambos niños. En *MV*, Muñiz cuenta que un día de aburrimiento, al no tener más ideas de juego, se les ocurre escribir un cuento. Ambos empiezan a redactar lo que se convierte en el primer relato de su obra de creación (capítulo 7) Este cuento es una mezcla de la historia de un amigo de los padres y la imaginación pura de dos niños de su edad. Se imaginan a un hombre que siempre está bebiendo, ha matado a su esposa y la ha enterrado en el jardín y desencadenan una historia llena de suposiciones y aventuras.

Por último, cabe mencionar a Oriana, quien será su fiel e inseparable amiga del colegio. Alberina la guardará en su corazón con gran amor y la considerará su mejor amiga. La relación amorosa que se crea entre ellas dos, es la ocasión para la protagonista de conocer nuevos sentimientos tales como los celos, la posesión, pero también el amor y la confianza. A lo largo de la narración, el lector puede comprender la gran necesidad de amor de Alberina, la cual se ve colmada por medio de la amistad de Oriana. Para la pequeña su amiga siempre estará fuera del alcance pues no es totalmente incondicional a su amistad con ella, en ocasiones prefiere estar con sus primos o con Lisa en lugar de compartir los juegos de la protagonista. En consecuencia, la importancia que adquieren los amigos en la vida de Alberina se manifiesta por medio de las historias que se van adaptando y recreando según sea necesario. Las vidas y experiencias se entrelazan y llegan a formar una sola realidad, por lo tanto “Alberina es todas las versiones. Alberina, además de Alberina y sus versiones, es su

madre de niña y su padre de niño. Es Oriana y es Lisa. Es Carlo. Y María la enana. Y el coronel Trucharte.” (CT: 220)

6.3.4 La enfermedad

La enfermedad marca la infancia de Alberina, múltiples son las enfermedades que la acosan, lo cual parecería normal en una niña si los datos biográficos de la autora no revelaran que la enfermedad también ha marcado la vida de la escritora adulta. Los padecimientos de la protagonista comienzan con una enfermedad que más tiene que ver con la tristeza y la depresión que con dolores físicos. Mientras vive en la Habana (antes de vivir en Caimito del Guayabal) y va a los parques, se da cuenta que no entiende lo que dicen los niños, y durante varios días se siente mal y le duele la cabeza. Lo inexplicable del malestar es que cuando llega un médico que le habla en francés, lengua conocida para ella, “empieza a mejorar con esas palabras que ha oído” (CT: 70). El dolor que sufría la pequeña parecía más bien una dolencia del alma que se ve sanada por medio de un remedio lingüístico, que simplemente le recuerda que el idioma es una vía de escape, que la palabra toma diferentes formas y que el silencio es una forma de hablar. La narradora explica, algunas páginas más tarde, que el médico “le enseñó a dialogar a solas: le dijo que había otro tú con quien hablar y muchas Alberinas escondidas dentro de ella: que las sacara a pasear.” (CT: 98)

La enfermedad, ya sea física o del alma, domina la vida de varios de los personajes creados por Muñiz. La mujer que cuenta su estancia en Cuernavaca, en el cuento “Pequeños sucesos en un hotel de Cuernavaca¹⁸⁰”, va a esta ciudad para recuperarse de una mononucleosis aguda. Ante la diversidad de los personajes que frecuentan este hotel, así como la figura de don Luis Antonio, propietario del lugar y exiliado español, provocan que la protagonista dude de la realidad en la que vive. Por esta razón, la protagonista expresa: “Era un torbellino que, como epílogo de mi enfermedad, a veces se convertía en un delirio. No sabía si lo que oía era verdad o si quienes me rodeaban padecían de algún grandioso desequilibrio.” (p. 30) Sin embargo, tiempo después, cuando la narradora logra entender la realidad de la vida, Cuernavaca se convierte en la recuperación física y psicológica, gracias al reencuentro de la paz interior que trae consigo la felicidad.

¹⁸⁰ Trotsky en Cotoacán, *Op. cit.* p. 21.

6.3.5 La figura de los padres

Los padres de Alberina son simbolizados por medio de un “ojo que vigila” Esta expresión se encuentra nuevamente en el cuento “Yo nunca cruzaré una calle¹⁸¹” en el momento en que la protagonista se pregunta: “¿Y por qué tengo que cuidarme? ¿Quién dijo que tengo que cuidarme? ¿El gran ojo que me vigila? ¿O mis padres, que no les gustaría que me pasara algo?” (p. 29) Esta imagen se desarrolla a lo largo de su obra, en ocasiones se siente vigilada y sus acciones dependen de esa mirada que siempre se encuentra presente y observa cada una de sus acciones. Este sentimiento de observación también representa el juicio que viene enseguida, es decir, Alberina siempre actúa para agradar a los demás, para complacer a sus padres y maestros.

La duda que se instala en la mente de Alberina, es la de creer que sus padres no son sus verdaderos padres en realidad. Esta idea se arraiga en la imaginación de la protagonista de tal forma, que llega a desdoblarse las posibilidades de otros supuestos padres. En consecuencia, piensa que “los verdaderos se quedaron en Francia. Eran papá y mamá Lukàcz, el matrimonio judío que la recogió a la muerte de su hermano, cuando la madre la abandonó y no quiso volver a verla. Papá y mamá Lukàcz con quienes no puede regresar porque los nazis los ametrallaron en Denfert-Rochereau. Pero que eran sus verdaderos. Padres.” (CT: 200) Este sentimiento de abandono por parte de la madre después de la muerte de su hermano, Muñiz lo retoma nuevamente dentro de la trama del cuento titulado “La muerte revivida¹⁸²”. Este relato narra una de las tantas opciones posibles que puede tomar la experiencia de la madre de la escritora al perder a su hijo, sin embargo, un punto convergente con las seudomemorias es precisamente ese sentimiento de desamparo que la niña siente, declarado de la siguiente manera: “A la muerte de él: del único querido. Escapó y desapareció meses. Para hundirse en la desesperación y el olvido. Para borrar la existencia misma. Para ser otra persona. Y no sufrir.” (p. 31) Por otra parte, en el ya mencionado cuento “Las capas de cebolla” este tópico vuelve a repetirse, nuevamente la protagonista duda de sus progenitores “soy un acto de fe: tuve que creerle a mis padres que ellos eran mis padres. Agrega ella. Agrego yo.” (p. 19) Este tema insistente dentro de su obra se reitera en *Dulcinea encantada* en el momento en el que la protagonista intenta “entender y resolver” su propia historia y piensa: “Por fin, ¿mis padres son mis padres o no? Yo quisiera que no lo fueran. Así el nacimiento prodigioso me colmaría. La marca especial me acompañaría. Pero los tengo a mi lado, pegados.” (p. 147) En esta obra,

¹⁸¹ *Las confidentes*, Op. cit. p. 25.

¹⁸² *Serpientes y escaleras*, Op. cit. p. 29.

la duda se extiende hacia la repugnancia, incluso se despliega a la negación de la paternidad pues solamente basta determinar la verdad: “pero si yo lo decido, no lo son. No quiero que lo sean. No lo son, vaya.” (*Ídem*) Esta obsesión vuelve a ser ratificada en *Areúsa en los conciertos* cuando la protagonista intenta definirse y para ello recurre al pasado, a las raíces: “debí nacer de alguna madre y algún padre. Pero, ¿quiénes? ¿Los que dijeron serlo? ¿O con los que viví?” (p. 119) Así, sigue indagando en su identidad y llega a una triste deducción: “De quién soy hija, no lo sé. Sé que estoy aquí: porque piso estas calles y veo este cielo.” (*Ídem*). También en el cuento “El nido de águila del torreón de Mixcoac¹⁸³” se vuelve a confirmar esta duda obsesiva: “No sé en qué momento nací. Me dijeron que nací a determinada hora, de un determinado día, de un determinado mes, de un determinado año. Lo cual no es comprobable y no sé si es verdad. Me lo dijeron unas personas que aseguran ser mis padres. Lo cual no es comprobable y no sé si es verdad.” (p. 97)

Los padres y Alberina viven dentro de un círculo cerrado, al cual solamente ellos tienen acceso, la narradora los llama “los iniciados”. Cuando los tres se encuentran juntos pueden hablar y expresar cada uno de sus pensamientos, pueden contar historias y hacer uso de la palabra sin miedo a ser juzgados. La relación entre ellos llega a ser tan cerrada y única que la narradora los denomina “la trinidad” pues son tres que llegan a ser uno. La aleación de ambos atributos se convierte en un solo adjetivo calificativo “los triniciados”. La sensación de vivir entre adultos y por consiguiente haber perdido parte de su niñez, Alberina lo resiente desde sus primeros años pasados en Caimito del Guayabal, es más, durante el viaje en el barco ya comienza a presentir la pérdida identitaria.

La figura del padre es de suma importancia en la vida de Muñiz. Durante la infancia y en ambos libros es descrito como una persona muy alegre, conoce muchas canciones populares y las deforma para hacerlas más graciosas. Definido como un padre amante y preocupado por su hija, resulta una figura determinante en la personalidad de la escritora. Sin embargo, parecería que Muñiz no logra encontrar su identidad sin pasar por el reconocimiento de su padre, quien no aprecia su forma de escribir. Esta imagen del padre se transforma en la edad adulta y se convierte en una figura de la soledad después del divorcio y del abandono de la madre. Este aspecto se encuentra muy presente en la imaginación de Muñiz al momento de escribir, ya que a partir de esta anécdota se derivan dos cuentos, en los cuales, este aspecto se

¹⁸³ *De magias y prodigios, Op. cit.* p. 95.

desarrolla de manera intrínseca en la trama, configurada a partir de la mezcla de los recuerdos y la imaginación. Este motivo literario proviene del hecho de que los padres de la escritora, se divorciaron cuando ella ya era una mujer adulta y aparentemente sin causa alguna. Resulta que la madre nunca soportó la acusación hecha por el padre, después de la muerte de su hijo. Ella escucho cuando el padre comentaba que ella era la culpable de la muerte del niño, pues fue ella quién insistió en que el niño saliera a jugar. La madre guardó la inculpación muy dentro de sí, hasta el momento en el que, ante el asombro del padre, le pide el divorcio. Este suceso da pie a la creación de dos cuentos: “Las cuatro de la madrugada¹⁸⁴” y “Las golondrinas de Cuernavaca¹⁸⁵”. En ambos el protagonista es un hombre que vive solo después de que su esposa lo ha abandonado y sigue dándole vueltas a la situación para tratar de entender las razones que motivaron la separación y la ausencia de su esposa.

6.3.6 La guerra y el exilio

La guerra, sus consecuencias y los estragos que ésta deja a su paso, es uno de los temas que más inquietan a Alberina. Ella sabe que su vida se ha transformado considerablemente a causa de un conflicto, el cual le ha ido quitando la mayor parte de las alegrías de la vida. Desde que emprende el viaje en La Pallice rumbo a Cuba, la pequeña empieza a entender lo que significa una guerra:

Es sobre todo, los rompecabezas desarmados. Es el desorden y las partes perdidas. Es el espacio al vacío que ya no puede ser llenado. Es el techo destruido que ya no cubre la casa. Es los grandes huecos que revientan el asfalto y devuelven la tierra a la superficie. Es los cadáveres grotescos. Es la sangre irremediable. Es el ruido, pavoroso ruido, de sirenas y bombas. Alberina entiende. (CT: 71)

Este símbolo de la guerra como destructora de la belleza del mundo se encuentra en la mayoría de sus libros. Los estragos de la guerra, la lucha entre el bien y el mal y la recreación de la batalla del Ebro han sido plasmados en la temática de *La guerra del Unicornio*. Las injusticias cometidas en diferentes partes del mundo por parte del ser humano, en especial de la inquisición, fueron denunciadas en *Morada interior*. La separación de las familias y de las parejas a causa de la guerra es el tema de los cuentos “El cáliz embebido¹⁸⁶” y “La tejedora¹⁸⁷”. También en *Dulcinea encantada* se encuentra un pasaje en el que la protagonista recuerda su infancia y los juegos de la época cuando expresa: “Cuando te metías debajo de la mesa del comedor y te ibas de guerrillera contra Franco. Cuando un palo de escoba era un fusil. Cuando un pañuelo rojo te servía de cabestrillo para tu brazo herido. Sí. Ésos fueron los

¹⁸⁴ *Trotsky en Coyoacán, Op. cit.* p. 35.

¹⁸⁵ *Serpientes y escaleras, Op. cit.* p. 35.

¹⁸⁶ *Serpientes y escaleras, op. cit.* p. 11.

¹⁸⁷ *Serpientes y escaleras, Op. cit.* p. 23.

mejores momentos. A solas. Jugando conmigo.” (p. 149) Sin duda y como se refleja en *CT*, estos juegos fueron propios de la infancia de Muñiz pero poco a poco se han ido transmitiendo al personaje de ficción reflejando la necesidad de expresión de la autora.

Alberina tiene muy arraigado el deseo de ir a la guerra. En la mayoría de sus juegos, imagina que se va de guerrillera contra Franco, al lado de sus inseparables amigos y montados en sus tres caballos parten en busca de la victoria. Este deseo nace de lo que siempre ha escuchado de parte de sus padres, de las injusticias que se cometieron en contra de la República y de las consecuencias de la Guerra Civil, las cuales, ella misma está sufriendo. Así pues, cuando en el segundo capítulo expresa: “le hubiera gustado ir a la guerra, pero aquí, en México, no se pelea. Cuando sea mayor podrá ir a la guerra. Las guerras no se acaban. Sus padres sólo hablan de guerras. Podrá escoger a cual ir. Con esto se contenta” (*CT*: 20), el lector percibe el impacto que los conflictos bélicos han causado en la filosofía de vida y en la psicología de la protagonista. La guerra, reproducida en todas sus formas, se vuelve un trauma en la escritura de Muñiz, sobre todo la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. En consecuencia, la figura de los soldados nazis se introduce en alguna de las historias como “los soldados de altas botas y ametralladoras” que causan pavor y muerte a su paso. También ciertas anécdotas de niños que llegan de Europa, la cuales se incluyen en la narración de las seudomemorias, ponen de manifiesto las inquietudes y el dolor que este hecho produce en la protagonista.

Si bien Alberina siente deseos de luchar contra Franco, el miedo que le provocan los soldados nazis se encuentra presente aun dentro de sus sueños: “se le aparecen figuras nítidas de soldados nazis que le traen la muerte. Los nazis han perseguido sistemáticamente a Alberina: ya estaban en los anocheceres de Caimito del Guayabal y, más tarde, en su cuarto cuando se iba a dormir.” (*CT*: 91-92) Este pavor que siente hacia los soldados nazis, se introduce en los sueños de la niña y se desarrollan a lo largo de su vida y su presencia se vuelve reiterativa en su obra narrativa. Desde su primer novela, *MI*, este aspecto se encuentra incluido de la siguiente manera: “(Esos niños, esos niños que convirtieron en humo los negros soldados de las botas altas y crueles.)” (p. 61) Por otra parte, la narradora autodiegética del cuento “Pequeños sucesos en un hotel de Cuernavaca” confiesa que “Volvían a mi las obsesiones de infancia. [...] Inventar torturas, auténticas torturas, según las que aparecían en mis pesadillas donde los nazis me arrojaban una y otra vez de altos ventanales sin lograr matarme.” (p. 31-32) Esta obsesión por la tortura de los soldados, no se aparta de la

imaginación y se extiende en diferentes formas. En *Dulcinea encantada* aparecen en los sueños de la protagonista de la siguiente manera:

En Rusia soñaba que los soldados nazis me atrapaban. Me llevaban a una antigua fortaleza, donde ya había muchos prisioneros, y a todos nos subían a un piso alto y desde ahí nos arrojaban al patio. Yo caía sobre los cuerpos pero no me moría. Me fingía muerta pero los soldados me descubrían. Volvían a subirme y volvían a arrojarme desde lo alto. Tampoco moría. [...] Nunca acababa de morir. (p. 53)

Este empeño en denunciar los estragos y las muertes provocados por las guerras, forma parte de la serie de hilos narrativos que conforman su escritura. La herida que este hecho deja plasmado en el inconsciente de la autora, aparece de muy diversas formas y por muy distintas causas dentro de la narración. Este aspecto, sin duda, reitera el carácter obsesivo de la temática insistente en las obras de Muñiz.

El exilio “heredado” en el que se desarrolla la personalidad de Muñiz, se ve acrecentado por el exilio judío y el exilio por ser mujer escritora. El primero se encuentra presente en la mayoría de sus historias, ya sea como una particularidad de sus personajes o por medio de digresiones que de alguna forma el narrador logra integrar dentro del discurso. Por esta razón, cada uno de los personajes –mujer, hombre, niña– recreados en su obra narrativa conservan el “estigma” del exilio. El exilio se bifurca en el exilio de la patria y en el exilio social, aunque en ocasiones el primero desencadene el segundo. Sobre todo, cabe la pena reiterar, el exilio interior en el que viven algunos de los protagonistas ya que existe una falta de coherencia entre la sociedad y su forma de pensar y de vivir. Entonces, el exilio reiterativo forma parte de sus propias obsesiones puesto que “el exilio o los exiliados son los que han quedado al margen siempre. Por lo tanto la visión que tienen del mundo es diferente. Cuando uno está al margen, ve distinto y lo ven distinto.” (Hind, 2003: 120) Esta concepción del desarraigo origina “personajes inestables, personajes melancólicos, personajes con problemas de identidad que nunca pueden llegar a definirse.” (Hind, 2003: 121) Así, a través de la personalidad de los protagonistas de sus historias, la autora logra exteriorizar la realidad de su interior.

6.3.7 El deseo de ser otra

En diversas obras narrativas Muñiz demuestra su deseo de vivir en otro lugar diferente al suyo y así poder ser otra persona. Tal vez este sentimiento de desarraigo o de no encontrar el lugar adecuado en este mundo se deba a su condición de exiliada. Esta constante de su escritura se presenta en dos formas: querer ser otra, el deseo de vivir en otro lugar o ambos.

Este aspecto se nota desde su primera obra narrativa, pues dentro del capítulo XXVIII de *MI* se puede leer: “Desear ser otra. Haber nacido en una tierra lejana. Negarme a mí. Anhelar otro paisaje. Algo vago. Suecia, por ejemplo. Reírme de mi propio dolor.” (p. 79) Y así sigue hilando una nueva historia en la que vive una experiencia amorosa con el conductor del trineo, en algo que solamente puede realizarse fuera de la realidad, es decir, dentro de un sueño. Parece que ante la rudeza de la realidad la única vía de escape fuera la recreación de un mundo onírico. Dentro de este nuevo espacio inconsciente la realidad puede ser remplazada por la ficción y todo puede ser posible, inclusive aquello que se encuentra fuera de la lógica de las leyes naturales.

En conclusión, a través de los treinta capítulos de *CT*, Muñiz va narrando parte de su pasado y de su presente, va relatando de manera detallada cómo se vive el exilio al llegar a un nuevo país después de huir de una guerra. Presenta a una protagonista con una psicología peculiar, un poco distante de la personalidad de los niños de su edad pues ella prefiere el silencio y la soledad. Le gusta vivir encerrada en el amor de sus padres, en esa trilogía que los une y los hace uno solo. Su pasatiempo favorito es la lectura y con ella su imaginación de desarrolla en gran manera y es el elemento que la ayuda a disfrazar la ruda realidad. Una pequeña que se refugia en su hermano y en sus amigos imaginarios, que sueña con ser guerrillera y luchar contra Franco; una protagonista que espera el regreso a un país que no conoce pero que añora con tanta fuerza como si fuera suyo. Representa la vida de una exiliada que aunque aún es muy joven para entender lo que esta palabra significa, se sabe y se siente diferente: comprende las diferencias que existen entre ella y los demás niños mexicanos.

Por otro lado, en los 22 capítulos que conforman *MV* se presenta a una chica que empieza a buscar su identidad, que se va creando su propia opinión respecto al mundo que la rodea. Comprende ciertas cosas, entre ellas, la confirmación certera de que es diferente de los demás; logra percibir que ella vive en México sólo por el momento, de paso únicamente y vive esperando el regreso. La personalidad de los padres se va desdoblando frente a ella y empieza a percibirlos de manera diferente, aunque siguen formando una trilogía, ella ya no lo percibe de forma asfixiante sino que ahora hasta le agrada. Los amigos imaginarios de Alberina empiezan a ser sustituidos por los verdaderos, los que juegan y hablan con ella, sin embargo el rol del hermano muerto en su vida y en la de los padres sigue siendo vital. La vida, las costumbres y los pasatiempos han cambiado pero sigue siendo la niña exiliada que

va desdoblado los relatos que ha escuchado en el colegio o que los padres han contado hasta hacerlas parte de su vida y de su propia historia.

6.4 *De cuerpo entero* (1991)

Si bien este libro no forma parte de las seudomemorias es importante analizarlo puesto que en él, Muñiz ha descrito “el juego de escribir”. Así llama lo que para ella es la creación artística que hasta esa fecha había llevado a cabo. El libro se encuentra dividido en diferentes temas que han influido grandemente en su escritura, tales como “La muerte”, “El exilio”, “Las herencias”, “España y México”, “Caimito del Guayabal”, “Las escuelas”, “La universidad”, “El juego de escribir”, “El ensayo”, “Hábitos de escritura”, “Noche, sueños y creación”, “Enfermedad” y “Poesía y erotismo”. En las últimas páginas se puede apreciar una foto de Angelina con Monserrat Sert a bordo del *Oropesa* en 1939, mientras que también se presenta el primer cuento escrito por Angelina en 1946 y una foto de Angelina con su madre en la casa de Tamaulipas 185 en 1943.

La exposición de los temas anteriores se hace de manera natural y espontánea. Por medio de esta lectura podemos enterarnos de antemano de algunas historias que después serán presentadas en CT y/o MV; convirtiéndose en un preámbulo para ambos libros. En el espacio “La muerte”, introduce ya el que siempre ha sido y seguirá siendo un tema recurrente en su narrativa: la muerte de su hermano. La concepción de la muerte y de Dios son temas que desde temprana edad se sumergen en discusiones acaloradas con su propio hermano, si a todo esto le adjuntamos el concepto mexicano de la muerte, da como resultado una mezcla muy peculiar de éste término. También las características que Muñiz otorga al exilio se reflejan dentro de esta obra, dejando atrás la negatividad de este aspecto, claro que esto ocurre gracias a la apropiación casi corporal de la palabra cuando expresa: “es tan parte mía que ya no se me desprende, a la manera de un miembro del cuerpo. Pero no me abruma ni me provoca más lamentos, ni me paraliza. Antes bien, todo lo contrario. Se me ha encarnado en varias formas, en nuevos rumbos, en grandes espacios abiertos, en carencia de límites y fronteras. En libertad y hasta en anarquía.” (1991: 11)

Otra de las peculiaridades de la escritura de esta autora puesta de realce en este libro, es la apropiación de México y España como “sus dos países”. Aunque expresa que ante la ruptura del “vivir y no vivir en México” el paisaje recobró mayor fuerza y se convirtió en una de sus obsesiones. Este detalle hace referencia a su poesía, en donde el paisaje, los espacios y

la naturaleza resultan imprescindibles en la enunciación. De esta forma, Muñiz va llevar al lector a lo más íntimo de su escritora para mostrar uno a uno los hilos narrativos que la conforman. Este libro, igualmente viene a confirmar que “l’écriture est le sujet de l’écriture. Elle montre également la position de l’écrivain par rapport à son écriture...le travail d’écriture est indissociable d’une réflexion sur l’écriture. ” (Dobrovsky en Vilain, 2005 : 233) Así, mediante una serie de reflexiones y revelaciones Angelina Muñiz desnuda el alma de su inspiración y de su escritura.

Las manos del escritor
viven en obsesión:
dóciles sobre la pluma
que invade fuego sobre fuego.

La obsesión de los ojos
que miran las olas del mar.

La obsesión del oído
que espera la nota siguiente
de la escala musical.

Obsesión.
Obsesión.
Obsesión.

Obsesión.

Obsesión.

Obsesión.
Obsesión.

Obsesión.

Obsesión.

Obsesión.
Obsesión.
Obsesión.

Sin obsesiones
no se puede vivir,
no se puede viajar,
no se puede tomar el té,
no se puede salir al destierro.
La sal en el rostro, p. 73-74.

TERCERA PARTE: RUPTURAS ESTILÍSTICA Y NARRATIVAS

Introducción de la tercera parte

En este apartado de la tesis se pretende poner de realce solamente algunas de las transgresiones en las que incurre la escritura de Muñiz. Dentro de sus obras narrativas suele percibirse el rompimiento de las técnicas y cánones establecidos por la literatura universal. Sin embargo, aunque resulte complejo esclarecer las razones por las cuales la escritora incurre en este tipo de innovaciones y rupturas, se puede intentar establecer diversas causas de este fenómeno. Primeramente, como hija de padres exiliados la adquisición de un lenguaje propio se hace desde la infancia, es decir, entre el juego de ser española pero vivir en México se crea una expresión nueva, dentro de la cual la invención se encuentra estimulada. En medio de un “vivir sin vivir” el escape de la realidad se encuentra en la palabra. Ya sea por medio de la lectura o de la imaginación, las palabras empiezan a tomar forma para crear una expresión propia, que permita exteriorizar los sentimientos más profundos.

En este nuevo espacio de revelación, en el que se convierte el lenguaje, Muñiz siente la necesidad de crear nuevas formas de enunciación, aunque para ello deba hacer uso de técnicas y recursos inusitados. Entre ellos se encuentra la puntuación. Apropiarse de los signos tipográficos y ortográficos con el fin de utilizarlos de una manera discrepante a la establecida, demuestra la amplitud del lenguaje de la autora, que logra encontrar vías alternas de expresión. Ella misma lo explica de la siguiente manera:

Por eso mi puntuación también es diferente a lo habitual y no sigue reglas. La literatura debe sorprender, si no para qué sirve. Cuando me traducen al inglés tratan de eliminar mis abundantes dos puntos, pero yo los uso, si te das cuenta, para destacar precisamente un pequeño fragmento dentro de la frase. Es también totalmente opuesto a la moda actual, pero a mí me 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 facilidad de pensar, de leer, de meditar, de gozar de la vida. (Hind, 2003: 123)

El segundo punto desarrollado en la tercera parte se refiere a la escritura femenina. Según Seymour Menton, Angelina Muñiz es poco conocida por su triple calidad de mujer, exiliada española y judía, a lo que ella misma agrega su “posición literaria no conformista”. Entonces, parece importante analizar las técnicas narrativas de esta escritora con el objetivo de entender la postura “femenina”, que en ocasiones, adquieren sus obras. Todo ello sin el afán de teorizar sobre las características de la llamada “literatura femenina”, sino más bien con la intención de subrayar los elementos de la obra narrativa de Muñiz que la colocan dentro de una variante del género novelístico que le permite explorar e interpretar su propia

experiencia. Evidentemente, esta variante del género se presta a la indagación de aspectos identitarios y de experiencia.

En la actualidad, los límites entre los géneros tradicionales se han vuelto casi imperceptibles ante la necesidad de construir y proyectar identidades femeninas que se reflejen y modelen dentro de los textos. La escritura íntima escrita por mujeres, permite iniciar la exploración de los personajes femeninos dejando de lado los límites de la novela. Así, la autobiografía se devela como “el único género posible en el que seguir hablando de sí, el único que permite un final estructuralmente abierto, que no exige soluciones definitivas para la narradora y se abre en múltiples direcciones al análisis de la identidad femenina.” (Usandizaga, 1993: 123-124) En consecuencia, se estudiarán las características femeninas del “diario verdadero” que representa *Morada interior* y de su fuente de inspiración *El libro de su vida*. También se analizará la posibilidad de clasificar *Tierra adentro* como un *bildungsroman*, así como las peculiaridades de la autobiografía femenina.

CAPÍTULO VII. Rupturas estilísticas en la escritura de Angelina Muñiz-Huberman: Signos tipográficos

Angelina Muñiz-Huberman incurre en diversas rupturas estilísticas, las cuales saltan a la vista en casi cualquiera de sus obras. Ya sea en cuentos o novelas, la utilización que la escritora hace de la puntuación es innovadora e incluso, en ocasiones, inesperada. En este apartado solamente se hará referencia a aquellos aspectos que no se pueden dejar de lado en la lectura de sus escritos: el uso de las cursivas, los paréntesis, los guiones, las comillas, el punto, los puntos suspensivos y los espacios en blanco. La perspectiva del análisis está basada en el deseo de indagar en las posibles razones que motivaron a la escritora a hacer uso constante de estos signos de puntuación y de esa tipografía específica, comprendiendo que “la punctuation puisse devenir la catalyseur d’angoisses, de manques, de pulsions qui seront la marque d’un individu tout autant que d’une époque” (Demaneuelli, 1987: 108). Dentro de esta perspectiva, surgen diversas interrogantes tales como: conocer el efecto deseado por la autora ante la utilización nada común de estos signos; la importancia de la interpretación de dichos signos para la apreciación de la novela; el posible cambio en la perspectiva narrativa al realizar un análisis profundo sobre este tema; los nexos psicológicos que existen en el empleo de estos caracteres y si acaso la puntuación textual puede contribuir activamente al desarrollo del sentido y a la aprehensión del mismo. Estas son sólo algunas de las cuestiones que indujeron este trabajo a hurgar en lo más profundo de la escritura de Angelina Muñiz, con el afán de comprender y demostrar la introducción de este nuevo modelo de escritura, a la vez tan personal y tan universal. Esta investigación también se inclina hacia el pensamiento que afirma que una de las características primordiales de la llamada “escritura femenina” es la mezcla de géneros y la ruptura de los cánones patriarcales de escritura.

Así pues, para el estudio de este fenómeno, tan insistente en la escritura de Muñiz, se tomarán solamente algunos fragmentos de los cuentos y novelas –a mi parecer– más representativos. De esta manera, un estudio comparativo entre los diferentes modelos de escritura a los que la autora recurre, enriquecerá las expectativas de este análisis estilístico. Este tipo de marcas en la escritura tienen una intención enunciativa y transmiten al lector un comunicado que proviene del escritor mismo, con el propósito de crear un intercambio entre el autor y el lector, pues sin la cooperación de ambos no podría tener éxito el elemento estético utilizado. A través de todo un extenso universo de signos que acompañan al texto, que lo completan, se logra llegar a una nueva concepción del mismo, en donde el lector busca

las ‘marcas’ inmersas en él. Por medio de ellos, el autor tiene como objetivo la transmisión de algo distinto al texto mismo, sin embargo el relato participa en la interpretación de esa ‘otra cosa’ implícita en él. En algunos casos este tipo de signos gráficos puede actuar para enfatizar una frase o párrafo o por el contrario para decir algo en voz baja, casi susurrando. También se suele pensar que este tipo de puntuaciones se refieren a las posibilidades que la historia pudo haber tomado, pero que finalmente no fueron desarrolladas por el escritor, es decir las probabilidades de otros mundos imaginativos que pudieron haber ocurrido dentro de la narración. Por lo tanto, los signos de puntuación “pris isolément, sont porteurs de signification ou d’expression, et plus ils constituent dans la langue le pôle opposé aux noms, plus alors chacun d’entre eux gagne de façon décisive son rang physionomique, son expression singulière, qui n’est certes pas à dissocier de la fonction syntaxique, mais qui ne s’épuise en aucun cas en elle.” (Adorno, 2004: 42) De ahí la importancia de estudiar la tipografía desde una perspectiva diferente a la sintáctica, con el objetivo de descubrir el significado que adquiere la utilización de este recurso estilístico.

Se considera que la puntuación “est l’ensemble de signes conventionnels servant à indiquer, dans l’écrit, des faits de la langue orale comme les pauses et l’intonation, ou à marquer certaines coupures et certains liens logiques. C’est un élément essentiel de la communication écrite.” (Grevisse, 1988: 155) Representa el arte de indicar dentro del discurso escrito algunas pausas o modificaciones en el tono, o el cambio de registro lingüístico, que permiten llevar un orden, la ilación y la continuidad de las partes integrantes del discurso. Por lo tanto, los signos de puntuación no deben considerarse únicamente como elementos auxiliares de la escritura sintáctica y semántica del discurso, sino como elementos enunciativos de gran importancia, los cuales señalan la presencia del escritor dentro del texto así como su relación con los demás. La puntuación es uno de los elementos de estrategia enunciativa del locutor. Ningún signo se encuentra dentro de la narración por azar o sin una razón premeditada, cada uno de ellos desempeña una función específica y muy bien cifrada, corresponde al lector descubrirla e integrarla dentro de la lectura. El uso de las funciones específicas de dichos elementos muestra la habilidad del escritor para transmitir las ideas de la mejor manera posible, a través de dichos signos el escritor logra que el lector entienda y comprenda el sentido en el cual fue escrito. Este aspecto resulta problemático en algunos casos, pues la interpretación del receptor también entra en juego, modificando y adaptando el sentido otorgado al texto en un principio.

Todos estos elementos paratextuales tan variados aportan la información que pudo haberse escrito paralelamente al texto. Estas añadiduras pueden emplearse en dos formas muy distintas, primeramente para matizar: el autor se detiene por momentos para aclarar, detallar, especificar ciertos puntos, introducir algunos comentarios, y después continúa la narración normalmente. En segundo lugar, el autor puede sentirse libre de incluir aspectos personales, saltar de un tema a otro, romper con la alineación monótona del texto, mencionar una idea no descrita en el texto, es decir todo aquello que le otorgue una sensación de emancipación y liberación. Este último es precisamente, uno de los puntos más importantes y por el cual es conveniente hacer este tipo de análisis en la escritura de Muñiz, pues el hecho de escribir sobre los temas que la obsesionan, resulta una forma de liberarse de ciertas ideas que trastornan su pluma. Recurrir a estos signos tipográficos es una manera de encontrar un nuevo camino hacia la creación libre y la expresión más nítida de los sentimientos de la autora. La liberación del interior al exterior, necesaria para la creación de nuevos mundos, en los cuales suceda precisamente lo que ella necesita que ocurra, tiene por objetivo plasmar una nueva perspectiva ante la vida y en ocasiones con la aparición de personajes y ambientes que, aunque a veces parecen tan desproporcionados de la realidad, forman parte de la existencia cotidiana.

La singularidad de cada obra literaria conlleva a una representación única en la utilización de cada signo de puntuación, lo cual permite al escritor poner o quitar, esconder o exhibir, todo aquello que no pudo o no quiso decir dentro del texto. Si se piensa en el silencio, es decir, aquello que no se dice dentro del discurso creativo, se percibe que la tipografía señala la cadencia entre lo dicho y lo no dicho. En cierta forma, a través de estos espacios, paréntesis, guiones, comillas, cursivas, puntos, etc., se puede observar la manera en la que la memoria va trabajando y va creando un espacio, en el cual las ideas se van desarrollando algunas veces con digresiones, que incitan al escritor a recurrir a alguno de estos signos para no dejar pasar la idea del momento. Esas digresiones creadas dentro del texto, suelen ser importantes en la estructura de la obra pues ayudan al lector a percibir la cercanía que existe entre el escritor y la historia que relata. Por esta razón, “nous envisageons donc la ponctuation comme manifestation de l’interdiscours dans la textualisation du discours.” (Orlandi, 2002: 66) Los discursos intercalados dentro del texto descubren, eventualmente, repeticiones o intercambios de sentido por medio de metáforas, o de ciertos recursos de percepción, lo que provoca la multiplicidad de lecturas de un mismo texto.

La importancia que los signos de puntuación adquieren en el desarrollo de la narración empieza en el momento mismo de la escritura, pues como explica Anderson, basta con observar los manuscritos de las obras narrativas para darse cuenta de la prioridad de su funcionamiento dentro de este proceso. Así pues, estos signos participan dentro de todo el proceso creativo de la obra narrativa. No solamente contribuyen en la construcción sintáctica y semántica del texto sino que también tienen un papel decisivo en los efectos enunciativos del mismo y en la apertura de las diferentes posibilidades de lectura. De esta forma el uso de los signos ortográficos, tipográficos y retóricos adquieren un carácter “simbólico” pues:

Frases entre paréntesis o entre comillas, frases compuestas en bastardillas, frases separadas por puntos suspensivos, por líneas en blanco, por cifras; frases contrapuestas en dos columnas paralelas, frases sin puntuación, frases hechas, frases neológicas, frases elípticas o frases figurativas, etc., permiten al lector identificar los personajes, las situaciones, los saltos cronológicos y los múltiples niveles de conciencia, sin que el novelista necesite intervenir con explicaciones externas. (Anderson, 1974: 158)

Los signos de puntuación se crearon con el fin de marcar pausas del lenguaje oral, sin embargo, en la actualidad han tomado un giro distinto al establecido. El escritor del siglo XX empieza a otorgarles un nuevo sentido, una connotación innovadora y un uso renovado, lo cual ha conducido a numerosos lingüistas a interesarse por esta ‘moderna’ manera de escribir. La libertad que cada autor se adjudica durante el proceso de escritura, abre el camino a un sinfín de posibilidades en el empleo de los signos tipográficos. Nuevas teorías afirman que existe una relación muy estrecha entre “le corps de la langue¹⁸⁸”, el texto y la obra con la puntuación. Por su parte, Bikialo afirma que esta relación se vincula con las funciones de la puntuación, y las desglosa en: la puntuación-respiración que es aquella que marca las pausas dentro del texto; la puntuación-cuerpo conductor dentro de la cual hay una imitación radical del cuerpo; la puntuación-armazón en la cual los signos contribuyen a la estructuración del texto de manera lógica y sintáctica; la puntuación-vestimenta utilizada para revestir el *corpus* del texto pero sin formar parte de él y por último, la puntuación-implante (*greffe*) o cuerpo extraño, la cual se agrega al texto, lo transforma pero a la vez le es propio. (2004: 24) Esta percepción de “greffe” (implante) de los signos de puntuación conduce a considerarlos como nexos de la relación que existe entre dos segmentos, entre los cuales, uno se abre al exterior. Este efecto de exterioridad se establece cuando un texto se entreabre hacia la intertextualidad, un componente que no le pertenece, algo extraño que se integra de manera figurada dentro de él. Precisamente la inclusión de esta exterioridad se lleva a cabo por medio de los signos de

¹⁸⁸ A este respecto Bikialo afirma que “la spécificité de ces signes, à savoir le fait qu’ils ne soient accessibles que par leur signifiant graphique, la trace qu’ils impriment sur la page, la ligne, le mot, implique un rapport à la matérialité, au ‘corps’” (2004: 24)

puntuación, sin embargo, existen diversos tipos de exterioridad, es decir, cada signo muestra de forma diferente la “ostentación” de este “otro lugar” de la escritura. De esta forma la coma, el punto, los paréntesis y los guiones muestran una exterioridad menor que las notas, el subrayado o las cursivas.

No obstante, según Adorno, la utilización de los signos de puntuación provoca cierta angustia en el escritor, si éste tuviera todo el poder sobre sí mismo en el momento de la redacción, entonces se daría cuenta de la imposibilidad de emplearlos correctamente y abandonaría definitivamente el arte de escribir. La causante de esto, sería la incapacidad de conjugar las reglas de puntuación con la lógica subjetiva y de expresión puesto que:

[...] dans les signes de ponctuation, la traite que celui qui écrit tire sur la langue se transforme en protestation. Il ne peut ni s'en remettre aux règles grossières et rigides à plus d'un titre, ni les ignorer, s'il ne veut pas se soumettre à une sorte de particularisme vestimentaire et, en renchérissant sur ce qui est insignifiant –et ce caractère insignifiant est l'élément vital de la ponctuation–, blesser leur essence. Mais, à l'inverse, il a le droit, s'il est sincère, de ne rien sacrifier de ce qu'il cherche à une généralité avec laquelle, aujourd'hui pas une personne qui écrit ne peut s'identifier totalement et avec laquelle il ne lui est de toute façon possible d'être de plain-pied qu'au prix d'une pratique archaïsante. (2004: 48)

Por otro lado, Authier-Revuz indica que existe *un double plan de saisie d'hétérogène*¹⁸⁹ dentro de la enunciación. Señala también que existe un juego constante entre este doble plan, el cual se divide en dos, a uno lo llama de *fil* y al otro de la *structure*. El primero se refiere a todo aquello irregular o de ruptura dentro del texto, lo cual a su vez puede presentarse en forma de exceso o de faltante; el segundo se refiere a la heterogeneidad del sistema lingüístico, al bilingüismo y a la alteración de la linealidad. Existen diversos tipos de modalidades enunciativas, entre ellas el caso de la incorporación gráfica o entonativa *au fil*, entre las cuales encontramos las comillas, las cursivas, la entonación específica de X; las construcciones integradas por “détour méta-énonciatif” y las de doble construcción, es decir, aquellas que interrumpen el desarrollo de la sintaxis y las que surgen en cualquier punto de la cadena hablada. De este modo la modalidad enunciativa en la que se incorporan los elementos gráficos, resulta de importancia dentro del análisis estilístico, pues aunque representan un tipo de ruptura de doble construcción, se trata de una ruptura unida, es decir de una heterogeneidad manifiesta.

¹⁸⁹ Sobre este punto, la lingüista expresa: “C'est à deux plans que s'impose, à mes yeux, la dimension de l'hétérogène dans l'énonciation: celui d'une part de l'observation, dans les réalisations linguistiques, de *faits d'hétérogénéité*; celui, d'autre part, de *l'hétérogénéité théorique*, qui, relativement à la linguistique, affecte nécessairement le champ d'énonciation.” (1991: 139)

Los signos de puntuación, en las obras de Muñiz, son sumamente abundantes, lo cual es un reflejo de la preocupación de la escritora por reivindicar la oralidad como parámetro esencial en la creación literaria. Si se observa su función narrativa, entonces se podrá notar cómo estos signos se van integrando en la estructura simbólica del relato. De esta forma, la puntuación ocupa un lugar privilegiado dentro de la construcción narrativa, a partir de la cual la imaginación de la autora puede actuar en libertad. Los signos tipográficos no son utilizados como simple accesorio de escritura sino como una forma de expresión alternativa a la obra literaria, pues por medio de ellos se expresan o se callan, se remarcan o se disimulan, se incluyen o se excluyen, ciertos aspectos imprescindibles durante el proceso de escritura. El estilo de puntuación inmerso dentro del procedimiento de escritura, dependiendo de la relación existente entre la escritora y el mundo y a través de la aprehensión del sentido, da como resultado la organización del discurso. Así, la escritora debe conferirle a sí misma y al mundo un nuevo sentido, una nueva “visión del mundo” que va tomando forma a medida que lo cognitivo y el punto de vista ponen en perspectiva los elementos externos de los objetos y los componentes internos, las representaciones mentales, los sueños, la imaginación y la memoria.

Por lo tanto, la puntuación representa un espacio excepcional, en el cual el autor puede reflexionar sobre la enajenación del lenguaje, así como las ideas preconcebidas en su forma de representación que siempre se han desarrollado en torno a ella. Entonces “il semble que qu’une conscience aigüe des potentialités de la typographie et de la ponctuation puisse fonctionner comme révélateur du degré de modernité aussi bien que de créativité de l’écrivain que s’applique à faire de la page un corps vivant doté de son propre souffle, mais animé aussi par celui de lisant” (Demanuelli, 1987: 107) A partir de esto, resulta importante admitir nuevos modelos de escritura en los que las rupturas estilísticas forman parte de la necesidad de imponer un orden innovador, resentido por el escritor en el momento de la escritura, aunque en ocasiones resulte un poco difícil comprender su integración dentro del texto, puesto que se aleja de las reglas de puntuación tradicionales. Este es el caso de la incursión de estos signos en la escritura de Muñiz, ya que la función de la tipografía deja de ser banal y en ocasiones, hasta se vuelve el centro del mensaje.

7.1 Las cursivas

La autora utiliza esta tipografía en la mayoría de sus obras, algunas veces la introduce de manera “normal” es decir, cuando introduce palabras en otro idioma, especialmente en

hebreo, o cuando hace referencia al título de algún libro etc. Sin embargo, en otras ocasiones esta tipografía puede adquirir otra significación, la cual difiere totalmente de la establecida por las reglas de puntuación. Para que las cursivas puedan adquirir un verdadero sentido deben estar integradas en un texto escrito de manera normal, pues es la diferenciación ente lo oblicuo y lo derecho lo que evidencia la marcada diferencia geométrica. Por resta razón “c’est toujours l’italique qui se découpe sur un “fond” de romain et jamais l’inverse; c’est toujours l’italique qui est mise en avant, détachée; elle est l’incisif sur le neutre” (Dubois, 1977: 245-246). Esta forma de escritura siempre ha tenido un significado especial, aunque tal vez no sea muy claro en el momento de su utilización, sin embargo esta representación está muy relacionada con la personalización pues funciona en oposición a la formalidad del texto. También se la puede considerar como la incursora de la flexibilidad gracias a la adaptabilidad que la caracteriza, en consecuencia cada escritor suele utilizarla de forma distinta y para diferentes fines. Por lo tanto se produce un efecto de complicidad entre lo que se escribe en cursivas y el escritor pues por medio de esta forma gráfica el escritor expresa ciertos hechos que pueden tomar muy diversas formas.

En *El mercader de Tudela*¹⁹⁰ las cursivas se utilizan una sola vez y es para plasmar el mensaje que el Ángel de la Verdad transmite a Benjamín bar Yoná. De la misma forma que la autora las utiliza en *GU* cuando Yuçuf escucha la Voz al recibir el mensaje sagrado, en este texto la naturaleza divina, así como la importancia del anuncio, también son puestas en evidencia por este medio:

*Tomarás tus pertenencias y partirás rumbo a los lugares que tú te traces, siempre y cuando no pierdas los hilos de conducción, la mano amiga, el techo sagrado.
Llevarás El Libro junto a tu corazón.
Lo abrirás en la página precisa.
La página que nunca vuela.
Para que la dejes volar.
La página en blanco.
Para que la escribas como debió de estar escrita.
Recuerda que has sido elegido para que, una vez más, no se olvide el carácter sagrado de la letra.
Esa letra que tú debes mantener en fuego negro sobre fuego blanco.
Recuerda que has sido elegido para que, una vez más, tu pueblo, extraño entre los pueblos, no sea extinguido y no sea olvidado.
Recuerda que te perderás por los caminos y que el regreso será doloroso.
Recuerda que has sido elegido, una vez más, para que una vida salve a muchas vidas. (p. 13-14)*

En esta cita se pueden observar diversos aspectos importantes en lo que respecta a la incursión de las cursivas. Primeramente se puede notar que la destinación de Benjamín no ha sido establecida con anterioridad, sino que él mismo irá delineando su destino con la

¹⁹⁰ Muñiz-Huberman, Angelina (1998) México: FCE, colección “Letras mexicanas”.

condición de no perder de vista el objetivo por el cual se inició el viaje. En seguida se menciona que su compañero inseparable será El Libro y como se encuentra escrito con mayúsculas, el lector deduce que se trata de un libro sagrado además, como Benjamín es un rabino Sefardí se puede pensar que se trata de la *Torá* o de la *Biblia*. Se había mencionado, dentro de las ideas de Dubois, que las cursivas sobresalen dentro de un texto escrito de manera normal pero que esto no sucede a la inversa, es decir que la palabra escrita de manera neutra no sobresale en medio de lo oblicuo. Sin embargo en este caso, se puede notar este fenómeno, pues la palabra El Libro, se distingue en el texto precisamente por no estar en cursivas. De esta forma hay un doble efecto dentro del texto, en primer lugar las cursivas que se “desprenden” del texto para formar un mensaje que puede ser interpretado de diferentes formas y como la cita es extensa, dentro de ella se “separa” la palabra El Libro escrita de forma normal.

De forma similar, aunque con un significado diferente, se manifiesta esta anomalía en el uso de las cursivas en *Areúsa en los conciertos*¹⁹¹, pues se añaden en redonda ciertas ideas de la protagonista. Evidentemente, estas frases logran llamar la atención del lector puesto que también se encuentran entre paréntesis, lo cual les agrega un doble sentido: desprendimiento y complicidad. La cita se desprende del texto por medio de las itálicas y la información escrita entre paréntesis –en redonda– convierte al lector en el cómplice de sus pensamientos. Dentro de la novela, la narración se encuentra en el punto en el que Areúsa se imagina que las cartas de Alan Berg fueron dirigidas a ella y las reescribe:

Amada Areúsa, inolvidable: Mi nostalgia por las montañas se ha reavivado al oler el ramillete de flores que me enviaste. (¿Yo, Areúsa, enviar flores?) Qué suerte de que vivas en la montaña. Sólo en sueños veo los senderos cubiertos de alhelíes, de rododendros, de margaritas, y los troncos de los árboles y las lagartijas trepando por ellos. Ese es tu reino, mientras que yo me debato en la planicie. Aunque conozca las ocultas sendas que llegan a ti y pueda internarme por ellas cuando quiera. Me he convertido en un objeto de tu creación. (Esto me gusta más.) Todo cobra sentido por ti. (p. 201)

Como se puede notar, durante el proceso de reescritura, apropiación y reinención de las cartas, la narradora va añadiendo entre paréntesis y en redonda, los pensamientos que vienen a su mente en el momento mismo de la redacción. La implicación del lector es clara, la narradora le transmite sus sentimientos, inclusive hasta la pregunta que viene a su mente en el mismo instante en el que se crea y así el lector ya no tiene escapatoria, debe comprender y otorgarle un significado propio a las confesiones recibidas.

¹⁹¹ Muñiz-Huberman, Angelina (2002) México: Alfaguara.

Es importante resaltar que el efecto de complicidad que se crea a través de las cursivas trae consigo dos aspectos: “d’abord le sens transmis est de l’ordre du secret; ensuite [...] l’accent est mis sur l’engagement du destinataire.” (Dubois, 1977: 247) Esta complicidad entre el narrador y el lector se encuentra implícita en los silencios, los cuales engloban lo que se sobreentiende pero que no se dice explícitamente, sino que solamente se insinúa levemente. Por esta razón las cursivas incitan a pensar en un mensaje codificado, el cual debe tratar de descifrarse, también hacen referencia a algo secreto o enigmático que el lector debe tratar de descubrir. De esta forma, el lector se ve inmerso en el esclarecimiento de un mensaje ‘disfrazado’, volviéndose sumamente activo durante la lectura pues éste es enviado a través “d’un clin d’oeil¹⁹²” furtivo que incita a la búsqueda de aquello que el escritor quiso realmente transmitir. Un ejemplo de este fenómeno se encuentra representado en *TA*, en el momento en el que el alquimista se encuentra embebido explicando el significado de esta ciencia, cuando súbitamente empieza un discurso filosófico de las diferencias que existen entre un científico y un artista. La argumentación deriva a la soledad y de la soledad a la muerte. Y después sin más preámbulo aparece lo siguiente:

(He aquí una profecía para siglos venideros: La muerte puede ser un niño de ocho años que atraviesa un día la calle y que un camión lo atropella, y que su cuerpo es desgarrado en mil surcos de sangre, y que sus venas se vacían y que su rostro se desfigura, y que sus huesos se rompen y que sus músculos estallan, que su cerebro se ciega y que su corazón se para. Y nada más. Niño enterrado en el Cementerio de Montrouge, División 46, Línea 2, Fosa 2, Año 1938.) (p. 73)

Esta cita representa el “clin d’oeil” mencionado, pues de manera insistente y sin nexo alguno con el discurso, la autora introduce una de las más grandes obsesiones de su vida: la muerte de su hermano. Ante esto, aun el lector más “inocente” se siente atraído hacia esta nota que, en principio, no debería llamar tanto la atención pues ha sido colocada entre paréntesis, sin embargo es precisamente el doble efecto, paréntesis-cursiva, lo que funciona de manera opuesta. La fuerza de captación que ejercen ambos signos tipográficos, llega a ser tan sólida que aun el lector desconocedor de la vida personal de Muñiz se ve inmerso en una nueva experiencia, en la cual el protagonista Rafael queda en segundo plano pues la historia del “niño de ocho años” se ha convertido en el referente narrativo de este párrafo de la novela. Por consiguiente, el lazo que une a la narradora y al lector se ha consolidado pues éste se vuelve copartícipe de sus experiencias personales.

¹⁹² A este respecto Dubois afirma : “Il y aura encore bien d’autres valeurs connotatives à décèler dans l’obliquité italique (par exemple, sa compréhension toujours brève, fugace, affleurant, filante –quoi de plus furtif qu’un clin d’œil– c’est l’instantanéité du simple coup d’œil qui ne fait que glisser dans la voie oblique.” (1977: 248)

Las cursivas también son utilizadas para disimular. Son una manera de encubrir ciertos aspectos intentando dejarlos un poco de lado dentro de la narración pero que en realidad forman una parte importante en ella. En el cuento V, “La Gran Duquesa”, del libro *Huerto cerrado, huerto sellado*¹⁹³ esta forma tipográfica indica el eje narrativo y la temática, puesto que después de las frases escritas en cursivas la acción se desarrolla en redondas. Después de un párrafo introductorio –en redondas–, dentro del cual se describe detalladamente el físico y la forma de vestir de la Gran Duquesa, aparece la frase: “*Que ya lo traen, Dios mío, al joven hidalgo, que ya lo traen, que ya lo van a colgar.*” (p. 29) Así pues, a través de esta expresión, el lector comprende el asunto principal del cuento: la ejecución de un hombre en la plaza principal. La narración continúa, esta vez mostrando la nostalgia y la tristeza que embargan a la protagonista y después nuevamente incluye una frase en cursivas: “*¿Por qué la demora? ¿Por qué no traen al joven hidalgo?*” (p. 30) En esta sección, la autora narra la historia de los amores que la Duquesa ha tenido a lo largo de su vida, cuenta que tuvo muchos amantes pero que todos han muerto. El último en la lista es el “joven hidalgo”. “*Dios mío, ¿cuando lo van a traer?*” (p. 31) incluye la representación de los sucesos ocurridos en el reino, en especial lo acontecido en el ducado que se encontraba bajo su mando. La frase: “*¿Y si se salvara, Dios mío, el joven hidalgo?*” (p. 31) despierta la posibilidad de evitar la muerte del joven, sin embargo, el milagro no ocurre y ella sigue contemplando la ejecución. El cuento termina con la expresión: “*Dios mío, que no lo traigan, que no lo traigan Dios mío, al joven hidalgo.*” (p. 32) Se puede percibir la manera en que esta forma tipográfica adquiere un sentido propio, es decir, la unión de las cinco frases forma, en ella misma, un núcleo narrativo esencial para la narración pero que igualmente podría conformar una historia en sí misma.

Las cursivas, en ocasiones, funcionan como la apertura a un espacio retórico (Dubois, 1977: 248) como lo demuestra *GU*, en el momento en el que don Abraham se encuentra ante el preceptor Baruj quien le transmite los secretos de la cosmología mística y los métodos de la *Cábala*. En esos momentos de espiritualidad profunda, don Abraham se da cuenta de que su mentor no puede escribir la información que transmite, pues solamente se puede transmitir de forma oral para que así quede grabado en la memoria: “*Quisiera escribir las palabras, pero no me es dado; no quisiera escribir las palabras y no puedo del todo desistir; así que, escribo, me detengo, y vuelvo a aludir a ello en párrafos posteriores; y este es mi procedimiento.*” (p. 33) En realidad parece ser el procedimiento de escritura que Muñiz utiliza

¹⁹³ Muñiz, Angelina (1985) México: editorial Oasis, colección “El nido del ave Roc” No. 9. p. 29.

en el momento de escribir sus obras y no solamente el método del guía de don Abraham. La traslación de este factor se hace de manera tan sutil que es casi imperceptible. Otro espacio retórico plasmado en cursivas, es el que se crea en *La burladora de Toledo*¹⁹⁴ dentro del capítulo 39, “Historias de alquimia en clave”, en el momento en el que la autora inventa su propio “Capítulo primero del Génesis”:

*todo nace por primera vez
se separan las tinieblas de la luz
se separan las aguas de las aguas
surge la expansión de los cielos
y es el tiempo día y mañana
se reúnen las aguas en su lugar
y la tierra se muestra seca
dispuesta a producir semilla y hierba
y el árbol que da fruto y sombra
sol, luna y estrella alumbran en sus reinos
del mar nacen las criaturas vivientes
y por el cielo vuelan las aves
los animales según su especie
pueblan los valles y los montes
y luego de un silencio sin medida
la imagen y la semejanza del hombre
consigo mismo nace. (p. 257-8)*

La cursiva puede servir para señalar cierto tipo de ironía y por medio de ella se acredita el humor del escritor, algunas veces también representa una forma de sarcasmo. De esta forma utiliza Muñiz las palabras en latín¹⁹⁵ incluidas en *Areúsa en los conciertos* al referirse a las experiencias sexuales que la protagonista tiene con los directores de orquesta durante los conciertos a los que asiste. Entonces, dentro del soliloquio de Jan Hanna –director de orquesta– se encuentran frases como: “El resultado de ese *coitus inter musicam* había redundado en beneficio ejecutorio indudable” (p. 37), en las cuales las cursivas expresan la sensación que representa para él, haber tenido relaciones sexuales con Areúsa en el intermedio de un concierto. De igual forma, las sensaciones que le provoca el hecho de no poder ejecutar el concierto perfecto, lo llevan a incluir en cursivas ciertas palabras: “Me deprimó al fin de una obra terminada. Es mi *post coitum musicae*. Y me gusta disfrutar mi depresión.” (p. 49) Así, la inscripción de estas frases en cursiva, además de llamar la atención, incorpora un tono irónico al incluir en lengua culta la unión del sexo con la música. La invención de estas dos frases, que bien podrían confundirse con locuciones latinas, concede la posibilidad de expresión acorde a las necesidades de la autora.

¹⁹⁴ Muñiz-Huberman, Angelina (2008) México: Planeta.

¹⁹⁵ A este respecto, Adorno afirma que “les mots étrangers sont historiquement des lieux d’interruption de la conscience discernant et de la vérité éclairée dans la croissance indistincte de ce qui est simplement naturel dans la langue : irruption de la liberté.” (2004: 201)

En otras ocasiones las cursivas se intercalan dentro del texto para transmitir la sensación de vibración de aquellas palabras que cambian de forma y así otorgarles un tono diferente. Este aspecto logra un efecto de tonalidad, es decir que remite a la entonación oral de la frase. Muñiz utiliza las cursivas a la manera de Breton, pues dentro de su escritura “l’italique dénonce une espèce de rébellion instantanée du mot qui, mû par sa force propre d’inertie, échappe soudain par la tangente à la courbe de sa phrase et se met à graviter tout seul, nous procurant cette même sensation brutale de réveil” (Gracq, 1989: 187). De esta forma, el cambio tipográfico originado en ciertas palabras conduce, en cierta forma, a la metaforización de su significado y en consecuencia provoca una declinación en la disposición del discurso. Un ejemplo claro de este fenómeno, se encuentra en la historia 6, “Regalo esperado¹⁹⁶”, de *Las confidentes* cuando el personaje principal, Aniella, especifica las palabras de expresión mexicana que la incomodan y a las cuales no se ha adaptado ni se adaptará nunca a pesar de los años pasados en el exilio: “(Eso de que la llamen *giëra* en el mercado, cuando ella es morena. O *marchantita*. Palabras deformadas y palabras en diminutivo. El detestable *habemos* y el insoportable *calientito*.” (p. 72) Las cursivas acentúan el hastío de esta mujer que vive en el exilio mexicano, que no se habitúa a las modalidades lingüísticas, una mujer que ante el desencanto del destierro se molesta hasta de las expresiones del país que la acogió. Así, los vocablos señalados por esta tipografía se desprenden del texto y muestran el verdadero valor de cada término en forma individual.

En ocasiones, las cursivas “vise[nt] ainsi à souligner souvent et très heureusement, au milieu d’une phrase, le *point focal* autour duquel la pensée a gravité, inconsciemment d’abord et de façon hésitante, puis infaillible à partir du moment où le coup de théâtre de la trouvaille intervient et où –la pensée ainsi révélée à elle-même– la phrase s’organise d’un jet, prend son sens et sa perspective.” (Gracq, 1989: 191-192) Esta conclusión del escritor al analizar el uso de las cursivas en la obra de Breton resulta de utilidad para el análisis de la obra de Muñiz, pues en el momento menos esperado (para el lector), aparecen –y llaman la atención– ciertas partes del texto escritas en itálicas. Así, tal vez estas frases forman parte de los pensamientos que en algún momento invadieron la mente de la escritora y que, después de desarrollarlos de manera interna, logran formar parte del texto, otorgándoles el sentido esperado. Un ejemplo claro se encuentra en *MI*, en el capítulo XIX, el cual muestra que el “punto focal” de los

¹⁹⁶ *Las confidentes*, *Op. cit.* p. 65.

sentimientos de la autora son tanto el exilio español como el exilio judío, es decir que, ambos salen a flote cuando trata de encontrar las verdaderas raíces del desarraigo:

No es que me desespañolice, sino que busco las raíces, las verdaderas y profundas. Esas raíces que cuesta trabajo encontrar, que duele desenterrar y que temen la luz del día.

Hacia abajo, siempre hacia abajo, siempre hacia dentro, muy dentro, en lo negro están las raíces. En donde el sueño se borra en el olvido, en donde la visión es opaca y confusa, en el despertar torpe después del primer sueño y en las horas de insomnio desvariante, ahí están las raíces, ahí afloran levemente, para esconderse como cuerno de caracol al menor asomo de un contacto errado.

Así que no me echen en cara que me desespañolizo si al llegar a las raíces veo que arrancan de muy lejos, de más lejos que España, de la primera tierra, de la tierra prometida, de la tierra santa. Igual sigo siendo española. Y cuando pasen los siglos y venga a su vez el éxodo de otros españoles, igual seguiré siendo española. Con más fuerza entonces porque ése será mi segundo éxodo, y con más fuerza entonces seguiré siendo hebrea, porque podré vivir en carne lo que es la huida y el mar que se abre y la tierra que acoge.

*Y tras de años de vagar en el desierto del exilio, sin encontrar acomodo ni una tierra hospitalaria, perdidas las esperanzas del retorno a Sefarad, me quedará entonces el verdadero retorno, el llamado de la tierra, la subida a Israel, la **liá** de un alma sola sin más que ofrecer que unas manos para amar y unos pies para pisar una tierra propia.*

Y sin embargo, no es que me desespañolice. (p. 62-64)¹⁹⁷

De esta forma las cursivas representan la puerta de entrada, la ventana que la autora abre para que el lector se introduzca en su interior. La intimidad de Muñiz queda al descubierto, por medio de este corto capítulo, el lector conoce la fuente de angustia de la escritura: la falta de una tierra que pueda considerar como propia. La condición de la escritora es la de española, hebrea y desterrada, el exilio es simbolizado por el desierto y el pesimismo ante la naturaleza del ser humano aparece nuevamente, pues en algunos siglos otra vez se vivirá una situación parecida, la repetición del éxodo es inminente. Entonces, el alma de un exiliado jamás podrá ser liberada de la sensación que ahora la embarga, siempre permanecerá en desarraigo. Así pues “écrire un mot, ou un groupe des mots, en italiques, cela revient, [...] à les détacher de leur contexte grammatico-logique, pour leur conférer une sorte de plus-value énergétique, pour leur apporter un gain de sens” (Richard, 1979: 278) El nuevo sentido del capítulo, interpuesto en medio de otros dos capítulos que intentan explicar la elevación del alma y del espíritu, le otorga un significado particular, pues los sentimientos de exilio interfieren deliberadamente. Por consiguiente, las cursivas son el elemento indispensable que permite extraer la verdadera razón que motiva a la escritura.

Un espacio aparte merece, sin duda, la aparición repetida de las itálicas en *Dulcinea encantada*.¹⁹⁸ Como la historia está dividida en sellos –siete sellos que aluden a los también

¹⁹⁷ La extensión de la cita se justifica gracias a los elementos que de ella se deducen, los cuales pueden demostrar los verdaderos sentimientos que envuelven a la escritora en el momento mismo de la creación. A lo largo de este capítulo de *MI*, se puede observar la importancia que toma el exilio (desdoblado en todas sus formas) en su obra y en su vida.

siete sellos bíblicos—, en numerosas ocasiones se encuentran citas bíblicas escritas en cursivas y no entre comillas. Este fenómeno se debe, probablemente, a la capacidad de atracción visual que este signo tiene: es mucho más fácil observar las cursivas que se desligan del texto que las comillas que se integran en él. Así, cada una de las referencias transcritas del libro del Apocalipsis, siempre están remarcadas por esta tipografía. En consecuencia, cada una de las citas que Muñiz menciona dentro de la novela, que van desde las treinta y una funciones del cuento maravilloso de Vladimir Propp hasta un cuento escrito en ruso, también están rotuladas de esta manera. Quizá, esto se deba a que “le surplus de sens qu’apporte l’italique y travaille donc finalement comme un manque: cet excès provoque une sorte de creusement, de dénivellation, une petite pente qui reflète au niveau signifiant, et *opère* aussi, à sa façon, l’énigme, en même temps signifiée, du jour.” (Richard, 1979: 279) Las cursivas indican un cambio en la connotación del texto, pues se debe tomar a la palabra o frase(s) que se encuentran marcadas con esta tipografía para ser comprendida(s), tanto en forma aislada como en el contexto, a fin de encontrar el sentido del señalamiento. Generalmente, se encuentra que se trata de un espacio encubierto, escondido o reprimido que es confesado por medio de un proceso impulsivo del pensamiento. En conclusión, cada vez que Muñiz utiliza las cursivas lo hace de una forma particular y según la necesidad que presenta la obra en cuestión, de esta forma:

A chaque fois, il s’agit d’un emploi qui n’existe que comme particularité par rapport à un ensemble général. A chaque fois, il s’agit d’indiquer une différence, un “changement”: “mettre en évidence”, i.e. distinguer de quelque chose; “sous entendre”, i.e. distinguer de ce qu’on entend. L’oblique est toujours donné comme la marque de l’*Autre*. Il joue toujours *contre*. Il appelle toujours un répondant qui lui serve de repoussoir. (Dubois, 1977: 247)

7.2 Los paréntesis y los guiones

Los paréntesis y los guiones son dos formas de agregar o añadir algún tipo de anotación al texto de una manera explícita y bien identificada puesto que estos signos son dobles y por lo tanto la trasgresión en la tipografía del texto es evidente. En consecuencia, rompen con la armonía tipográfica del texto y de esta manera se perciben como una disyuntiva a la idea que se estaba desarrollando antes de que estos signos parecieran. También pueden indicar una pausa dentro de la ilación de la escritura, o tal vez un alejamiento o una separación del proceso de redacción. En otras palabras, a través de ellos se provoca una diferenciación gráfica bien visible y delimitada en el espacio del discurso. Por consiguiente, este tipo de ampliación es añadido intencionalmente por el escritor para incluir algo que se encuentra fuera del texto y que a la vez proviene de un suceso externo, como ocurre en el

¹⁹⁸ Muñiz-Huberman, Angelina (1992) México: Joaquín Mortiz.

cuento “Trotsky en Coyoacán¹⁹⁹” cuando la narradora incluye, de forma inesperada, lo siguiente: “(León, hijo de David, otro judío que había arriesgado el todo por el todo, como Abraham al abandonar su tierra y romper los ídolos, como Moisés en el Sinaí, como Josué en el desierto, como Yeshu en la cruz romana.)” (p. 19) A través de la información que se encuentra entre paréntesis, la autora quiso poner de realce el origen judío del revolucionario, así como la cronología de diversos personajes bíblicos, con los que se identifica. Comúnmente la utilización de los paréntesis es la de ampliar cierta parte de la narración, que puede o no, ser esencial para la correcta comprensión de la misma. Es como si de repente el autor tuviera la necesidad de agregar alguna explicación, un comentario o una información y entonces suspende la frase que está escribiendo, abre un paréntesis, coloca la oración deseada, lo cierra y continúa escribiendo. Este efecto, también se encuentra en el cuento “La sinagoga portuguesa²⁰⁰” cuando la protagonista describe el lugar en el que se encuentra: “Sentada en el banco de madera oscura, poderosa. Pulida por el roce de siglos de tantas telas. (Ya nadie se sienta. Los visitantes se asoman rápido y desaparecen.) (Yo sí. Me he sentado un buen rato. Tanto, que el cuidador sospecha. No sabe lo que sospecha, pero sospecha.)” (p. 87) En esta cita, la desviación del escritor es una digresión en la narración, por medio de ella sale del contexto de solemnidad que el espacio narrativo impone para transmitir algunos aspectos importantes para la narradora.

Entonces, una de las percepciones más completas en cuanto a las razones por las cuales el escritor recurre a este signo, es la dada por Boucheron cuando afirma que:

Ouvrir une parenthèse –ou tracer un tiret – qu’il faudra refermer, c’est creuser, dans l’énoncé qui en est le cadre, un autre lieu, une scène, un ailleurs discursif. L’opération de décrochement, que dessinent nos deux signes doubles, implique un décalage, un dénivelé ou plutôt une sorte d’épaississement (de dédoublement) du fil de l’énoncé, de double voie, de double voix également ! (2000b: 180)

La cita anterior marca diversas funciones de este signo, primeramente la utilización del paréntesis como la apertura de un nuevo espacio de expresión, paralelo al discurso pero en donde se expresa una idea fuera del discurso. Este efecto se encuentra por ejemplo, en *La burladora de Toledo*, en el momento en el que la autora incluye los paréntesis dentro de la narración con el objetivo de introducir un nuevo espacio en el que, al fin, logra expresar sus pensamientos mas íntimos: “Elena vive un monstruoso periodo histórico. (¿Cuál no lo ha sido?) Uno en el que el monstruo atrae y repele. (¿Cuándo no?)” (p. 102) En esta cita, también se refleja la doble vía de pensamiento en la que la autora incurre, de esta forma no puede dejar

¹⁹⁹ *Trotsky en Coyoacán*, *Op. cit.* p. 13.

²⁰⁰ *De magias y prodigios*, *Op. cit.* p. 87.

pasar la oportunidad que la narración le proporciona para exteriorizar su propia visión de la historia humana.

En consecuencia, la información que se coloca entre paréntesis se convierte en una forma de expresión paralela a la del texto, es un espacio alternativo para la manifestación de la serie de dicotomías referidas por Boucheron en la cita anterior. Este carácter doble en el uso de los paréntesis adquiere importancia al convertirse en la manifestación de la *otredad* del escritor. Se convierte en un escape para el escritor, pues parece que su otro yo se apodera de él y de sus pensamientos. De esta forma se puede decir que: “les énoncés entre tirets ou entre parenthèse seraient comme des marques *d’altérité* au sein de sa propre voix, des marques de dénivellement. C’est aussi la possibilité de ne pas explorer totalement un chemin, de ne pas tout éclairer de la même manière.” (Cicurel, 2002: 56) Doble voz y doble representación, la confrontación del “yo” y el “otro”, la alteridad y la otredad reunidos en un espacio de expresión, el cual resulta insuficiente y por lo tanto se tiene que buscar una opción, es decir un nuevo camino de desarrollo que se abre a través de los paréntesis. Este fenómeno se encuentra muy presente dentro del argumento de *Dulcinea encantada*, la narradora incluye entre paréntesis ciertas formas del discurso interno como el siguiente: “Mi interior es el mundo más grande del mundo. (Como lo es el tuyo, si quisieras.) La absoluta libertad sólo existe dentro. Dentro de mí. (De ti, si quisieras.) ¿No te das cuenta que el silencio es la armonía cósmica?” (p. 151) Dentro de la novela, la narradora se dirige a la protagonista para hacerle estos comentarios y preguntas que se van desdoblado a lo largo de la diégesis. Sin embargo, debido al tipo de aclaraciones, se puede advertir que en realidad es Muñiz quien se refleja en la Dulcinea exiliada en México en el siglo XX como su otredad. De esta forma, la novela está completamente saturada de la alteridad de la escritora y de las posibilidades de vivir en otras épocas y en otros mundos a través de las “otras” Dulcineas.

La relación que existe entre lo que se coloca entre paréntesis y el resto del texto puede resultar, en algunos casos, un poco ambigua, sobre todo desde el punto de vista gramatical, pues la inserción de este signo parece no ser ni necesario ni obligatorio. Es decir que al tratarse de una digresión –espacial, temporal o temática– el empleo de estos signos solamente acentúa el efecto de interrupción dentro de la narración. Así este signo, cuyo objetivo es pasar desapercibido, resulta mucho más atrayente pues resalta la información contenida en el

interior, como ocurre en el cuento “Paz en Aquisgrán²⁰¹”: “(Hoy, después de tantos años, ¿vivirá alguno de sus padres?) (Ya no le importa y está contento de que haya sido así. Libre.)” (p. 81) Estas frases atraen la atención del lector, dentro de ese doble juego de colocarlas en medio de este signo para disimularlas cuando, en realidad, se espera que el lector ponga todo su interés en ellas. Esto tal vez se deba a que “la parenthèse dans un roman permet la digression (l’écrivain montre qu’il existe d’autres voix qu’il n’emprunte que provisoirement comme s’il avançait sur une terre et qu’il reculait).” (Cicurel, 2002: 60) Disgresiones que en la obra de Muñiz resultan indispensables, pues a través de ellas va a transmitir los temas que la obsesionan y que la llevan a escribir, puesto que solamente por medio de la creación de nuevos mundos de ficción se puede lograr la libertad de ser, de sentir y de vivir. Por medio de los paréntesis y de los guiones, la escritora, logra crear otro espacio de expresión, el cual en ocasiones es ajeno al texto pero permite exponer aquello que le resulta urgentemente necesario en el momento preciso de la escritura. De esta forma, la información intercalada entre estos signos de puntuación puede ser suprimida sin repercusiones en el texto o por el contrario, formar parte de otro nivel de escritura. Esto último sucede en el cuento “La muerte revivida²⁰²” al incluir entre paréntesis el diálogo que la narradora entabla con la protagonista de la historia:

La muerte, que no es nada, es la razón de la sinrazón. Es la fuente del verdadero estrago. Por lo tanto, de la profunda frivolidad. (No me cuentes lo que es la muerte.) (Si: voy a contártelo.) (Yo sí sé lo que es la muerte.) (Sss: Silencio.) (Eso no se difunde.) (¿Por qué no?: es simple.) (Oirás esta historia.) (p. 29)

Así, el lector puede entender la importancia que este tema adquiere tanto en la narración del cuento como en la psique de la escritora. En este punto de la historia, la autora aun se está preguntando si debe hurgar dentro de la memoria para recrear un suceso, en el cual el tema de la muerte es el punto central. Entonces, este signo también puede funcionar como una posibilidad catártica ante la realidad.

En *El mercader de Tudela* también se puede observar este fenómeno pues la narradora entabla un diálogo con Benjamín, protagonista de la historia, el cual más bien parece un desplazamiento de la realidad, es decir, la ruptura de la ficción novelesca. Así, mientras Benjamín trata de saber la decisión que debe tomar –continuar o no con su viaje– aparece lo siguiente:

(Benjamín, ¿por qué no dejas de preocuparte por un rato? Tranquilízate. No pienses. Disfruta nada más.)
(¿Quién me habla?)

²⁰¹ *De magias y prodigios, Op. cit.* p. 81.

²⁰² *Serpientes y escaleras, Op. cit.* p. 29.

(Yo, Benjamin. Tu proveedora de papel.)
(Es decir: ¿quién?)
(Quién te ha provisto de pluma y te ha puesto a caminar. Te ha dado dos caballos, una carga preciosa y muchos amores.)
(Pero me has hecho dudar y sufrir.)
(Bueno, también te he dado alegrías: ¿has olvidado los barcos y tus viajes por el mar?)
(No.)
(¿Entonces?)
(¿Cuándo descansaré?)
(Cuando yo descanse.)
(Pero si tú estas ordenándome es porque yo escribí antes.)
(Pero yo me aproveché y eres ahora mi pacto.) (p. 216)

En este diálogo, enteramente entre paréntesis, el cual se establece entre la escritora y el personaje principal, se puede observar la implicación personal de la autora en la creación de sus personajes, todos y cada uno de ellos tienen una función importante en la expresión de sus ideales. De esta forma, un personaje que se encuentra lejos en el espacio y en el tiempo, se convierte en el portador de lo maravilloso e irreal del mundo de hoy. La cercanía y hasta la conformidad que existe entre el personaje creado y la autora, se observa claramente en este diálogo, aunado a esto, el hecho de colocarlo entre paréntesis lo sitúa dentro de otro nivel de la escritura.

Por otra parte, también existe otro tipo de empleo, un tanto renovador, de este signo, en el momento en el que se coloca “sur un plan énonciatif particulier, original, à part, une sorte d’espace exotique, un ailleurs discursif à forte densité subjective.” (Boucheron, 2002a: 124) Este efecto es de gran importancia en el cuento “El deseo”, en el cual todo lo que se incluye entre paréntesis refleja los pensamientos de la narradora autodiegética. La historia se desarrolla por medio de diálogos, los intercambios que existen entre los personajes van dando forma a la historia, mientras que las reflexiones de la mujer se van descubriendo poco a poco, a través de la información puesta en el paréntesis. La subjetividad impresa en el contenido del discurso femenino, origina en el lector la implicación de su propia interpretación y el análisis de la lectura de esta parte del discurso abre un nuevo espacio. La amplitud de esta nueva dimensión discursiva es necesaria para Muñiz, pues solamente a través de la apertura que este nuevo espacio ofrece, puede plasmar este tipo de enunciación. La técnica aplicada en este cuento representa el desbloqueo interno que sobreviene gracias al uso de este signo gráfico, medio por el cual el lector puede adentrarse en la psicología del personaje y así la autora le otorga mayor fuerza a la narración. Asimismo, en el cuento “Hastío (confesiones de una

mujer casada)²⁰³” en el que los paréntesis se incluyen desde el título, el matiz subjetivo que la autora imprime al texto, se encuentra dentro de las frases contenidas entre estos signos. De esta forma, cuando la protagonista intenta descifrar las causas que la condujeron a la existencia monótona en la que vive, expresa: “Pero en seguida (al regreso de la luna de miel) todo se convirtió en rutina: desde el acto más sencillo (lavarme los dientes, por ejemplo): hasta el más complejo (el acto sexual, por ejemplo.)” (p. 43) Merece la pena mencionar, que Muñiz logra este efecto sin tener que incursionar dentro del relato, sino a través de la misma narradora autodiegética que transmite su historia, la cual recurre a este mecanismo gráfico como medio de expresión.

En *El sefardí romántico* se puede notar el uso de los paréntesis de forma explicativa, por medio de ellos, la autora revela sus propios pensamientos respecto a la acción que se desarrolla. Entonces cuando se lee: “-¡Pero si es un Stradivarius! ¿Qué hace un Stradivarius aquí? (Como si el violín fuera un invitado más) Déjame tocarlo.” (p. 116) El comentario se percibe como proveniente de la misma autora y no de parte de Mateo Alemán, protagonista de la obra. Por eso mismo, cuando Julien presiente que ese violín pertenece a Bronislaw Huberman e interroga a Mateo y Haim sobre el asunto, en cada etapa del interrogatorio la autora introduce entre paréntesis: “(Falta de respuesta igual a la anterior.) [...] (Silencio continuado.) [...] (Silencio insistente.) [...] (Silencio mayor.) [...] (Silencio agradecido.)” (p. 117) Si bien estas palabras provienen de Muñiz, adquieren importancia en la narración, pues es solamente a través de ellas como el lector puede darse cuenta de que ambos personajes permanecieron en el más completo silencio mientras Julien deduce los orígenes del violín. Igualmente, por medio de esa información integrada en el discurso, a través de estos signos gráficos, se va creando el ambiente de la escena que se lee. Así, se comprueba que “les tirets et les parenthèses, parce qu’ils induisent des détours de lecture, sont une opération de complexification, destinée à livrer les ramifications de la pensée, ses méandres, ses manifestations diverses et parfois contradictoires.” (Cicurel, 2002: 58) Un ejemplo claro de los llamados “extravíos de la lectura” causados por los paréntesis, dentro de la misma novela, se observa en el momento en que Mateo Alemán llega a México y se percata de que desconoce en su totalidad este nuevo país puesto que: “(Nunca estudió historia de México, ni nadie le habló de México.) (Para empezar no sabe cuál es su ortografía y cree que es Méjico. Por lo menos así suena.)” (p. 185) La información transmitida en medio de estos signos

²⁰³ Muñiz-Huberman, Angelina (1990), *El libro de Miriam y Primicias*, México: UAM, colección “Media tinta”.

gráficos, en realidad revela algunas de las dificultades a las que se enfrentaron los exiliados españoles que llegaron a México, los cuales, en esta ocasión, se refieren a lo ocurrido en la vida de Mateo pero que se desdoblan en un sinnúmero de personajes y de historias escritas por Muñiz.

En algunas ocasiones, dentro de la escritura de Muñiz, “les parenthèses encadrent réflexions, souvenirs, association d’images qui s’écarterent du sujet” (Védénina, 1989: 74) En lo que se refiere a la expresión de las meditaciones, consideraciones y pensamientos, la autora recurre muy frecuentemente a este medio como forma de expresión. Crea un nuevo espacio de introspección, desde el cual puede liberar el interior de la naturaleza humana y expresar todo lo que ocurre dentro de la psique del ser humano. En consecuencia, se pueden descubrir dudas, expectativas, comentarios, aseveraciones, críticas y deseos en medio de estos signos. Una de las dudas que acosa a Muñiz, y al ser humano en general, atañe a la existencia de Dios y su naturaleza, la imposibilidad de una respuesta científica complica aún más esta situación y en repetidas ocasiones los personajes creados por la autora reflexionan ampliamente sobre el tema. Por ejemplo, el alquimista protagonista de “El sarcasmo de Dios²⁰⁴” a pesar de haber encontrado “el conocimiento último” desconoce la advertencia que la autora incluye entre paréntesis: “(Esto sin contar con las pruebas que ha de pasar por el camino, para, todavía, retardarle más. A veces parece que tampoco Dios estuviera tan seguro de su poder y que se deleitara en crear obstáculos y en angustiarse con paciencia a sus retadores.)” (p. 23) De la misma forma, este tema se refleja en *MI* con la integración de la siguiente frase entre paréntesis “(¿Quién podría creer en Dios después de la Guerra Civil española y de los campos de concentración nazis?)” (p. 87) La primera idea polemiza la naturaleza amorosa de Dios y su poder, mientras que la segunda recrimina los horrores cometidos en las guerras. Por medio de los paréntesis Muñiz deja al descubierto uno de los asuntos más controvertidos de la raza humana, la cual en ocasiones, se convierte en obsesión. Otra perspectiva sobre este tema se encuentra en “Cuento del cuento²⁰⁵” al realizar una analogía entre la creación del mundo y la invención del cuento, la autora declara: “[...] por lo tanto se trataba de sonidos que no sonaban (Dios no tiene órganos vocales) y de letras que no se escribían (¿cómo iba a escribir Dios si tampoco tiene manos?).” (p. 98)

²⁰⁴ *Huerto cerrado, huerto sellado, Op. cit.* p. 21.

²⁰⁵ *Trotsky en Coyoacán, Op. cit.* p. 97.

Por otro lado, la inclusión de los recuerdos dentro de los paréntesis según la cita de Védénina, se encuentra presente en la estructura de *MV*. Si bien se trata de un libro de pseudomemorias y por lo tanto está basado en los recuerdos de la infancia, existen algunas evocaciones del pasado que se encuentran contenidas dentro de este signo. Entonces, en el momento en el que se describen los muebles añade: “Si deja de vagar de país en país (ah, pero su padre dicen que volverán a España), éstos serán sus muebles para siempre. Hasta que muera. (Y mientras no cumpla la edad de su hermano desaparecido puede morir en cualquier momento.) (Los muebles durarán poco o mucho: dependiendo lo que dure su vida.) (Por lo menos para ella.)” (p. 49) Dos aspectos importantes se desprenden de esta cita, primeramente los deseos del padre de volver a España, esto es una constante en los escritos de Muñiz, el ansiado regreso fue la esperanza que la acompañó durante su infancia. En segundo lugar, el trauma psicológico que la muerte del hermano dejó en la escritora, puesto que también su niñez estuvo asociada a esta cuestión. En el tercer elemento referido, dentro de la cita mencionada anteriormente, se encuentra la asociación de ideas que salen del contexto de la historia que se narra. Algo así ocurre en el cuento “Yo nunca cruzaré una calle” pues mientras la protagonista trata de encontrar las razones de su miedo a cruzar las calles, explica que tal vez ese temor se deba a que todos los hijos de sus padres murieron atropellados. Ante este posible descubrimiento intercala: “(Luego Freud tenía razón, a pesar de que no lo he experimentado en espíritu propio.) (Me da por pensar que ese gran ojo es Freud.) (Si Freud viviera, ¿me enseñaría a cruzar las calles?)” (p. 29) Esta es una manera lúdica de examinar a los psicólogos que tratan de encontrar una explicación a los traumas humanos a partir de la infancia y de las teorías de Freud. Antes de la incursión de las frases anteriores dentro de la narración, la narradora ya había expresado: “cuando me da por ser freudiana, sin haberme nunca sicoanalizado (en eso soy un ser puro), me digo: *cherchez l'enfance*.” (p. 26) De esta forma, la búsqueda retrospectiva de las causas de su pavor al intentar cruzar una calle, llevan a la protagonista a recordar y a revivir su infancia. También vuelve a surgir la sensación de ser observada en permanencia, esa impresión de que siempre hay un ojo que la vigila se desdobra hasta llegar a pensar que tal vez ese ojo pudiera ser Freud y no sus padres como siempre lo había pensado.

De igual forma, los paréntesis permiten crear dos niveles dentro de la narración, por un lado encontramos la frase que se intercala dentro del texto y por otra, la oración que se integra por medio de este signo. De esta forma se crean dos espacios en los que se pueden decir dos cosas a la vez, se abre la posibilidad de expresar dos mensajes. Este es el caso de la historia de

amor entre la santa de *MI* y su primo. Dentro de la narración se incluye el “verdadero” relato de la experiencia amorosa, que solamente fue platónica y dentro del paréntesis, en un segundo espacio, se desarrolla una de las tantas posibilidades que este suceso pudo haber tomado:

(Y detrás de un árbol encontrar el caballo de mi primo, no verlo a él acercarme a acariciar el caballo, y entonces oír sus pasos a mis espaldas, esperarle sin moverme, y luego, el peso suave de sus manos sobre mis hombros, el movimiento lento pero firme que me obligase a darle la vuelta y sentir su aliento en mi cara y sus ojos en mis ojos, y no poder hablar.) (p. 25)

Más adelante sigue diciendo: “(Y siempre mi memoria acusadora. Esa voz de mi primo. Dios mío ¿si me hubiera ido con él?)” (p. 45) y de este modo la autora sigue desarrollando, de forma paralela, la historia de este amor prohibido. La narración continúa su curso dentro del primer plano, sin embargo la alternativa histórica también sigue desarrollándose:

(Pero ¿acaso no he de correr un día hacia él? ¿No he de dejar que me suba al caballo y que con su mano rodee mi cintura y me fatigue como fatiga al caballo y luego me deposite en la hierba dulce y extienda su manto negro de terciopelo y me acueste sobre él y una a una vaya desprendiendo mis ropas y, desnuda y blanca, recorra mi cuerpo hasta hacerme suya en furia de gozo y placer?) (p. 53)

Si se toma en cuenta que en *MI* se descubre el verdadero diario de Santa Teresa, entonces se pueden entender las razones por las cuales Muñiz colocó esta anécdota entre paréntesis. La duda que se ha creado dentro del lector, quien ya no sabe si en realidad lo que está leyendo ocurrió o no, se ve aún más alentada por medio de la información escrita entre paréntesis. Además, como la tortura y los cargos de conciencia que la historia de este amor, narrada dentro del relato, causa en la santa pueden parecer un tanto exagerados, la alternativa dada por medio de los paréntesis cubre ese efecto. Ahora, ante esta nueva posibilidad, el lector puede comprender la culpabilidad que acosa a la santa. En consecuencia, la autora integra los paréntesis para mostrar las eventualidades del texto, creándose “cicatrices” “laissés par ces ‘textes fantômes’ qui n’ont pas été retenus par l’auteur. Derrière le texte il est des énoncés absents, trace d’un texte que l’auteur n’a pas écrit.” (Cicurel, 2002: 61) La anécdota del amor de la santa con su primo, es un pasaje que evoluciona al mismo tiempo que la diégesis, dejando una marca inmersa dentro del texto.

Por otra parte, la metáfora de los signos dobles como cicatrices, puede extenderse, sin duda, a la simbolización que en algunas ocasiones toma el uso de los paréntesis en los textos de Muñiz, cada vez que se añaden dentro del discurso para incluir una idea que, si se desarrollara, representaría una alternativa a la historia. Esto se puede observar, por ejemplo, cuando se advierte a lo largo del primer capítulo de *GU*, lo siguiente:

(Aunque en algún rincón siempre quede un resquicio para la envidia que, primero amorfa, cobrará luego la forma de la traición y que, aunque hoy no se note, irá luego socavando a tal cual Caballero de Gules que se espantaría si se le dijera cuál había de ser su fin.) (p. 11)

(Aquel que sintió nacer la envidia y el principio de la traición, no puede evitar pensar: “Si hubiera ido, yo sería el capitán.”) (p. 12)

(Tampoco nadie ve, esta vez, el fuego del odio en los ojos del pequeño príncipe. Pequeño príncipe que va acumulando resquemores y venenos, dolor en el costado, peso en el pecho, pensamiento veloz y maligno, memoria quemante de venganza. Pequeño príncipe que se ha precipitado adulto. Que tendrá que aprender a fingir, cuando lo que quisiera es mojarse los pies en el agua del mar y sentir los cangrejos cosquillar por la arena; no dormir en la noche por ver la luna y las estrellas prendidas en el tapiz negro; ir a jugar con los hijos del herrero ciego y ver saltar las chispas con ese ritmo de monótono canto de fragua y martillo. Pequeño príncipe, con el mundo por camino.) (p. 13-14)

Una concepción del uso del paréntesis, tal vez un poco más cercana a la forma en la que es empleada en la escritura de Muñiz, es la siguiente: “La parenthèse est un lieu où l’auteur semble se trouver confortablement installé; un cocon doux et chaud; une halte reposante; il s’y réfugie, il s’y installe, il la recherche. Il jouit alors de soi-même, comme à l’abri d’un écran qui lui épargnerait, pour un temps, la dure confrontation avec autrui.” (Drillon, 1991: 258) De esta forma la concepción del paréntesis, dentro del texto, es percibida como un espacio que incita a la introspección, es un lugar que permite la meditación sobre sí mismo, es un sitio que pertenece al escritor. Esta área de la escritura se abre y se cierra, guarda en su interior cierta información que resulta imprescindible para la narración, los paréntesis se convierten en un escape de la “cruda” realidad. En la citación anterior aparecen dos elementos importantísimos para comprender las razones que tienen los escritores para utilizar (a veces tan frecuentemente) estos signos. Primeramente se puede advertir la percepción de los paréntesis como un lugar maternal, es decir el “cocon doux et chaud” que representa el seno materno, el cual tiene la peculiaridad de ser un lugar seguro, cálido, reconfortante y lo que es aún más importante, simboliza el único sitio donde se puede ser uno mismo y expresar lo que se encuentra en el fondo del pensamiento. Esto sucede en la historia 14 titulada “Paul Klee en Hyères²⁰⁶” cuando la autora incluye la información que resulta ser vital entre paréntesis: “Para ser trasladado 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.)” (p. 149) La reiteración del paraíso cubano que se ha perdido se compagina con la afinidad que existe entre la autora y ciertos aspectos de la vida de Klee, tales como la enfermedad y la estancia en Hyères. Ambos padecen la misma enfermedad y por lo tanto están condenados a sufrir los dolores y el sufrimiento que ésta representa. Los dos vivieron durante un periodo de su vida en Hyères, para Muñiz, este lugar representa el inicio de la vida: “Nací en Hyères: ¿cómo recordarlo? Permanecí solamente cinco días en Hyères. Cinco días en Hyères para seguir hablando toda la vida.” (p. 143)

²⁰⁶ *Las confidentes*, *Op. cit.* p. 141.

Mientras que para Klee representaba una fuente de inspiración, además, la descripción que va haciendo de los cuadros pintados justo antes de su muerte, da la impresión de que al igual que el célebre pintor, la muerte también llegará apacible y segura para ella.

En segundo lugar, dentro de la cita, también se hace referencia a la confrontación con el otro, a través de *l'effet miroir*, el cual permite llegar al conocimiento pleno de sí mismo. Por medio de la escritura, la autora se cuestiona, explora su personalidad y se hace un autoexamen con el fin de comprenderse mejor. Los personajes femeninos creados por mujeres escritoras, tienden a reivindicar su posición ante el machismo de la sociedad, de esta forma, las acciones, pensamientos y decisiones que estas toman dentro de la narración reflejan los antecedentes, cuestionamientos y disyuntivas que se encuentran en el interior de la autora. A través de sus personajes puede expresar libremente la realidad en la que vive o también las contrariedades internas causadas por algunas reglas sociales. En este nuevo espacio de libertad, los personajes pueden ser y opinar despreocupadamente y sin reservas. La amplitud de este nuevo sitio de emancipación es tal que, en ocasiones, llega a sorprender a la misma escritora, la cual en su afán de exteriorización coloca a sus personajes en un estado límite. Este 'efecto espejo', se observa claramente en los personajes Salomé y Areúsa, en el momento en el que la narradora incorpora sus pensamientos por medio de los paréntesis:

(Con nada estamos conformes, piensa Salomé. La verdad es que sólo creemos la historia que inventamos en el momento.

Lo que hicieron con mi nombre: ni quien se lo crea.

Veré si puedo mejorarlo.

El problema está en ese terror que tiene el hombre a toda fuerza proveniente de la mujer. Si es de mujer es diabólico: para eso están las historias de las brujas.)

(Claro, piensa Areúsa: las brujas y las prostitutas: inventos masculinos.)

(Nosotras no necesitamos prostitutos, contesta en silencio Salomé a Areúsa.)

(¿Para qué? Tenemos a todos los hombres a nuestra disposición, agrega pensando Areúsa.) (p. 27)

Si además se toma en cuenta la posibilidad de que Salomé sea la otredad de Areúsa²⁰⁷, se puede entender la capacidad que ambas tienen de conocer los pensamientos y los silencios. Desde esta perspectiva de la alteridad, el 'efecto espejo' toma una nueva dimensión, pues a través de la creación del personaje Areúsa, Muñiz recrea algunos aspectos de su vida pero de forma novelada, obviamente. Sin embargo, con la inclusión de la otredad del personaje inspirado en ella misma, logra reflejar espontáneamente su condición emotiva y psicológica. Para ello cuenta con dos vías alternas que se bifurcan pero que a su vez convergen en diferentes puntos tales como su condición de mujer y su postura ante la vida. Por medio de

²⁰⁷ Desarrollo esta hipótesis en mi artículo "La otredad femenina en *Areúsa en los conciertos* de Angelina Muñiz-Huberman" en *Mitologías hoy*, Norteamérica, 6, jan. 2012.

esta obra, Muñiz logra poner en alto la feminidad de sus personajes, su otredad y sus ideales en los que se ve reflejada.

No obstante, una alternativa contraria a la simbolización del paréntesis dada en el párrafo anterior, es aquella que percibe estos signos como “un lieu négativement clos, un lieu d’enfermement, un lieu où les mots sont insérés, confinés, *enfermés*.” (Boucheron, 2002b: 85) Esta concepción de la utilización de los paréntesis resulta totalmente contradictoria a lo expresado anteriormente, pues el lugar de libertad y confort se convierte en una ‘prisión’, un sitio de donde no se puede escapar. Se concibe, además como un espacio de represión, en el cual solamente se deja entrever una parte de lo que se ha querido expresar pero de manera vaga e imprecisa, en consecuencia la multiplicidad de sentidos se enfatiza y provoca confusión en el texto. Lo descrito anteriormente ocurre en *CT* en el momento en el que se narra la muerte de los gatitos y se revela que “(La muerte de los cachorros es como la muerte de los niños que Alberina ha visto en la guerra. Los niños muertos, doblados y guardados en ataúdes como abrigos vacíos: en cajones que se van secando, con las manos cruzadas al pecho.)” (p. 53) En ese instante resulta preciso comparar la muerte de los cachorros con la muerte de los niños durante la guerra, sin embargo el hecho de no poder colocarlo dentro de la diégesis provoca la incursión de esta precisión entre paréntesis. Los sentimientos y la descripción de los cuerpos yertos no tienen cabida dentro del relato, por lo tanto quedan encerrados en medio de este signo.

Entonces, los paréntesis pueden exhibir las palabras de un personaje, sus sentimientos, sus pensamientos y también pueden integrar ciertos comentarios del narrador, puesto que “relevant de la parabase, elles peuvent assurer différents fonctions: ajouter un élément de la construction du réel, avoir une fonction expolitive épanorthique, bref mettre en scène l’altérité de la voix du narrateur et ce dans une tonalité éventuellement ludique” (Delesalle, 2002: 176) En ocasiones, estos signos también son usados para introducir el estilo indirecto libre, ilustrado por el siguiente ejemplo tomado de *Areúsa en los conciertos*: “(Areúsa no volverá el rostro. (Si ese fuera el precio para recuperar a Uriel, no volvería el rostro para nada.) (Y por si el momento ha llegado, no vuelve el rostro.) (Se quedará siempre con la duda, pero no volverá el rostro.)” (p. 78) Las confidencias que se encierran en medio de este signo, evidencian los pensamientos de la protagonista ante la disyuntiva de poder reencontrarse con su antiguo amor. De este modo, cada autor modifica en forma diferente el uso de los guiones y de los paréntesis, según la particularidad de cada texto o según la singularidad personal de su

escritura. La forma de utilizarlos puede ser siempre la misma o variar según sea necesario. Para Muñiz la aplicación de este signo implica muchísimas opciones a lo establecido, pues a través de ellos se crea un espacio en el que se puede transgredir y quebrantar las características de una escritura llamada “normal”.

J. Drillon propone algunas interpretaciones posibles del uso de los paréntesis en su estudio *Traité de la ponctuation française* y en su opinión toda utilización dada a estos signos corresponde a una de las siguientes:

- I. Explicativo: la utilización más común es esta, la de introducir una explicación.
- II. Separativo: por medio del paréntesis se agrega una aclaración sin romper la continuidad del texto.
- III. Paréntesis de comentario. Esta es una de las funciones más recurrentes en la obra de Muñiz, pues la autora recurre a este elemento para incorporar todo tipo de exégesis. Por ejemplo en *El mercader de Tudela*, la frase: “(es curioso que mientras más detallada y preci[o]sa es una descripción, tanto más se empeñan los historiadores en negarle crédito)” (p. 247) representa el espíritu crítico de la escritora, el cual se introduce en casi todas sus obras.
- IV. Paréntesis como comillas: pueden realizar la misma función que las comillas, es decir ciertos aspectos lingüísticos propios de una comunidad o sociedad. También puede ocurrir la citación entre paréntesis, la cual tiene un aspecto “más conciso”.
- V. Paréntesis y sintaxis: en este caso se rompe totalmente con la sintaxis de la frase sin perturbarla.
- VI. Paréntesis como lugar de confianza para el lector: “La parenthèse permet parfois à l’auteur de faire un *a parte*, de se détacher momentanément de la scène qu’il décrit, comme s’il baissait le ton, pour faire partager au lecteur sa pensée la plus secrète.” (1991: 263) Este efecto de confianza es sin duda, uno de los más usados dentro de la narrativa de Muñiz, incontables son los ejemplos que se encuentran en sus novelas. En *Areusa en los conciertos*, por poner un ejemplo, la descripción de los sentidos contiene frases entre paréntesis que resultan mucho más significativas que el resto del texto: “El gusto (si se nos ocurría lamer su piel), limpio y fresco (ni salado ni dulce). El olor (esto era de primer orden), de una fragancia ideal, absolutamente artificial (nada de olores naturales y repelentes) (el único que podríamos aceptar, excepcionalmente, era el del semen fresco, si olía a membrillo o manzana recién cortada.)” (p. 43) En suma, el paréntesis aumenta la distancia entre el escritor y el

- texto, a la vez que acerca más al lector al discurso narrativo, sobre todo si la información que ahí se incluye proviene de la intimidad de la escritora. Por ejemplo en *CT*, cuando la protagonista piensa: “(De todas las Españas: ¿qué paisaje escogería para España?)” (p. 208) El sentimiento que aplica al desconocimiento del país de sus padres, resulta tan doloroso que el lector logra sentirlo y se conmueve ante él.
- VII. Paréntesis creador de un nuevo nivel narrativo: “ [il] permet d’entrecroiser les différentes couches de récit, et de rendre ainsi la complexité de certaines structures mentales.” (1991: 265) Como se ha visto en los múltiples ejemplos dados anteriormente, este signo propicia la apertura de diferentes escalas en la narración y por lo tanto en algunas ocasiones construye, en otras desintegra; a veces representan un lugar de confidencias o de juicios, de alusiones e ironías; e inclusive, integran sinapsis cerebrales que se presentan en el momento de la escritura.
- VIII. Paréntesis introductorio de un texto dentro del texto: lo que se ha referido anteriormente como “*décrochements du discours*”, tan recurrente dentro de la prosa de Muñiz. Como en el caso de la atracción que Alberina siente por el profesor de inglés “(Salvo por el bigote: un espeso y negro bigote: nadie en su familia tenía bigote.)” (p. 32)
- IX. Paréntesis en el discurso directo de un personaje: el autor puede utilizar los paréntesis para incorporar un comentario, una ironía creando una complicidad con el lector. Esto se encuentra bien ilustrado a través del narrador en tercera persona que se instaura en *MV*, el cual también recurre a los paréntesis para agregar ciertos comentarios que implican al lector. Por ejemplo cuando el narrador explica la forma en el que el “descreimiento” alcanza niveles desproporcionados en la vida de Alberina: “Empezó a pensar (bajo la influencia de los cuentos de hadas) que no era hija de sus padres.” (p.17) La advertencia colocada en medio de estos signos se dirige especialmente al lector, pues es una forma de acercarlo al texto y volverlo su confidente.
- X. Paréntesis en el discurso directo: empleado para sugerir una diferencia en el tono o en la intensidad de la frase.
- XI. Paréntesis como acotación: consiste en introducir las acciones, gestos y movimientos de los personajes en un texto dramático.
- XII. Paréntesis de traducción: en ocasiones se coloca entre paréntesis la traducción de una frase o de una palabra.
- XIII. Paréntesis como signo de puntuación: pueden funcionar de la misma forma que una coma o como punto y coma dentro del texto.

- XIV. Paréntesis informativo: se coloca entre paréntesis el nombre de un autor citado, el origen del documento, referencias, fecha de publicación, fecha de nacimiento y muerte, etc.
- XV. Paréntesis alternativo: para ofrecer dos opciones –masculino, femenino, singular o plural– al lector²⁰⁸.

Dentro de la clasificación de Drillon, cada tipo de uso otorgado a los paréntesis se diferencia de los demás, según la manera en la que el autor los incluye dentro del texto. En la lista, se encuentran rasgos totalmente gramaticales (I, II, IV, V, XI, XII, XIII, XIV y XV), los cuales en ciertas ocasiones los escritores utilizan, pero la importancia en el uso de este signo radica en aquellos usos novedosos e innovadores (VI, VII, VIII, IX y X) que poco a poco se les han ido atribuyendo. Es precisamente en esto en lo que reside su importancia dentro de la narración: la ruptura de su uso tradicional, es también en este punto donde se encuentra el interés de este estudio.

La diferencia que existe entre los paréntesis y los guiones radica en que la información escrita dentro de un paréntesis proviene de fuera aunque se encuentre implícita dentro del texto, es un reflejo de la voz del narrador, como ocurre en el cuento “La hija de la lavandera” en el momento en el que se narra el efecto que causa la mancha de sangre en la alfombra y el relator introduce desde el exterior lo siguiente: “(Que la marca quede sólo en la memoria.) (Que sólo la recuerde una pequeña niña.) (Que la niña guarde la historia y que sea la última en recordar.) (Fin de la cadena.) (De la condena.) (Principio de la narración.)” (p. 61) Mientras que, los guiones son la extensión del texto y aunque rompen su linealidad provienen de él. En ocasiones sirven para cambiar la estructura y el sentido de la frase, como en *Dulcinea encantada*: “Con esta catarata –y no es imagen– de pensamientos.” (p. 22) Otras veces modifican el tono de la narración, como en *El mercader de Tudela* cuando el narrador introduce en la frase: “Le recomienda que, en Narbona, logre conocer a un alquimista –aunque suelen vivir en clandestinidad–, para que le enseñe algo de su oficio...” (p. 20) Sin embargo, estos signos tipográficos no ejercen el mismo efecto sobre los lectores puesto que no se emplean de la misma manera, aunque ambos sirven para remarcar, comentar, agregar y modificar algún aspecto de la frase en la que se les añade, cada uno tiene su particularidad. Así pues, la diferencia que existe entre ambos, en lo que se refiere a su función dentro del

²⁰⁸ Para más detalles ver (Drillon, 1991: 261-277) La traducción es mía.

texto, es distinta, pues mientras que una forma es solamente gramatical, la otra resulta estilísticamente importante pues se convierte en una puerta de salida (o de entrada) para el escritor. Este aspecto se puede remarcar en *Areúsa en los conciertos*, puesto que es la única vez que el narrador utiliza ambos signos en la misma frase: “Con el lápiz en la mano y a punto de tocar la punta con la punta de la lengua (aunque un movimiento súbito de preservación –el plomo envenena– la hace apartar el lápiz), cambia de actitud y dirige el lápiz hacia la ansiosa hoja en blanco” (p. 46). Mediante este ejemplo se pueden ilustrar de forma clara, las diferencias que existen en la utilización de estos dos signos. El paréntesis abre un nuevo espacio de manifestación, dentro del cual, la narradora expresa aquello que motiva el movimiento de la protagonista; mientras que los guiones –en caso de que el lector no lo haya comprendido– contienen la explicación del desplazamiento brusco del lápiz.

7.2.1 Los paréntesis como figura estilística

Fontaner, en su estudio *Les figures du discours* incluye los paréntesis en las figuras de estilo. Este crítico define el estilo como “*l’art de peindre la pensée par toutes les moyens que peut fournir une langue*²⁰⁹” (1977: 359) y para ello se hace uso de las figuras de dicción, de construcción, de elocución, de significado y de expresión. El paréntesis aparece dentro de la categoría llamada “*figures de style par rapprochement*²¹⁰”, este tipo de figuras permiten relacionar varias ideas para asociarlas o entretejerlas entre sí. El teórico precisa que el paréntesis “est l’insertion d’un sens complet et isolé, au milieu d’un autre dont il interrompt la suite, avec ou sans rapport au sujet.” (1977: 384) y distingue dos clases: paréntesis de reflexión y paréntesis de sentimiento. En cierta forma reivindica el uso de este signo tipográfico cuando aclara que puede formar parte “[du] style le plus sublime, comme dans le plus familier” (1977: 385). Además añade que debe ser utilizado de modo mesurado y solamente en caso necesario puesto que se distingue por ser corto, intenso y rápido. Un ejemplo de paréntesis de reflexión, en la obra de Muñiz es cuando en ciertas ocasiones los utiliza para meditar sobre algún tema, dejando libre camino a la imaginación:

(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 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 y sin cerrojos. Con cadena y candado. Con cerradura de doble llave. Con perilla, simplemente.) (CM: 28).

De esta manera la escritora lleva el símbolo de la puerta a su máxima expresión pues “simboliza el lugar de pasada entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo

²⁰⁹ Cursivas en el texto original.

²¹⁰ En esta categoría también incluye la comparasion, l’antithèse, la réversion, l’enthymémisme y la epiphonème.

desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la ruina. La puerta abre el misterio...una invitación al viaje, hacia el más allá [...]” (Chevalier, 2000: 779). De ahí la gran curiosidad que surge en Alberina al ver una puerta, el deseo incansable de querer saber lo que se encuentra detrás, así como la representación del misterio y de lo desconocido que en ocasiones le provoca miedo. La vida es como una puerta que a veces se abre hacia nosotros con una nueva perspectiva pero que otras veces se cierra dejando atrás el pasado; y encontramos nuevamente la representación del anhelo de cambiar de vida y empezar de nuevo tan presente en Alberina y en algunos de los personajes de Muñiz.

Por otra parte, Adorno también afirma que “la sensibilité de l’écrivain à la ponctuation se traduit dans le maniement des parenthèses” (2004: 46), pues estos signos apartan completamente la información contenida entre paréntesis del resto de la frase. Esto produce un espacio disociado, el cual en su conjunto, engloba una nueva estructura favorable al texto. Esto ocurre en *GU* cuando el narrador adjunta cierta información entre paréntesis:

(–¿Sanará alguna vez mi brazo? ¿Podré usar el mandoble? Ahora me duele tanto el otro brazo como el enfermo. ¿Seré un inválido? No lo soportaría.
–Qué amanecer tranquilo. La vida sigue su vida y nuestros pequeños afanes no importan. Sólo el nombre de Dios.
–¿Cuántas veces será efectivo –el Vaso del Unicornio? ¿Habrà desgaste de la Materia?
–Ellos sueñan. Sólo yo debo vigilar. Pero a veces me canso. También ansío una cama blanda y un dormir sereno y un cuerpo de mujer a mi lado. Sí, lo deseo mucho. Después de todo ¿quién quiere la guerra? Son ellos los que la han traído. Son ellos los que nos roban el reposo del guerrero.) (p. 97)

La cita anterior pone de manifiesto los pensamientos de los personajes en el momento de despertar a un nuevo día lleno de luchas internas y de batallas contra el enemigo. A través de los paréntesis, el lector puede enterarse y conocer más de cerca los deseos de los personajes, también representan una puerta de entrada hacia la psicología de cada individuo. Por consiguiente, aunque la narración continúa en medio de estos signos, su contenido se fusiona con el texto de manera completamente imperceptible. Así, los pensamientos que se añaden marcan la pauta y la continuidad de la diégesis.

7.2.2 Particularidades en el uso de los guiones

Algunos críticos lingüistas suelen enfatizar mucho la capacidad que poseen estos signos tipográficos para cortar y romper con la sintaxis, puesto que la frase que se halla en medio de ellos, en realidad se encuentra fuera de la construcción sintáctica. De esta manera el lector se ve obligado a hacer una pausa, a romper con la cadencia de la lectura y salirse un poco del texto, lo cual da lugar a la desatención y al alejamiento. Cabe mencionar que

anteriormente se utilizaba un sólo guión (al inicio), fue a partir del siglo XIX cuando se empezaron a utilizar dos (uno al inicio y otro al final), y por esta razón se les ha atribuido las mismas características funcionales que al paréntesis. En ocasiones los guiones producen una atracción, es decir que en lugar de pasar por alto lo que se encuentra ahí dentro, llama mucho más la atención y es más apreciado que el resto de la frase. Resulta, entonces, una figura de atracción que se abre y se cierra ante una expectativa de posibilidades, puesto que lo que se encuentra en medio de ellos puede ir de una simple aclaración o digresión hasta una confidencia del autor. Así, los guiones que se encuentran en medio de la frase funcionan como marcadores del ritmo, cuya lógica no es la de la gramática, sino la subjetividad de la enunciación individual del escritor y por lo tanto su mayor característica no es la de unir sino la de separar o rechazar pues introducen una distancia que, paradójicamente, va a provocar una cohesión de sentido. Este efecto se logra desde la primera página de *MI* cuando la santa describe la forma en la que su parienta le enseñó las vanidades: “De ella aprendí mucho –malo y origen de mi bien y dicha también– y por ella llegué al camino verdadero. Tres meses de su amistad cambiaron mi vida: conocí el mal, el pecado, el disimulo– y sin embargo, fueron tres meses de hondo y puro gozo.” (p. 9)

En la obra narrativa de Muñiz los guiones son significativamente menos numerosos que los paréntesis, esto tal vez se debe a que la utilización de los primeros resulta un tanto limitada, ante la multiplicidad de formas que pueden adoptar los segundos. Generalmente, los guiones son utilizados para agregar algún comentario, como por ejemplo en *El sefardí romántico*, en el cual solamente se utilizan estos signos dos veces, el narrador los integra dentro de la frase para hacer una aclaración: “No era necesario más para que la belleza del cuerpo de Josephine excitara a los espectadores hasta el clímax y que todos –y todas– ansiaran tenerla entre sus brazos.” (p. 40) Lo que se agrega en medio de los guiones, permite añadir una mayor intensidad a la descripción e despierta la imaginación del lector, pero sin llegar a ser verdaderamente imprescindible para la comprensión de la narración. En consecuencia, “les parenthèses sont donc l’instrument privilégié de la parabase, alors que les tirets, nous l’avons vu, relèvent essentiellement de la paraphrase textuelle : même si ces deux signes ont une zone d’action largement commune, leur effet n’est jamais le même. ” (Delesalle, 2002: 178) Esta percepción de los guiones como paráfrasis del texto, se puede observar en repetidas ocasiones en *MI*, pues lo que se agrega por medio de este signo forma parte de los pensamientos de la santa, pero en forma de comentario con respecto a lo que se escribe. Por ejemplo en la frase: “Luego noté aquella mirada suya –tan llena de amor y

comprensión– cuando por azar –¿azar?– pasaba ella.” (p. 21) Se demuestra la interpretación la escritora misma ante lo añadido entre guiones.

En ciertas ocasiones, “le tiret indique une pause de soufflé, un arrêt, un détour, une bifurcation discursive : le code écrit proposant ici une convention originale, un symbole, pour une réalité pragmatique” (Bordas, 2000: 145) A partir de la siguiente cita de *Dulcinea encantada* se demuestra la función de los guiones como pausa dentro del discurso, cuando la protagonista habla de los libros y dice: “Aquí en mi bolsa –y la abro de vez en vez para comprobarlo– está el que leo ahora.” (p. 17) También en *Areúsa en los conciertos* se utilizan de forma similar: “El cuerpo semidesnudo no sabe –ni siquiera intuye– lo que a pocos pasos le espera.” (p. 122) Así, estos signos pueden ser usados con libertad e inclusive en ocasiones llegan a transgredir la linealidad de la sintaxis, dependiendo de la necesidad de marcar el ritmo conductor del relato y de reinventar una extensión del discurso, dentro del cual, se trata de plasmar el verdadero sentido de la frase. La metaforización de estos signos como bifurcación se puede observar en el cuento “El alma disecada²¹¹” cuando se habla de la soledad: “La soledad fue fácil de reafirmar. Es un hecho que siempre existió –en el momento de la partida del claustro materno– y que sólo era temerario integrarlo en sí. Los trucos para no reconocerla –amigos, fiestas, pactos– eran simples de contrarrestar.” (p. 72) En la frase colocada dentro de los primeros guiones contenidos en el ejemplo, se observa una desviación, es decir la posibilidad de sentirse en soledad desde el nacimiento, el hecho de constatar que el ser humano nace, vive y muere solo. Entretanto, las palabras “amigos, fiestas, pactos”, dirigen el pensamiento a las actividades que el hombre inventa para dejar de sentirse abandonado. Estas ramificaciones del pensamiento le agregan una pincelada de “experiencia vivida” a la historia que se lee.

En *CT*, el uso de los guiones se desplaza de forma lúdica hacia el discurso, aunque se ha prevenido al lector sobre el origen de la historia que se va a narrar, por medio de estos signos se sigue reiterando la memoria alternativa a la que recurre la escritora:

La madre de Alberina era una niña de la misma edad de Alberina. Que Alberina no existiera entonces no impide que le hubiera podido pasar a Alberina y no a la madre de Alberina. Esto le pasó a Alberina, no a la madre de Alberina. Esto le pasó a la madre de Alberina, no a Alberina.

Alberina –o la madre de Alberina– veraneaba en la sierra de Guadarrama. [...] El viejo pastor sabía muchos cuentos y esperaba a Alberina para iniciar su relato. (p. 177)

²¹¹ *De magias y prodigios, Op. cit.* p. 69.

En suma, los guiones pueden integrar una crítica, la opinión o la postura del escritor, con respecto a lo que se está escribiendo, emitida para beneficio del lector con la finalidad de “donner une tonalité autre à leurs énoncés –moins formelle, plus quotidienne, plus enjouée, plus proche à l’oral, donc de la conversation à bâtons rompus.” (Demanuelli, 1987: 96) En el cuento “El suave deseo de morir²¹²” se observa el empleo de este signo, primero de uno solo, después en par: “Todo está listo: el modo más modesto es el de los barbitúricos –el más cobarde también, pero no importa. [...] Las pastillas –del sueño vivo al sueño muerto– dejarán un gesto dulce en mi rostro y una actitud tranquila en mi cuerpo.” (p. 91) En ambos casos se puede observar que, detrás de las frases que se incluyen a través de estos signos, la figura del escritor queda reflejada, lo cual quiere decir que, por medio de ellos puede expresar su sentir en el momento de la escritura. Sin embargo, esta extensión del discurso resulta más pequeña que el espacio que se abre gracias a los paréntesis, por esta razón, lo que se incorpora en medio de los guiones, o después de un guión, contiene una fuerza que proviene de su concisión.

En la cita de Delesalle, así como en los artículos de la mayoría de los críticos, se recalca que el efecto que los paréntesis y los guiones tienen dentro de la narración no es el mismo. Esto se debe tanto a la extensión de las frases circundadas, como a lo que en realidad se expresa por medio de dichas frases pues la finalidad dista mucho de ser la misma. En la novela *Morada interior* se pueden advertir estas diferencias:

Me paso las horas hablando con todos a los que amo, y en el silencio sonrío y sólo lloro por los que han muerto injustamente. (Esos niños, esos niños que convirtieron en humo los negros soldados de las botas altas y crueles.)

Podría hacer la historia de los muertos que pueblan mi sangre. El fuego siempre los condenó –desde los autos de fe hasta los crematorios–, pero por el fuego alcanzaron la santidad. (p. 61)

De esta citación se desprenden algunas conclusiones en lo que respecta al uso de estos signos, primeramente, como se mencionó previamente, la diferencia de extensión entre la información que se incluye en medio de ellos, muy visible dentro de este ejemplo. En segundo lugar, y de mayor importancia, también se indicó la disparidad del sentido de lo que se comunica por medio de ellos. Si se analiza este aspecto en la citación anterior, se puede notar que, aunque la temática continúa siendo la misma dentro de la continuidad de la narración, lo que se expresa entre paréntesis representa un nuevo espacio de expresión y de denuncia, por medio del cual se evidencian las crueldades cometidas durante la Segunda Guerra Mundial. Mientras que lo que se halla entre guiones resulta ser, una simple aclaración

²¹² *El libro de Míriam y Primicias, Op. cit.* p. 91.

dentro de la expresión discursiva. De ahí que el impacto de estos signos no sea percibido de la misma forma, puesto que uno permite la exteriorización de los sentimientos más íntimos, entretanto que el otro proporciona una especificación en el sentido de la frase.

7.3 Las comillas

Las comillas forman parte de los signos llamados polivalentes o multifuncionales, puesto que se pueden utilizar de muy diversas formas. Comúnmente se emplean para introducir citas directas o indirectas, para llamar la atención del lector hacia una o varias palabras que se desprenden del texto con el objetivo de otorgarles un sentido especial, una significación diferente a la normal. Este nuevo sentido que obtienen las palabras, aparece señalado por medio de estos signos en *El sefardí romántico* cuando la autora pretende acentuar las diferencias en el empleo de ciertos vocablos en el habla mexicana: “Si le decían: «Nos vemos mañana», equivalía a no verse nunca más. [...] Aprendió que «licenciado», así, a secas, era un nombre propio, más importante que señor Pérez o señor González. [...] Que el plomero, el carpintero o el electricista son «maistros». [...] Que el mesero es un «joven», así sea un nonagenario, pero que «viejo» es hasta un niño.” (p. 188) Al utilizar las comillas en cada una de los términos, se les adiciona dos efectos diferentes, primeramente, logran captar la atención del lector. El objetivo de entrecomillar estas palabras es precisamente éste, que no pasen desapercibidas sino que provoquen una pausa en la lectura y de esta forma queden grabadas en la mente. En segundo lugar, transmiten la transformación de los vocablos y se resalta la mutabilidad de los mismos en otra cultura diferente a la española. De esta forma, cuando Mateo Alemán llega a México aprende esta nueva acepción. Es importante mencionar que, en este caso, Muñiz utiliza un tipo de comillas diferente al comúnmente utilizado en español (“”), tal vez esto se deba a la necesidad de la autora por impresionar fuertemente al lector ante el “nuevo uso” de los términos entrecomillados. En todo caso, el objetivo se cumple de forma eficaz, pues la presencia de estos signos no se puede dejar de lado en la lectura, y la percepción de la misma cambia de manera radical.

Por otra parte, las comillas también representan una marca de enunciación, pues por medio de ellas se puede dar un sentido connotativo a las palabras, el cual sobrepasa la significación denotativa. De esta forma la palabra o frase adquiere una significación nueva y diferente dentro de las percepciones del lector, acostumbrado a otro nivel significativo. Esta nueva significación en las frases se desarrolla en *La burladora de Toledo*, cuando Muñiz

plasma entre comillas las sanciones y citas de la gente al enterarse de la boda de Elena-Eleno y María:

Se ha hecho famoso en las calles madrileñas y la gente le grita: “Ahí va ni una cosa ni otra”, “ni pincha ni corta”, “la del desove”, “entre azul y buenas noches”, “dime con quién andas”, “la centaura”, “el desorientado”, “el inconcluso”, “el quiero y no puedo”, “el neutro”, “el embaucador”. (p. 174-175)

En este ejemplo, las palabras entrecomilladas son fragmentos de un discurso referido y por esa razón se incluyen entre comillas. Aunque también por medio de estos signos dobles, los términos y las frases adquieren el significado apropiado dentro de la acción. En ese momento del relato, la autora tiene la intención de resaltar la ambigüedad sexual de Elena-Eleno y el “shock” emocional que esto trae en las mentes de las personas. Además, como se ha anunciado su boda con María y el vicario de Madrid esta buscando cómo descubrir su feminidad, los rumores de los vecinos, entrecomillados, adquieren mayor fuerza dentro de la historia y le otorgan una significación muy singular.

Demauelli por su parte expresa que, al igual que las cursivas, las comillas parecen “n’avoit souvent d’autre fonction que d’atténuer le choc pour le lecteur (lequel admettrait difficilement les écarts de registre non signalés comme tels), d’une expression ou d’une construction fantaisiste, pour ne pas dire franchement agrammaticale –ils n’auraient d’autre fonction que faire passer l’impropre, l’inconvenant ou l’étranger.” (1987: 92) Esta función se puede observar en “La torre de Gallipoli²¹³” al abarcar en estos signos: “¿Quién soy yo?”, pregunta. “Tú eres Tú”, responde Natán: “Tú, Dios.” “Yo, Dios.” Se alborozó Natán: “Sí. Tú, el Mesías. Ha nacido el Mesías.” Y abre los postigos: que entre el sol por la ventana: ha vuelto a nacer el Mesías.” (p. 88) En consecuencia, la trasgresión religiosa adquiere una nueva condición, pues dentro de la historia se proclama con total naturalidad el nacimiento de un nuevo salvador. El hecho de escribirse entre paréntesis hace creer al lector que lo expresado forma parte de los sueños del protagonista, que en realidad la autora no pretende que este mensaje sea percibido como verídico sino como parte de la ficción que envuelve al cuento.

Según Adorno, las comillas en el texto se deben colocar “là où l’on introduit quelque chose, lors d’une citation, à la rigueur là où le texte cherche à se distancer d’un mot auquel il renvoie. En tant que moyen de l’ironie, ils sont à proscrire.” (2004: 45) En el caso de Muñiz, estos signos tipográficos son utilizados para introducir una citación y para agregar un tono irónico a ciertas frases. En lo que respecta a la citación, esta proviene de los mismos

²¹³ *Trotsky en Coyoacán, Op. cit.* p. 85.

personajes, es decir, por medio de este signo se les proporciona una voz propia. Así se emplean en *Areúsa en los conciertos*: “[...] cuando tenían un momento de debilidad y añoraban estar incluidas en algún grupo se repetían a sí mismas: “Siempre el verbo ser tendrá la ventaja sobre el estar, así que sigamos nuestra senda sólo por nosotras conocida, entre los abrojos y las ortigas.” (p. 51) También las comillas como indicadoras del tono irónico se encuentran presentes en esta novela a través del diálogo que se desarrolla dentro de la imaginación de Areúsa. Este se lleva a cabo entre el editor de su libro no escrito y ella misma:

He aquí que el editor le pediría con urgencia el libro: ya todo listo para la impresión. Y ella sin libro alguno, diciéndole al editor: “Sí, sí, ahora lo entrego.”

He aquí que el editor le urgía a firmar el contrato y ella lo firmaba, porque eso se hace al momento.

He aquí que el editor le preguntaba: “¿Y el título, cuál es el título?” Y ella le contestaba: “Título provisional: *Los cuadernos de Areúsa*.” “Perfecto, inigualable”, respondería el editor, “*Los cuadernos de Areúsa*”.

[...] Porque si voy al editor con un libro no me lo publica. El caso es ir sin él y que me lo publique. ¿Será un libro fantasma? Sí será. “El caso del libro no escrito y publicado.” (p. 147)

El sarcasmo mostrado por Muñiz también tiene un sentido lúdico, pues se trata de examinar la actitud de los editores ante los escritores. La crítica se refiere a aquellas editoriales que se basan en el éxito y venta de los libros antes que en la calidad de los mismos. Asimismo, se puede apreciar la forma en que este aspecto resulta divertido para Muñiz, pues menciona a los fotógrafos, periodistas y críticos que esperan con ansiedad la publicación del libro que aún no se ha escrito. El juicio de la autora llega a ser un tanto mordaz cuando menciona la “lista de espera de doctorandos para escribir sus tesis sobre tan extraordinario suceso” (*Ídem*) Sin duda esta es una muestra del fino humor de la hispanomexicana, quien dentro de su trayectoria, se ha visto confrontada a este tipo de situaciones.

Este signo de puntuación, el cual resulta ser totalmente visible para el lector, puede funcionar de muy diversas formas según el amplio estudio realizado por Authier, tales como:

1) “la trace d’une opération métalinguistique *locale* de prise de distance: un mot dans le cours du discours, est désigné à l’attention de récepteur, comme l’objet, le lieu d’une *suspension de prise en charge*” (1981: 128) En este caso hay una especie de vacío que debe tratar de llenarse ya sea por una interpretación o por una glosa. Así se desarrolla un comentario local implícito que marca una distancia por medio de las comillas, una actitud metalingüista del desdoblamiento del escritor, es decir, un discurso doble en el transcurso de la producción del texto, un comentario crítico. En esta posición, el escritor se convierte en el emisor y juez del mensaje, capaz de alejarse del texto para emitir un juicio sobre las palabras, respecto al momento en que fueron utilizadas. También pueden funcionar en contradicción al

sentido del texto, esto es, que se manifiesta entre comillas una expresión contraria a lo que en realidad se quiere decir, el “anti-lapsus”. Este aspecto se encuentra sumamente marcado en la narración de *CT*, que como se ha dicho anteriormente, se desarrolla a través del relato de Muñiz adulta y de la inclusión de los sentimientos de Alberina, en el momento preciso de la acción, entre comillas.

2) “Les mots guillemetés sont des mots signalés comme ‘déplacés’, ‘pas à leur place’, appartenant et convenant à un autre discours.” (1981: 129) Esta sensación de incrustar ciertas frases en un momento que, si bien resulta ser necesario para la autora, no parece ser pertinente dentro de la acción que se desarrolla en ese instante, se transmite al lector cuando en medio de una carta incluida en *El mercader de Tudela*, se introducen entre comillas y entre paréntesis las reflexiones evasivas de Benjamín:

Si te olvidara. Oh, si te olvidara.

(“Y yo que te he olvidado, para qué tenías que escribirme, Agdala olvidada. Si yo camino tan bien sin ti y sin nadie. Los que van conmigo son ellos, los que quieren acompañarme y cuidarme. Podrías haberte unido a nosotros: serías una más de mis amantes. Faltaría Alouette. Tu carta me ha hecho recordarla. Alucena-Alouette-Agdala-Alucena-Alouette-Agdala. Que nunca supe si eran tres o una. Cada una con una parte del pacto de amor. [...]”) (p. 208)

3) Este signo también es considerado como “instrument de *distinction* au sens de P. Bourdieu, un signal permettant de ‘se distinguer’ dans une de nos marqueurs les plus intimes, les mots.” (1981: 130) Muñiz utiliza las comillas para distinguir y acentuar el efecto que la frase “Mutilado por la censura” deja tanto en los artículos de Fred (p. 95) como en la conciencia de Mateo Alemán²¹⁴ (p. 97).

4) Las comillas de énfasis, de insistencia, que algunas veces sustituye a las cursivas, las negritas etc.

5) “Le guillemet [...] marque la *rencontre avec un discours autre*. Il est un balisage de cette zone de démarcation au moyen de laquelle, par un *travail* sur ses bords, un discours se constitue par rapport à l’extérieur. Ce bord est à la fois *révélateur* et *indispensable* : suivre le piquetage des mots guillemetés d’un discours c’est suivre la zone frontière révélatrice de *ce* par rapport à quoi il est essentiel pour lui de se démarquer.” (Authier, 1981: 135) Este efecto se produce en *El mercader de Tudela*, puesto que por medio de este signo se puede distinguir el momento en el que la narración va desarrollándose paralelamente a las frases encomilladas:

Benjamín no es de este mundo.

“No soy de este mundo. ¿En dónde vivo?”

Vive en un mundo de espantos e incongruencias: en un mundo que no sabía que era el suyo. [...]

Eso es lo que siente Benjamín: el momento de su muerte.

“He muerto.”

Ha muerto porque no sabe quién es él. [...]

²¹⁴ *El sefardí romántico*, *Op. cit.* p. 95-97.

¿Se puede ordenar un volcán?

“Un volcán soy yo.”

Su conocimiento se ha vuelto lava y fuego.

Es decir: ha perdido el conocimiento: el adquirido y el propio: su yo se ha desmayado: ha perdido el conocimiento: el adquirido y el propio: su yo se ha desmayado: ha perdido el conocimiento.

“¿Quién soy yo?”

Él es un yo evanescente.

“Yo soy evanescente.”

Pero si ha dicho: yo: progresa.

“Yo progreso.” (p. 35-36)

En esta cita se puede observar una alternancia entre el discurso del narrador y los pensamientos del protagonista. Por una parte se abre una nueva posibilidad narrativa pues el protagonista toma la palabra por sí mismo, las frases que se encuentran entre comillas son expresadas por medio de su propia voz. Y es ese precisamente el cambio de narrador, realmente la historia es transmitida por un narrador omnisciente, pero en este pasaje la voz del protagonista se revela a través de un “yo” que le otorga fuerza y credibilidad a la narración. Las frases que se desprenden por medio de estos signos, logran un cambio dentro del relato, los sentimientos se refuerzan y el lector se encuentra ante la realidad del personaje. Resulta importante señalar que, este efecto se vuelve insistente dentro de esta obra, las comillas son utilizadas, en general, para enmarcar las reflexiones de Benjamín así como también los pensamientos de los demás personajes que participan en la acción. Asimismo, la variación de las voces narrativas, como en la cita anterior, también están delimitadas por estos signos agregándoles, de esta forma, mayor importancia y trascendencia dentro de la diégesis.

En ocasiones los escritores usan las comillas para separar dos relatos, los cuales se encuentran dentro del mismo texto, escritos con la misma tipografía como ocurre en el cuento “Tlamapa²¹⁵” donde existe una doble narración, la primera, que se lleva a cabo a partir de un narrador extradiegético y la segunda, que se desarrolla a través de la protagonista. Las voces narrativas contribuyen, de forma paralela, al desarrollo de la diégesis, ambas exponen puntos de vista independientes que se complementen. Si se separan, el sentido del texto queda intacto, si se unen, el relato se enriquece. Así, las comillas sirven para intercalar un monólogo interior, es decir, la voz interna de la protagonista. La señal en la alternancia narrativa está representada por las comillas, por ejemplo:

Al llegar al portón de entrada, tantas veces contemplado, tantas veces repetido en la memoria, volvió a ella ese sentimiento que no podía acabar de hundir definitivamente y que siempre, por intersticios, escapaba; ese sentimiento que afloraba de que nada era eterno, de que esa puerta tan poderosa podría ser destruida fácilmente y quemada o desgajada a hachazos. [...]

²¹⁵ Huerto cerrado, huerto sellado, *Op. cit.* p. 37.

“Ahora llego al portón. Empiezan las ceremonias. Los saludos. Los deseos. El no decir nada con la sonrisa esbozada. El asentir. Siempre es más fácil asentir. El conde besaré mi mano. No me preguntará por qué en las tardes deambulo por los campos.” [...] (p. 37-38)

Como resultado de lo anterior se puede decir que, cuando la autora recurre al uso de las comillas, generalmente lo hace con un sentido diferente al “establecido”, pues por medio de ellas logra expresar y manifestar ciertos aspectos importantes de la narración que de otra manera no podría lograr. Así, estos signos de puntuación “manifestent que pour le locuteur il y a un bord, qui pose un extérieur par rapport auquel se constitue pour lui, locuteur, un intérieur, son discours propre, à lui, dans lequel il se reconnaît. La zone où opère le guillemet qui établit cet extérieur et cet intérieur est une zone d'*équilibre instable*, de tension, de compromis où se jouent l'identité du locuteur et son rapport avec le monde extérieur.” (Authier, 1981: 135) Representan, pues, la demarcación del interior en relación con el exterior, la voz interior de la autora, por este medio logra forjar una nueva zona de expresión y de autoconocimiento.

7.4 Los puntos suspensivos

Este signo simboliza la interrupción del sentido, ya sea que marque el límite de un segmento o que señale el carácter inconcluso de la frase. Esta expresión fragmentaria se debe a diversos aspectos psicolingüísticos, enumerados por Védénina de la siguiente forma:

- “Une personne qui parle peut être interrompue par quelqu'un ou quelque chose”
- “Une personne s'interrompt pour des raisons subjectives pour gagner le temps nécessaire aux réflexions et précisions ou bien pour préparer (accentuer) la suite”
- “Une personne s'interrompt si elle est sûre d'être déjà comprise pour son interlocuteur”
- “Parfois la personne qui parle se sent si émue qu'elle ne trouve pas de mots pour terminer ce qu'elle dit” (1989: 51-52)

Generalmente, sigue diciendo Védénina, el escritor los utiliza “soit pour laisser le lecteur chercher lui-même les détails nécessaires pour continuer et terminer son idée [...] soit pour inviter le lecteur à reconstruire la chaîne logique en retrouvant un des maillons non exprimés verbalement” (1989: 56) Este es precisamente el objetivo principal de Muñiz, cuando los incluye en *MI*, al enumerar algunos de los eventos más dolorosos del siglo XX, los cuales también provocaron muertes injustificadas:

La inquisición ayer y hoy. Siempre la inquisición. En los campos de concentración nazis, 1939-1945. En España, 1939-197... En Grecia, 196... En Brasil, 196... En Biafra, 196... En My Lai, 1968. En Burgos,

juicio de dieciséis vascos, 1970. En Moscú, juicio de judíos, 1970. En todas partes, todos los días. Niños, mujeres, jóvenes, viejos.
Donde hay un hombre hay una tortura. (p. 31)

De esta forma, al incluir estos signos típicamente percibidos como marcadores de una pausa dentro del discurso, la autora incita al lector a comprender el sentimiento que la embarga a través de estos crímenes contra la humanidad. Es importante recordar que *MI* fue publicada en 1972, año en el que los movimientos evocados, marcados por los puntos suspensivos, desgraciadamente aún no habían terminado. Entonces, su inclusión dentro de la obra, marca la durabilidad en el tiempo, de la condición humana: el régimen franquista sigue gobernando España, la dictadura rige a Grecia, el régimen militar instaurado en Brasil y la reciente Guerra Civil en Nigeria. Aunque algunos de estos sucesos han terminado, Muñiz condena el desinterés y la impunidad de la que han sido objeto. En este caso, los puntos suspensivos además de dejar en suspenso el desconocido desenlace, aportan la esperanza al profetizar la cercanía de la caída de Franco al colocar “197...” Como si la autora tuviera la certidumbre de que algunos años después, Franco iba a morir.

La puntuación, como se ha dicho anteriormente, es el espacio de apertura hacia el exterior, en cambio los puntos suspensivos representan un espacio vacío, una laguna del escritor, o un faltante, la infinita posibilidad de decir algo más. Respresentan “à la fois un lieu d’un manque et le lieu d’un ‘dire en plus’ le point de suspension oscille entre un défaut ou un excès qui affectent également le sens” (Lala, 2002: 185) Los puntos suspensivos otorgan al texto la sensación de estar frente a un espacio vacío pues el significado solamente es sugerido, representan la expectativa del lector pues debe encontrar el sentido diferido del texto. Por otra parte, los tres puntos pueden señalar la magnitud de posibilidades que se abren ante la eventualidad de decir algo más, de ahí que este signo juegue ambos papeles: suprimir y añadir. También parece ser una forma de silencio dentro del texto, es decir, el autor no termina de decir lo que en realidad quiere decir, en lugar de completar la frase coloca tres puntos que, en este caso, significan la continuación de algo que no puede expresar. Estos silencios producidos a lo largo de la narración pueden ser el resultado de muy diversas causas, tal vez el miedo, los tabúes, la falta de confianza, etc. Asimismo son la representación de espacios en blanco que a su vez, dicen mucho más de lo que se puede imaginar, pues cada lector va completando la lectura de formas muy diversas y variadas, con el fin de apropiarse de ellos y recrear la historia. Así pues, este signo tipográfico pretende valorar lo que se añade, lo que se podría añadir y también lo que, por una u otra razón, no se añade.

Los puntos suspensivos son de carácter ambiguo, puesto que pueden señalar fenómenos dispares como: vacilación, interrupción, ruptura, entonación suspensiva, pausa, algo inconcluso, pero también la superposición, separación y organización sintáctica, semántica y narrativa. “Ils indiquent qu’une phrase est laissée inachevée, volontairement ou à la suite d’une interruption due à une cause extérieure” (Grevisse, 1988: 178) También marcan “des pauses non gramaticales” (Grevisse, 1988: 179) para desprender una parte de la frase con el fin de valorizarla. Esto ocurre cuando *MI* va llegando al final y la narradora autodiegética expresa: “Un pequeño paréntesis en la evolución total del universo... y una sensación de pequeñez: ¡qué pequeña es el alma del hombre!” (p. 110) Los tres puntos enfatizan la insignificancia del ser humano dentro del universo, el hecho de que el tiempo pasa, el olvido llega y la vida continúa son algunas de las interpretaciones que se pueden añadir a través de estos signos. Pueden ser utilizados para introducir el monólogo interior dentro de la novela y a veces indican “une sorte de prolongement inexprimé de la pensée” (*Ídem*) como, por ejemplo, cuando la santa de *MI* expresa en el capítulo L: ¡Lástima que tampoco quede Dios! Y eso ya lo sabía Jesucristo. Eli, lama azavtani... (p. 111) Dentro de esta frase, la cual queda inconclusa, se hace referencia a las palabras pronunciadas por Jesús en el momento de morir. La traducción de esta frase en hebreo, incluida en el texto, ha causado una gran controversia, pues algunos aseguran que habla del abandono y desamparo que sintió Jesús al morir en la cruz, mientras que otros insisten en que es una exclamación victoriosa. El caso es que la santa, percibiendo que se acerca el final, utiliza la misma frase para exteriorizar sus sentimientos de dolor.

Por otra parte, Drillon coincide con las teorías de Grevisse, en la forma de analizar estos signos de puntuación, pues les otorga diversas funciones tales como: expresar algo que se sobreentiende, dejar en espera la continuación de la frase –tal vez puede llegar, tal vez no–, indecisión –por parte del autor o de un personaje–, una ruptura sintáctica y como forma de “non-dit”²¹⁶. Aquello que no se dice dentro del texto, que simplemente se deja vacante, disponible para ser completado por el lector, se presenta en *Areúsa en los conciertos* ante el trauma tan repetido en la narrativa de Muñiz: sus orígenes. Por consiguiente, cuando el narrador expresa: “Que diga que eres hija de... no es, necesariamente, cierto. Porque el de... no tiene punto de partida. El de... no fue registrado o fue registrado mal o cambió después sus datos. Con lo que queda comprobado que no eres hija de...” (p. 119) La duda implícita por

²¹⁶ En este punto Drillon afirma que el “non-dit” “semble propre à la littérature ‘féminine’” (1991: 423)

medio de los tres puntos deja al lector en una posición codificada, pues la incertidumbre de la protagonista le es transmitida de tal forma que él mismo llega a dudar de la veracidad de su identidad. La indecisión de la autora, en el momento de colocar algún nombre o apellido dentro de la frase la lleva a recurrir a este signo de puntuación que resulta ser portador de la libertad para complementar el texto.

Dürrenmatt dedica el capítulo titulado “Suspensions, *blancs*, silences” de su libro *Bien coupé mal cousu*, a estudiar los posibles usos de los puntos suspensivos y elabora una comparación con las funciones del lenguaje definidas por Jakobson, con la finalidad de atribuirles diferentes valores²¹⁷, tales como:

- Afectivo: muestran la dificultad de expresión, la negación por parte del autor a decir; también representa una pérdida de control en el discurso.
- Conativo: simbolizan la espera, la necesidad de una respuesta, de completar la parte faltante de la frase.
- Fático: cuando acompañan a los diálogos, es decir, indican la expectativa ante las réplicas o las superposiciones intercambiadas entre los personajes.
- Metalingüístico: Dürrenmatt se refiere al uso singular que cada autor le otorga a este signo, en ocasiones puede apartarse del sentido y en otras, adquirir un sentido irónico.²¹⁸
- Poético: en este punto el autor se toma la total libertad de uso, de esta forma pueden ser utilizados del mismo modo que la coma, el punto y coma, los dos puntos con tal de expresar con precisión los sentimientos del autor.

En conclusión, “les points ‘suspensifs’ apparaissent bien comme le signe providentiel, polyvalent, le seul d’ailleurs à s’accommoder aussi facilement des autres qui, au fond, sont tous inclus en lui” (Dürrenmatt, 1998: 39) Por lo tanto el uso de esta tipografía se amplía dentro de los escritos novelescos y adquiere una nueva dimensión. Así pues, puede obtener una connotación original al ser utilizado como un medio que, intencionalmente, deja de lado el discurso y espera que sea otro quien lo termine, aportando informaciones suplementarias al texto. Los puntos suspensivos representan la suspensión de una frase dentro del texto, la cual “s’exprime par une duplication du point que l’on pourrait interpréter comme un renforcement

²¹⁷ Para mayores precisiones ver las páginas 38 y 39 del capítulo.

²¹⁸ En este sentido el autor señala que si los puntos suspensivos son utilizados en forma irónica, entonces se acercan al empleo que se les atribuye a las comillas y a las cursivas.

de l'*idée* de clôture rendu nécessaire par l'inachèvement syntaxique ou sémantique.” (Dürrenmatt, 1998: 37) Esta ruptura de la frase es, tal vez una de las formas más usadas en los escritores del siglo XX, sin embargo, resulta importante analizar el por qué de dicha ruptura, es decir, tratar de entender las razones que llevaron al escritor a no terminar el sentido de la oración. Este signo tipográfico invita a inventar y a releer el texto, con una nueva visión del contenido puesto que, de alguna manera, el lector debe completar o imaginar aquella parte del relato que no se ha escrito. Esta invitación, Muñiz la hace desde sus inicios como escritora, cuando en su primera obra (*MI*), en las primeras líneas aparece: “Y decidí escribir mi vida por recomendación de mi confesor... El libro que escribí como *Mi vida* salió en imprenta [...]” (p. 9)

7.5 El punto

Anteriormente se han evocado los elementos más característicos dentro de los signos que se añaden a la escritura: las cursivas, los paréntesis, los guiones y las comillas. También se ha comentado su aspecto ‘visible’ en el texto y la doble interpretación del mismo, no obstante, resulta un poco incierto afirmar que el punto puede funcionar como signo tipográfico de añadidura y sin embargo, en numerosas ocasiones Angelina Muñiz lo utiliza de esta forma. En sus cuentos y en sus novelas este signo tipográfico se vuelve indispensable para la lectura, pues por medio de él se cambia de tono, se unen o se separan elementos indispensables dentro de la narración. La prosa de Muñiz incluye frases cortas, en ocasiones conformadas solamente por un verbo, un adjetivo o un nombre, las cuales además de conceder fluidez a la narración, le proporcionan sobre todo una transformación en el ritmo de la lectura y de la historia. Generalmente, cuando el lector ve un punto dentro del texto, sabe que la frase ha terminado y que a partir de ahí va a empezar un nuevo enunciado, sin embargo “l’ajout après un point se présente sous sa forme simple, comme un hyperbate: le point semble jouer le même rôle que la vergule précédant la clôture de la phrase.” (Noailly, 2002: 133) Entonces, aunque no se rompe con la sintaxis de la lengua, la utilización inhabitual de este signo de puntuación surge cuando no se emplea para concluir una frase sino para continuarla, es decir que, después del punto en cuestión, aparece un adjetivo, o el complemento de la frase anterior. Este fenómeno se presenta en la mayoría de las historias que conforman el libro *Las confidentes* y dos relatos sobresalen entre los demás: “Regalo esperado²¹⁹” y “La niña de Auschwitz²²⁰”. La primera, es la historia de una exiliada en México: Aniella; narrada por un

²¹⁹ *Las confidentes*, op. cit. p. 65.

²²⁰ *Ibidem* p. 115.

narrador extradiegético que, por medio del punto, cambia de ritmo cuando la misma protagonista revela sus pensamientos:

Aniella se contradice. No encontrará otro lugar para vivir. México deja su marca. El país-pulpo. Quien llega no sale. Pero no por amor. No. No. Por comodidad. Por facilidad. Por afán de ser diferente. Tú, ¿dónde vives? Yo, en México. Que interesante. Ojalá yo viviera en México. Vives. Vives. ¿Vivo? A lo mejor es interesante vivir en México. Tantos viajeros famosos así lo afirmaron. Escritores de paso. Pintores. Músicos. Embajadores. Filósofos. Pensadores. Ideólogos. El clima es paradisiaco. El paisaje, nunca visto. Todo es asequible. La ley del menor esfuerzo. Todos los europeos quisieran vivir en México: pero no viven. Eso ocurre solamente en las novelas de Valle-Inclán, de Graham Greene o de Malcom Lowry. Piensa Aniella. Aniella que sí vive, no sabe todavía si es una ventaja o una desventaja. Seguirá pensándolo. (p. 72-73)

En esta cita se puede observar la forma en que el punto transforma la percepción de la experiencia del exilio que la protagonista expresa en el interior de su mente, la modificación en el discernimiento de la significación del país en el que vive: México. Cuando el lector logra entrar en el fondo de los sentimientos y pensamientos del personaje, a través del narrador, se despierta la sensibilidad y la empatía hacia ella. Por consiguiente, la separación de las frases por medio de punto y seguido le otorgan un valor enfático, pues el país de acogida es visto por los demás, los que no viven ahí, como un paraíso; mientras que para ella, que vive en él, representa una encrucijada. De igual manera, el punto incorpora una cadencia pausada en la enumeración de las características que colocan a México en un pedestal maravilloso, de dicha y felicidad. El cuestionamiento de esta mujer refleja, sin duda, la incertidumbre que la situación de exiliado despierta en las personas que se encuentran en la misma circunstancia.

La segunda historia representativa de este libro, aparte de mostrar una de las obsesiones de Muñiz, la Segunda Guerra Mundial, evidencia nuevamente, la ruptura estilística en la que incurre la escritora en el momento de utilizar el punto. La narradora, una niña de ocho años, escucha la historia de Agui, recién llegada a la escuela después de haber sido prisionera en un campo de concentración nazi. La experiencia de este personaje, es transmitida a la narradora de forma tal que los recuerdos dolorosos y el sufrimiento ahora se encuentran dentro de ella:

Me impregnó. Me abatió. Me poseyó. Dejé de estar en mí. En las noches, en mi cama, repasaba sus historias y en pesadillas se me representaban. Me escapaba de mí. Vivía en ella. Sus ojos habían sido los míos. Su hambre. Su enfermedad. El hacinamiento en los camastros. Los desesperados olores humanos. El raspar de las cucharas en las escudillas de metal. La sed sin parar. Los empujones. Las postraciones. Lo que hiere y corta. Fuego y cenizas. Y un canto por el río. Sí. Un canto por el río. (Un pequeño niño judío obligado a cantar en la barca en que paseaban los soldados nazis.) (p. 120)

Así, se puede notar la adquisición y la adopción de una historia escuchada en la vida de la receptora, es decir, el acogimiento de una vivencia ajena como propia. Este aspecto,

representa también, uno de los rasgos más redundantes en la escritura de Muñiz, quien desde la infancia se ve fuertemente influenciada por lo que lee y por lo que escucha. En este caso, el punto, marca la pauta en el rastreo de la memoria puesto que, en cierta forma, la transmisión de los sucesos trae consuelo al alma de Agui. Por el contrario, cuando la narradora se adjudica las atrocidades percibidas, el punto va separando cada uno de los atropellos cometidos, como no queriendo que nada pase desapercibido, con la finalidad de grabar estos acontecimientos en la mente del lector para que nunca se olviden. Este procedimiento es un modo de protesta y contestación ante los estragos de la guerra, lo cual también se encuentra muy presente en los relatos de esta autora.

Una característica relevante en cuanto a este signo de puntuación es que “les écrivains contemporaines emploient parfois le point (au lieu de la virgule) pour détacher de la phrase un membre auquel ils veulent donner un relief particulier.” (Grevisse, 1988: 159) Como sucede en la Historia 3, “Una prima en Casablanca²²¹”, cuando la narradora presenta la siguiente descripción: “Y regresaba. Porque sí regresaba. Pero no era ella. Macilenta. Ojerosa. Despeinada. La ropa en desorden. Sin medias. Descalza. Como si viniera de hacer penitencia en el desierto. Como si una visión extraordinaria hubiera trastornado sus sentidos. Vacía. Vacía por dentro.” (p. 42) En este caso, el punto sirve para separar, a manera de coma, los adjetivos calificativos de la explicación, con la finalidad de acentuar de forma especial cada uno de ellos. El efecto causado por el punto, se diferencia grandemente del provocado por una coma, es decir, que si la autora hubiera colocado comas entre los detalles descriptivos del personaje, el lector solamente habría percibido una simple enumeración. Mientras que al colocar los puntos, el impacto que tiene cada una de las palabras cambia totalmente dentro de la mente del lector. Cada palabra se desprende de la descripción general para crear una nueva concepción del término, henchida de un valor semiótico inédito.

Por otro lado, también existe otra forma de utilización del punto como signo tipográfico de añadidura en la escritura, es decir, cuando el punto se presenta de forma escalonada hasta llegar a ser la forma general del texto. Este efecto se produce en la sintaxis del cuento “El nido del águila del torreón de Mixcoac²²²” donde el punto rige la tonalidad y la fluidez del relato. La narradora autodiegética se vale de este recurso en el momento de adentrarse en lo más profundo de sus pensamientos con la finalidad de buscar la realidad de

²²¹ *Las confidentes*, *Op. cit.* p. 35.

²²² *De magias y prodigios*, *Op. cit.* p. 95.

su existir: “Yo soy yo. Y yo soy todos. Sí, parece que estoy viva. Lo que no sé es en qué momento empecé a estar viva. Ese momento oscuro. En el borde. Al filo. A punto de. Casi.” (p. 95) Nótese que la fragmentación de las ideas se lleva a cabo por medio del punto y no a través de los puntos suspensivos, como normalmente suele hacerse, probablemente la autora recurra a este signo para otorgarle un mayor alcance al planteamiento de las reflexiones intrínsecas en el cuento. Más adelante, cuando la protagonista narra la tragedia en la que murió su amado por medio de una bala que en realidad estaba destinada a ella, expresa: “Olvidé los nombres. Y las fechas. Y los lugares. Ya no camino por la ciudad. No sé a dónde llevan las calles. Dónde están los parques. Las bancas de hierro forjado. Los árboles. Los colores: dónde quedaron.” (p. 99) De este modo, el punto se convierte en el signo tipográfico que marca la constante narrativa, por medio de él se logra otorgar una orientación expositiva distinta a la establecida. La organización del relato cambia en forma considerable y la cadencia de la lectura va acompañada de un cierto equilibrio sensorial provocado gracias al empleo repetido de este signo.

En ocasiones, el punto también puede ser usado “comme marque graphique privilégiée pour signaler, dans les romans, le passage de point de vue du narrateur à celui du personnage. Alors il contribue à donner une meilleure représentation du flux incertain, à la fois continu et disjoint, lisse mais disparate, du monologue intérieur” (Noailly, 2002: 144-145) Este es el caso de *Dulcinea encantada*, pues la otredad de narradora se encuentra plasmada a través de las tres Dulcineas de la narración. El inicio del relato presenta a la Dulcinea del siglo XX, a través de un narrador en segunda persona durante los dos primeros párrafos, después cuando la protagonista empieza a reflexionar sobre sus recuerdos todo cambia:

Tus padres y tus maestros te habían enseñado tanto. No tanto. Todo. Estabas en deuda. ¿Qué pequeño recuerdo poseías tú? Ninguno. Ninguno, en absoluto. [...]
Es decir, sí poseías recuerdos. Si poseo recuerdos. No serán los gloriosos de mis antecesores. Pero son buenos recuerdos también. No podré transmitirlos, porque desconozco el arte de hablar. Pero podré pensarlos. Podré hilvanarlos por dentro. Por dentro me inundan las palabras, se me amontonan, no sé que hacer con tantas de ellas. (p. 11)

De este modo, el cambio en la narración que se realiza a través de la variación del punto de vista, logra un mejor efecto gracias a la utilización del punto. Frases cortas que van envolviendo el verdadero significado de las palabras que se utilizan para reflejar los sentimientos, conforman el recurso mental ideal para lograr impresionar al lector. El punto va marcando las pausas necesarias dentro de la narración para, de este modo, añadir la entonación adecuada desde el comienzo del relato.

7.6 Los espacios/ los blancos

Los espacios o silencios que se distinguen a lo largo de la narración pueden ser revelaciones tan vastas y tan variadas que parece imposible poder englobarlas dentro de categorías específicas. Por eso, “baste observar que los silencios no son agujeros, sino elementos complementarios de lo que la palabra edifica. El movimiento se detiene en punto, y al hacerlo nos incita a suplir la continuación, pensando, imaginando, estableciendo hipótesis plausibles que enlacen lo dicho con lo callado.” (Gullón, 1974: 250) De esta forma, cada uno de los espacios señalados dentro de la historia “habla” –por así decirlo–, aunque actúe de modo diferente dentro de la estructura de la narración, igualmente desempeña la función de expresión y transferencia de mensajes. El lector logra percibir cada uno de estas pausas otorgándole un nuevo sentido, ante la expectativa de lo que es y de lo que puede llegar a ser, de lo que se advierte y de lo que se presiente.

En “Yocasta confiesa²²³” los silencios van marcando el ritmo en la confesión de una mujer que siempre supo que tenía una relación incestuosa con su hijo. En este cuento, basado en *Edipo rey*, Yocasta siempre supo que aquel que había vencido a Layo y que ahora se convertía en rey y su esposo por añadidura, en realidad era su hijo. Esta experiencia va naciendo del fondo de la consciencia de esta mujer atormentada por la culpa y al mismo tiempo por el placer. Los espacios en blanco señalan las pausas que la narradora protagonista hace a través de la historia, los cuales reflejan las omisiones y secretos de esta mujer. Al final del cuento se puede observar:

[...] También sabía que él sufría y que sus recuerdos habían de ser atormentados. A mí sólo me quedaba la muerte, y cuando estaba a su lado no hacía sino pregonar el quebranto último. Paso a paso –por la escalinata–, noche a noche –por mi cuerpo– rondaba el fin, sin saber en dónde parar, pero con la herida ya dispuesta y la sangre a flor de piel.

Después no quedaría sino el caos y las tinieblas. (p. 35)

Confirmando pues, la tortura psicológica de esta madre al haber actuado sabiendo la verdad, dejándose llevar por las circunstancias pero prediciendo el resultado final de tan grave error.

Algo similar ocurre en el cuento “El prisionero²²⁴”, cuando el protagonista cuenta su historia y los silencios se convierten en “elementos complementarios” del discurso. Por medio de ellos, nuevamente, el lector puede comprender los efectos psicológicos que provocan el

²²³ *Huerto cerrado, huerto sellado, Op. cit.* p. 33.

²²⁴ *Ídem* p. 67.

encierro en la prisión. Aunque nunca se conocen las razones por las cuales se encuentra en este lugar, se logra apreciar claramente los sentimientos y las emociones de un ser sufriente y agonizante:

Pero sí la reconozco, y la luz de su cara está ahí en la pared, donde no veo las manchas de sangre ni los insectos aplastados. Ella sonrío y entonces la recuerdo.
Sus ojos. Su pelo. Su mano acariciándome.
No, no quiero acordarme. Acordarme es sonreír, es perdonar. Y no quiero.

Mejor es el sopor del pensamiento delirante. Los ojos opacos de los verdugos. Las bocas lacias de los torturadores. Los palos, los látigos, los cuchillos. Todo lo duro y todo lo cortante.
No la cara de ella, ni su piel suave. Nada. No recordarla. (p. 68)

Entonces, a través de los espacios en blanco dentro de la historia, la imaginación del lector se despierta y actúa juntamente con la narración. Pareciera una alternativa que la autora ha encontrado para incluir al lector dentro de la diégesis y de esta forma interactuar con él.

En conclusión, se puede decir que el uso innovador que Muñiz otorga a los signos tipográficos representa una forma alternativa a la escritura. La necesidad que impera al momento de plasmar las historias propias a los personajes de sus obras, desencadena una serie de alteraciones y variaciones de un mismo signo. Así, quedó demostrada la importancia en la utilización de cada uno de los signos tipográficos dentro de la narración y la obsesión en la puntuación. Entonces, este aspecto se convierte en otra constante dentro de la obra de esta autora y sus repercusiones dentro del relato resultan vitales para la correcta comprensión de la exteriorización de sus sentimientos. Si bien este estudio deja abierta la posibilidad de un análisis exhaustivo de este tópico en la obra de la hispanomexicana, dentro de este capítulo se incluyen algunas pautas de este fenómeno tan poco estudiado en Muñiz y en el resto de los escritores.

CAPÍTULO VIII. La escritura de Angelina Muñiz-Huberman y la escritura femenina

La escritura de Muñiz, no sólo se caracteriza por las rupturas tipográficas que se analizaron en el capítulo anterior, sino que también existe un considerable número de aportaciones narrativas empleadas por la autora de forma diferente y novedosa. La originalidad no radica en saber si fue ella la primera escritora en utilizar dichas técnicas de escritura, sino en el modo de hacerlas penetrar en la estructura y en la secuencia narrativa de sus novelas. El interés de este apartado se centra, principalmente, en intentar descubrir las semejanzas que existen entre las particularidades de la escritura de Muñiz y las características de la llamada “escritura femenina”. Al realizar un análisis detallado de aquellos rasgos narrativos que parecen salirse del margen literario y de los cánones establecidos, se pretende realizar un acercamiento de estas transgresiones con las posibles peculiaridades que existen en las obras escritas por mujeres. Para este fin, se debe tomar en cuenta la singularidad de la temática empleada en algunos de sus cuentos y novelas, pues en ciertos casos, escribir se convierte en la instalación dentro del dolor ocasionado por el objeto perdido, es decir, dentro de un mundo del que no se puede escapar. Mientras que en otras ocasiones, se puede percibir claramente el ‘hartazgo’ representado por ciertos personajes en su actitud frente a la realidad de la vida. Todo esto, sin dejar de lado la inclinación, tan pronunciada por parte de la autora, hacia la mística y el exilio.

El exilio tiene relación directa con la mujer, pues según se sabe, ellas fueron las primeras extranjeras en la cultura occidental. Destinadas a dejar a su familia y a su pueblo en al afán de seguir al marido, el desarraigo forma parte integral de su educación. De esta forma, se puede observar la gran cercanía que existe entre la escritura femenina y la escritura del exilio, pues comparten algunas de sus características primordiales, tales como:

- “La inconstancia, la ruptura de la coherencia en general, y en especial:
- la fragmentación caleidoscópica del texto/argumento en segmentos mínimos (p. ej. La técnica de *montaje/collage*).
- Aparente carencia de lógica.
- Infracción de la cronología (*flash-backs*, *flash-forwards*, anacronía, acronía).
- Dudosa pertenencia a un género literario (hibridez).
- Estatus de sujeto de los personajes en trance de diluirse.
- Repeticiones obsesivas.

- Construcciones paratácticas extensas.
- Estilo nominal, predilección por formas infinitas.
- Anáforas y otros indicios de poetización del texto.
- Presencia abundante de metáforas asociadas a diferentes líquidos.” (Pfeiffer, 2005: 106)

En la mayoría de las obras de Muñiz se puede percibir el cúmulo de estos rasgos. La fragmentación sobresale como una característica preponderante de su escritura. En el capítulo anterior se examinó, por ejemplo, la forma como los paréntesis, los guiones y las comillas rompen con la linealidad de la temática dentro de la narración. Aspecto que, a su vez, puede aparentar una falta de lógica dentro del texto, lo cual, sin embargo, es la representación del inconsciente, la cristalización de los efectos del pasado en el presente y la concretización de los pensamientos más recónditos en la psique de la autora. En este punto, vale la pena mencionar que la mezcla de géneros, tan presente dentro de la escritura de la hispanomexicana, es otra de las opciones que parece suplir la necesidad de digresión de la mente y de la pluma. Si los versos son la expresión más íntima del ser humano, ¿por qué no expresarlos dentro de la prosa? Y si la prosa es la forma más representativa de la realidad, ¿por qué no incluirla dentro de una poesía? Esta “hibridez” que Pfeiffer señala como una singularidad de la escritura femenina y del exilio, simboliza, en la escritura de Muñiz, la reivindicación de ambos aspectos, es decir, su cualidad de mujer y de exiliada.

Entonces, la combinación de estas dos fuentes de inspiración estimulan las peculiaridades narrativas de esta escritora. El exilio, visto desde una perspectiva positiva, se convierte en una vía de expresión por medio de la cual se logra revelar las obsesiones de una vida y de una educación marcada por un hecho tan trágico como este. Esta vivencia también converge en el multilingüismo, fenómeno siempre presente dentro de las historias creadas por la autora. De esta forma el lenguaje adquiere nuevos alcances testimoniales, dentro de los cuales, la trascendencia del exilio recobra diversas formas de acercamiento a la configuración de la antigua patria, así España se vuelve la imagen del jardín del Edén perdido, pues encarna la prohibición y el quebrantamiento de la felicidad. Y por si esto fuera poco, este aspecto también desencadena la pérdida de identidad, pues si no se tiene una tierra a la cual pertenecer, la identidad se divide entre el lugar en el que se vive y aquel en el que se desearía

vivir. La fragmentación de la personalidad resulta irremediable, la necesidad de pertenencia se pierde y la necesidad de buscar las verdaderas raíces se convierte en la prioridad de la vida.

8.1 La escritura femenina

La literatura femenina “debe romper con moldes estéticos y sociales caducos, la que excluya tópicos sobre la relación hombre-mujer. En ella no cabe el modelo conservador, masculino, de la mujer, caracterizado por la reclusión, el silencio, la pasividad, la falta de reflexión y la incapacidad para la abstracción y la filosofía, la sobrevaloración del amor y, por tanto, la dependencia del hombre.” (Garbí, 2008: 129) Por esta razón, en estos escritos se le otorga mayor importancia a la ruptura del silencio, es decir, en este espacio, la escritora no teme tomar la palabra con el fin de expresar sus sentimientos, opiniones y juicios. Sobresalen las protagonistas y los personajes que logran triunfar en la vida por sí mismas, que salen del molde establecido por la sociedad, y sobre todo, aquellas que no temen enfrentarse a los dictámenes de la sociedad patriarcal. Todo esto se logra, claro está, gracias a que la protagonista nunca deja de lado su feminidad, su deseo y su sentimiento de mujer, es decir, se trata de mostrar como una mujer “no tradicional” puede llegar a ser feliz y a realizarse en la vida, sin que por ello deba vivir supeditada a los preceptos falocéntricos de la sociedad. Es precisamente este tipo de representación, el que provoca una cierta “incomodidad” e irritación en el conservadurismo social.

El aspecto femenino de la escritura y en la escritura merece un acercamiento diferente al que generalmente se le ha otorgado, es decir, permitir que la “voz” de las mujeres se logre escuchar puesto que:

Le féminin n'est pas une vertu ni une essence, plus justement on pourrait le considérer comme une variante pulsionnelle, intellectuelle et affective dans l'éprouvé corporel, les sensations, les émotions, les désirs, les attirances sexuelles, mais aussi, bien entendu, dans les formations imaginaires et idéelles, le rapport au langage et à l'écriture, à l'autre, à la société, à la filiation, à la création. Le féminin ne jouit pourtant pas du même degré d'universalité que le masculin dont les compétences implicites ne se limitent pas à composer l'autre face du féminin ou son complément additionnel. (Ramond, 2011: 10)

La escritura femenina, desprendiéndose de todo aspecto negativo del término, produce un efecto diferente dentro del lector pues en cierta forma, estimula “des zones nouvelles du plaisir esthétique et intellectuel.” Esto se debe, sin duda, a la diferencia que existe en la percepción de los textos femeninos, los cuales “font revivre en nous des pans engloutis de nos vies, des expériences tombées aux oubliettes de notre histoire, ils expriment des sensations qui n'étaient pas encore parvenues au langage, ils réveillent des rêves impossibles, ils

entonnent des chansons jamais écoutées auparavant, ils ouvrent de perspectives politiques, ils créent du fantastique et de l'utopie.” (Ramond, 2011: 14) Tal vez esto se percibe gracias a las particularidades en la forma de escribir de las mujeres, a las transgresiones de los cánones patriarcales y a un estilo renovado, en ocasiones, tan alejado del modelo de escritura clásico.

Es bien sabido, que la literatura es una labor de solitarios, este aspecto resulta interesante, pues uno de los rasgos que caracteriza el quehacer femenino tradicional es el aislamiento. De esta forma, la literatura representa el escape de la realidad que las mujeres necesitan puesto que, como lectoras logran acceder a mundos nuevos y desconocidos, los cuales les habían sido prohibidos y como creadoras se convierten en seres libres. En su confrontación con el mundo que la rodea, la mujer debe aprender a conocerse a sí misma, tal vez esa es la razón por la que tanto la primera como la segunda novela de Muñiz se encuentran escritas en primera persona. En ambas se asiste a un desarrollo, un crecimiento del (a) protagonista, en *MI* se puede observar como a través de la escritura, el personaje principal poco a poco descubre su personalidad, sus sentimientos y emociones hasta ahora ocultos y reprimidos. En cambio en *TA*, la atención se centra en el crecimiento del héroe, de ahí la postura de este trabajo al llamarla novela de formación. El proceso de madurez se manifiesta mediante la capacidad a tomar decisiones, el desarrollo de la autoestima, la valoración de la vida y la adquisición de la independencia.

En los últimos años se ha discutido mucho sobre la verdadera existencia de una escritura llamada femenina. Esta cuestión se basa en la dualización sexuada que se orienta en dos formas de percibir el mundo. Desde este punto de vista, las mujeres se diferencian de los hombres determinados por la abstracción, la determinación y el hermetismo, colocándose de lado de la sensibilidad, del cuerpo, de la discontinuidad, de la fluidez, de la indeterminación, de la apertura. Sin embargo, estas características lejos de ser percibidas como clichés negativos atribuidos por la tradición dominante, ahora son reafirmadas y reivindicadas. También se ha criticado esta denominación, algunas veces catalogada de “machista” puesto que la calidad de un escritor no se basa en su sexo, sin embargo la crítica ha reconocido su imparcialidad en el momento de juzgar una obra escrita por una mujer bajo la excusa de no poder proceder de la misma forma que con una obra masculina. Otro punto de divergencia es la división que este término provoca, pues si se otorga la nomenclatura escritura femenina,

también se debe nombrar escritura masculina al conjunto de obras escrita por los hombres²²⁵, lo cual, no se puede aplicar de forma inflexible pues existen un sin fin de obras a caballo entre ambas categorías. Nos guste o no, esta designación ha adquirido gran popularidad en las últimas décadas, resultando numerosos estudios y críticas que, aunque a veces parezcan contradictorios pueden, hasta cierto punto, ayudarnos a aclarar las implicaciones del término. Sin embargo, lo más importante dentro de este estudio no es interrogarse sobre la existencia de una escritura femenina, sino más bien, pretende ser una pequeña contribución en la lucha por la integración de los textos escritos por mujeres en la literatura. Lamentablemente los términos, femenino, feminismo, escritura femenina, género femenino suelen catalogarse como sinónimos cuando en realidad no lo son, es cierto que forman parte del mismo campo semántico pero no significan lo mismo, aunque en ocasiones se utilicen indistintamente. Así pues la escritura femenina alude al conjunto de rasgos que distinguen esta escritura de las demás, expone las particularidades y peculiaridades en la temática, en la manera de abordarla y en su forma de escribir. Entretanto que, el género femenino engloba el conjunto de las características comunes a las mujeres en los ámbitos biológico, histórico y social.

Por lo tanto, cuando se habla de escritura femenina se hace alusión a los textos literarios, o no, escritos por mujeres escritoras que toman la palabra como forma de expresión. En este contexto uno de los puntos más importantes sería descubrir si verdaderamente existe un ‘lenguaje femenino’, una forma de exteriorización propia de la mujer que se diferencie del lenguaje falocéntrico de la sociedad. Un lenguaje que ocasione cambios de estilo, de estrategias y de desarrollo de contextos lingüísticos que sean propicios para la expresión de la mujer. Ya en su época Virginia Woolf condenaba el hecho que la mujer no tuviera libre acceso al lenguaje y que no se le permitiera expresar sus sentimientos, sin embargo, a pesar de que los años han pasado todavía se resiente ese espacio vedado para las féminas que deciden escribir. Puesto que, dentro de la cultura patriarcal la individualidad de la mujer desaparece a causa de esa ‘capacidad de adaptación’ al deseo masculino, tan desarrollado en algunas de ellas. Dentro de una posible forma de escritura llamada femenina, se puede incluir el discurso simbólico y analógico, el cual “resulta posiblemente accesible a la mujer, por hallarse más

²²⁵ En este punto, valdría la pena preguntarse el acercamiento y la percepción del lector ante las obras escritas por mujeres. También resulta pertinente cuestionarse sobre el rol que juega el sexo del escritor en cuanto a la forma en que describe los hechos vividos por una mujer, es decir, la percepción de un escritor masculino que crea un personaje femenino y viceversa, cambia completamente el punto de vista de la narración pues no se puede narrar esos hechos desde la misma perspectiva. Si las experiencias de la vida no se viven de la misma forma a causa de las diferencias sexuales, entonces el proceso de escritura tampoco se lleva a cabo de igual manera. A este respecto Eliana Ortega afirma que: “los cuerpos no son neutrales, que nuestra sexualidad aflora de manera diferente en los textos.” (1996 : 16)

próximo a su mundo introverso y a una identidad que está involucrada en procesos subjetivos de represión.” (Araujo, 1989: 21) Otro punto primordial es la búsqueda de una nueva identidad femenina, es decir, por medio de la escritura, la autora pretende romper con los cánones establecidos y recrear la personalidad de las mujeres alejada de los patrones masculinos. Es decir, la liberación y el reconocimiento de la mujer como un ser capaz de sentir, de crear y de inventar mundos nuevos en los cuales se traten temas de diversa índole con una visión femenina.

Es bien sabido que las mujeres siempre han estado en desventaja con respecto a los hombres, pues en algunas sociedades la libertad les ha sido negada desde el nacimiento, relegadas a su rol de esposas y madres nunca se ha visto con buenos ojos que una mujer escriba y mucho menos que publique. La sociedad falocéntrica siempre ha tendido a marginar a las mujeres convenciéndolas de que lo mejor para la estabilidad social es asumir el papel de sumisión que les corresponde, si alguna de ellas se rebela deliberadamente puede ser discriminada. Lo extraordinario es que en medio de falsos tabúes siempre ha habido mujeres que se arriesgan a escribir y que, aunque no sean reconocidas, gozan de ese placer. Escondidas detrás de seudónimos masculinos u ocultándose al escribir, las mujeres siempre han sabido cómo lograr plasmar esa pasión por la expresión escrita que las ocupa. Puesto que: “Néanmoins l’écriture féminine semble presque toujours le lieu d’un conflit entre un désir d’écrire, souvent si violent chez les femmes, et une société qui manifeste à l’égard de ce désir, soit une hostilité systématique, soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore, qu’est l’ironie ou la dépréciation.” (Didier, 1981:11) Conflicto que, independientemente del continente en el cual la mujer decidiera escribir, no fue fácil superar, sobre todo en una Latinoamérica machista en la cual una escritora podía ser tachada de atea, lesbiana, prostituta o comunista. Entonces, habría que comenzar por transformar esos mitos para desnaturalizar las construcciones históricas de la identidad, aunque ello acarree ciertas consecuencias sociales.

El deseo de escribir se convierte en una necesidad pues se convierte en la única manera de sobrevivir y de existir. Esta pulsión proviene del interior, del cuerpo, del placer y logra encontrar un refugio en los lugares cerrados, representa a su vez, una fuente de inspiración. A este respecto Didier afirma que: “l’écriture féminine est une écriture du Dedans : l’intérieur du corps, l’intérieur de la maison. Ecriture de retour à ce Dedans, nostalgie de la Mère et de la mer. Le grand cycle est le cycle de l’éternel retour.” (1981: 37)

De esta declaración se derivan dos características de la escritura femenina, la primera es la figura materna²²⁶, el rol que juega la madre en la obra es primordial para el análisis. La madre simboliza “la sécurité de l’abri, de la chaleur, de la tendresse et de la nourriture; c’est aussi, en revanche, le risque d’oppression par l’étroitesse du milieu et d’étouffement par une prolongation excessive de la fonction de nourrice et de guide...” (Chevalier, 1982: 624) Esta doble concepción de la madre como protectora y castradora a la vez, matiza las relaciones madre-hija expuestas en ciertas novelas. El segundo símbolo, el cual está muy ligado al de la madre, es el mar, ampliamente utilizado por las escritoras en relación con la experiencia sexual²²⁷, proporciona la imagen de la simultaneidad. Simbólicamente el mar está relacionado con el dinamismo de la vida aunque también con la muerte pues “tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et de renaissances... la mer symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d’ambivalence, qui est celle de l’incertitude, de doute, de l’indécision et qui peut se conclure bien ou mal.” (Chevalier, 1982: 623) El mar incluye también el agua símbolo de la vida, de fluidez, de transformación y de regeneración. En ocasiones, la escritora también recurre a los mitos y a la simbología ancestral para representar ciertos aspectos psicoanalíticos.

La búsqueda de la identidad es otra característica de la escritura femenina, la escritora trata de encontrar la voz y la palabra, pues ha dejado de escribir de acuerdo a los cánones masculinos y ha dejado de copiar el lenguaje “aceptado” que utilizaba para demostrar su calidad de escritora. A través de la escritura, la mujer puede expresarse de manera original, por medio de la estructuración de los personajes y de sus actitudes, así como por medio de la transmisión de ciertas ideas existenciales o filosóficas, pero sobre todo, por medio del autodescubrimiento pues de esta manera la novelista intenta –y logra– la autoafirmación de su personalidad. Para lograr esta premisa, generalmente, escribe sus memorias o su autobiografía, o simplemente integra elementos autobiográficos en sus obras, también suele incluir la significación y el proceso del acto de escribir para intentar descubrir el cómo y el porqué de este arte. Ciplijauskaité explica este aspecto de la siguiente manera: “puesto que la escritura en forma de memorias o de autobiografía representa una indagación incesante no sólo sobre el acto mismo de escribir sino también como camino al conocimiento de sí mismo,

²²⁶ A este respecto Chevalier aclara “que le symbolisme de la mère se rattache à celui de la mer, comme à celui de la terre, en ce sens qu’elles sont les unes et les autres réceptacles et matrices de la vie. La mer et la terre sont des symboles du corps maternel.” (1982 : 625)

²²⁷ Ciplijauskaité dice al respecto que “la experiencia sexual no pocas veces –¿será coincidencia?– va relacionado con la pasión por el mar” (1988: 173).

las dos facetas se unen irremediabilmente, igualando al ser con la palabra e insistiendo en la necesidad de crear un lenguaje específico para la mujer/escritora nueva.” (1988: 70) Dentro de este proceso de afianzamiento de la identidad, aparece también la búsqueda de la otredad que, según Proust, es la primera función de la literatura cuando afirma que “par l’art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n’est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu’il peut y avoir dans la lune.” (Galtier, 2000 : 15)

La insistencia en la libertad sexual es otra de las peculiaridades de la escritura femenina, sin embargo este aspecto no se refiere únicamente a la novela erótica o pornográfica sino también a aquellas novelas en donde el encuentro sexual es narrado detalladamente. No obstante, “se escribe no para excitar la imaginación erótica, sino para dar cuenta de la vivencia plenaria de la mujer” (Ciplijauskaitė, 1988: 166), ya que el factor sexual siempre ha sido una forma de sometimiento del cual, por fin, la mujer va liberándose poco a poco. De esta manera, también el amor lesbiano se ha ido desarrollando en la novela con el fin de demoler milenarias normas de conducta social. La innovación y la transformación de los llamados ‘valores morales’ se ven transformadas por medio de estos escritos, así encontramos que lo erótico-sexual ha dejado de ser un tabú, la mujer puede gozar y expresar su sexualidad sea cual sea, incluyendo fantasías y sueños que por siglos fueron reprimidos. En consecuencia, no existe cabida para la censura sino para la reclamación del derecho de la expresión de la sensualidad y del erotismo que pone de manifiesto la importancia de la vida sexual en la cotidianidad femenina.

La reivindicación y la defensa de los derechos de la mujer es una particularidad incluida en ciertas obras escritas por mujeres. Ya sea de manera pacífica o de forma polémica, este propósito se encuentra en el trasfondo de la obra narrativa, pues “le roman féminin place la femme au centre de son propos et satisfait un besoin d’échanges fondamental” (Mercier, 1976: 30). La obligación de cambiar el rol femenino en la sociedad se hace imprescindible para la escritora, la igualdad genérica, la capacidad de elección, el derecho a la libertad de acción y la independencia económica y social son algunos de los puntos integrados en esa clase de novelas. De esta manera, la concepción de la mujer como la alteridad del hombre, pues “se détermine et se différencie par rapport à l’homme et non celui-ci par rapport à elle; elle est l’inessentiel en face de l’essentiel. Il est le Sujet, il est l’Absolu : elle est l’Autre” (Beauvoir, 1976: 17) debería abrogarse. La mujer debe dejar de ser la otredad del hombre y

construirse como un ser individual, libre y pensante. Es por esta razón, que a través de la escritura, las autoras reclaman el derecho a la autodefinición y la afirmación de la identidad, pero una identidad propia y no aquella creada por la sociedad. Dentro de esta pretensión, se encuentra también el rescate de las minorías, algunas escritoras han intentado evidenciar ciertos problemas de las mujeres negras o indias, la esclavitud, las mujeres oprimidas por las tradiciones y la falta de elección del compañero.

La sensibilidad en la percepción de los hechos sociales y políticos es propia de la escritura femenina. Es bien sabido que la influencia de la mujer en la sociedad era mínima, pero a partir de su emancipación del poder fálico, la libertad adquirida le otorgó el derecho de opinión pues: “l’émancipation de la femme conduit à deux effets qui concourent complémentirement à faire de la femme le témoin privilégié de son temps: d’une part, une libération du langage et de l’expression, et de l’autre une prise de conscience plus aigüe des problèmes de la vie quotidienne dans une société dite de ‘consommation’.” (Mercier, 1976: 196-197) Resulta evidente que la visión del mundo que tienen hombres y mujeres no es la misma puesto que cada uno ha desarrollado diferentes aspectos prioritarios de acuerdo a elementos propios de su género. La reconstrucción de la Historia, desde una perspectiva femenina, supone una toma de conciencia que rechaza los *clichés* preconcebidos de la cultura dominante, así como un compromiso político, un deseo de cambio y la transformación de las mentalidades. Para esto se debe aceptar la existencia de una historia femenina y por medio de una visión colectiva empezar a cuestionar e indagar sobre ella, con la finalidad de redefinir las categorías androcéntricas para así lograr la descolonización, por un lado y la liberación del patriarcado por el otro.

La subversión resulta otro de los pilares de la escritura femenina, puesto que se busca por medio de la escritura, reflejar los cambios sociales a nivel político, cultural, temático, de lenguaje y de costumbres literarias. Así pues “las modalidades que se manifiestan con más frecuencia son la inversión y la ironía, que abren camino hacia la ambigüedad.” (Ciplijauskaité, 1988: 205) La estructuración del relato sale de los modelos clásicos pues ya no se respeta la historia lineal ni la sucesión de acontecimientos narrados en forma clara y ordenada, además de que se rompe con los límites del escritor quien incursiona en la trama a través del narrador en primera persona. Es cada vez más frecuente encontrar que el objetivo de la obra es experimentar el mensaje y estimular una reacción frente a él. Este efecto se logra

a través de una ruptura en la utilización acostumbrada de los géneros, mezclándolos y reinventándolos como mejor convenga al texto en curso de escritura.

L'effet miroir según la concepción de Jung, lleva al desdoblamiento de la personalidad y con ello a un análisis de introspección en la mujer escritora. Por medio de la escritura se lleva a cabo un auto-examen, una exploración de la propia personalidad femenina la cual provoca un cuestionamiento que, en algunas ocasiones, es tan fuerte que se percibe en medio de las páginas. Partiendo de esta idea se puede decir que la protagonista principal de una obra escrita por una mujer y que utiliza la persona “yo” en la narración, tal vez pueda ser un reflejo de ella misma. Reflejo de la inteligencia creadora en diferentes formas, tanto positivas como negativas, además de reflejar las interrogantes propias. Este aspecto trae consigo rasgos típicos “de la escritura femenina: lo inconcluso, lo indeciso, lo espontáneo, la asociación emotiva en vez de coordinación racional.” (Ciplijauskaité, 1988: 217) Las cuales provocan a su vez un viaje introspectivo en la psique femenina y por lo tanto un auto-conocimiento.

Resulta de vital importancia señalar que las mujeres latinoamericanas todavía están buscando una expresión propia, en la que se plasme la realidad de su vida, puesto que aún son muy jóvenes con respecto a la escritura masculina. Tampoco se encuentran en igualdad con las escritoras americanas o europeas, las cuales han comenzado a desarrollar la escritura y la crítica feminista desde hace ya muchos años. Entonces, la búsqueda de la escritora latinoamericana, entre ellas la mexicana, radica en encontrar la palabra de expresión, con el objetivo de romper el silencio en el que se encontraba sumergida. De esta forma, siguiendo la analogía de Ramond cuando percibe la literatura de las mujeres como

Une maison bourrée de dynamite pour pulvériser les habitudes de lecture, son confort, sa confiance, pour donner forme esthétique durable à tout ce qui n'est pas habituellement communicable, en dehors des lettres et des journaux intimes, aux impressions très vives dans leur forme spontanée et naturelle, aux mouvements incertains et aux actions intérieures auxquelles ses impressions se rattachent...” (2011, 82),

se puede decir que Angelina Muñiz logra romper con la tradición clásica literaria, creando un nuevo estilo natural, espontáneo y personal que imprime en cada una de sus obras.

8.2 Morada Interior & El libro de su vida hacia una escritura femenina

En realidad los críticos no han llegado todavía a un acuerdo en lo que a la escritura femenina se refiere. Por un lado, las críticas americanas a diferencia de las francesas, están convencidas de la innegable existencia de una tradición de escritura femenina, la cual

simplemente debe ser descubierta; las francesas, por el contrario, no están tan seguras de su existencia, es decir que, aunque se pueden analizar diversas obras escritas por mujeres, esto no quiere decir que sean representativas de la escritura femenina. En ambos casos hay diversidad de opiniones que llevan a reflexionar y analizar cada una de las obras literarias, de manera individual, para descubrir los rasgos que puedan identificarla como femenina. Tarea nada fácil si se toma en cuenta la disparidad en las teorías de unas y otras, tampoco es objetivo de este trabajo debatir sobre la existencia, o no de la escritura femenina, la finalidad de este apartado es analizar hasta qué punto, *El libro de su vida* y *Morada interior* pueden considerarse obras posicionadas dentro del ámbito llamado femenino, sobre todo tomando en cuenta que “al ejercer con libertad la escritura, la mujer llegaría a imponer su propia sintaxis.” (Araujo, 1989: 22) Este punto, a pesar del tiempo que separa estas obras, resulta una de las mayores rupturas patriarcales. Tanto la escritura de Santa Teresa como la de Muñiz se distinguen por “la osadía, la trasgresión, la ruptura, el cuestionamiento, la auto-definición, [las cuales] son todas posturas que enfrentan a la cultura patriarcal.” (Ortega, 1996: 158) Conviene, entonces, retomar los textos que fueron analizados en el capítulo 2, y observarlos a través de la óptica de la crítica feminista.

8.2.1 Características femeninas de *El libro de su vida*

La vida de Santa Teresa estaba marcada por su ascendencia judía, pues la familia había tenido que borrar y ocultar toda huella de su linaje ante las amenazas de la Inquisición. La segunda desventaja de su vida fue la de ser mujer en un país que había luchado por su independencia y por su identidad cristiana durante ocho siglos. La Santa tenía dos objetivos, “primero reformar la vida espiritual de los conventos carmelitas, y segundo, inspirar a sus monjas con obras de espiritualidad y de oración que no pudieran ser condenadas por la Inquisición.” (Gascón, 2000: 35) Sin embargo, esa tarea no era fácil, puesto que debía buscar la forma adecuada para hacerlo, a partir de la cual su condición de mujer no diera pie ni a una interpretación sentimental de su relación con Cristo, ni a una condenación por parte de la Iglesia. De esta forma, dentro de un terreno “movedizo”, la Santa decide simular un cierto desprecio por sí misma (por su condición de pecadora) y hasta una baja autoestima, lo que resulta paradójico ante la fuerza y la certeza impuesta al momento de fundar los conventos. A través de esta imagen, logra proyectar humildad e imperfección con el propósito de ser apreciada y aceptada.

Con tan solo leer las primeras páginas de *El libro de su vida*, el lector puede darse cuenta de la importancia que tuvo el rol de los padres en la vida de Santa Teresa, aunque también deja al descubierto la dicotomía contradictoria madre-pasiva vs. padre-salvador. La figura materna en la vida de Santa Teresa es menor que la del padre, con la poca información con la que se cuenta, se deduce que su madre era una mujer pasiva, tal vez debido a los deberes de la maternidad al ocuparse de doce hijos. Quizás la razón por la cual Santa Teresa nunca lamentó el no haberse casado, haya sido la impresión que la vida marital de su madre dejó grabada en su memoria infantil: “tenía muchas virtudes y pasó la vida con grandes enfermedades. Grandísima honestidad. Con ser de harta hermosura, jamás se entendió que diese ocasión a que ella hacía caso de ella, porque con morir de treinta y tres años, ya su traje era como de persona de mucha edad. Muy apacible y de harto entendimiento. Fueron grandes los trabajos que pasaron el tiempo que vivió. Murió muy cristianamente.” (Santa Teresa, Sf: 11-12) Cuando ésta muere, en 1528, Teresa tiene apenas trece años y solamente encuentra cobijo al rezarle a la Virgen y rogarle que ahora ella sea su madre.

Otra característica distintiva de la madre, aparece cuando la describe como una mujer “aficionada a libros de caballerías y no tan mal tomaba este pasatiempo como yo le tomé para mí, porque no perdía su labor, sino desenvolvíamos para leer en ellos, y por ventura lo hacía para no pensar en grandes trabajos que tenía, y ocupar sus hijos, que no anduviesen en otras cosas perdidos.” (Santa Teresa, Sf: 14) Tal vez estas lecturas eran el único amparo de esta mujer, por ese medio podía evadir la realidad y refugiarse en la imaginación. Sin embargo, como se ha visto anteriormente, estas lecturas fueron de gran influencia en la adolescencia de Santa Teresa, pues a causa de ellas se sumerge en la frivolidad y el deseo. Antes de sumergirse en este tipo de lectura, como se ha visto antes, la Santa leía libros que narraban las vidas de los santos, los cuales también influyen grandemente en ella, pues “en un huerto que había en casa procurábamos, como podíamos, hacer ermitas, poniendo unas pedrecillas que luego se nos caían, y así no hallábamos remedio en nada para nuestro deseo” (Santa Teresa, Sf: 12), todo esto con el fin de alcanzar la santidad. De esta manera los recuerdos infantiles son también los recuerdos de sus lecturas en ese paraíso perdido, que representa la infancia. La época infantil simboliza la gracia mística, la cual aparece a su temprana edad, aunque se reprocha “lo que yo perdí por mi culpa”. Ya dentro del convento, la lectura sigue siendo una forma de refugio y de conocimiento, por medio de ella se crea una imagen de la religión que transgrede lo establecido. Por otra parte, desde pequeña la Santa ha adoptado roles masculinos en una época en la cual no era común estar al margen de las reglas

sociales tradicionales. También mantiene relaciones abiertas con sus primos y con otros jóvenes. Influenciada por sus lecturas, actúa como hombre, pues le parece que ese mundo es mucho más atractivo que el destinado a las mujeres. Este punto se comprueba puesto que crece en compañía de su hermano Rodrigo, al jugar y leer con él pone de manifiesto su deseo de salir de los cánones femeninos establecidos.

Por el contrario, el rol del padre se aprecia de manera diferente, primeramente porque ella es su hija preferida y después porque la relación padre-hija está totalmente fuera de las normas sociales del siglo XVI. Su padre es descrito como “[un] hombre de mucha caridad con los pobres y piedad con los enfermos y aun con los criados; tanta, que jamás se pudo acabar con él tuviese esclavos, porque los había gran piedad... Decía que, de que no era libre, no lo podía sufrir de piedad. Era de gran verdad. Jamás nadie le vio jurar ni murmurar. Muy honesto en gran manera.” (Santa Teresa, Sf: 11) Después de la muerte de su madre, la casa de su padre es su refugio, sobre todo en los momentos de enfermedad y de dudas, por esta razón cuando decide irse al monasterio junto con su hermano y contra la voluntad de su padre, los sentimientos al dejar la casa paterna son de sufrimiento y dolor, expresándolo así: “no creo que será más el sentimiento cuando me muera: porque me parece cada hueso se me apartaba por sí, que como no había amor de Dios que quitase el amor del padre y parientes, era todo haciéndome una fuerza tan grande que, si el Señor no me ayudara, no bastaran mis consideraciones para ir adelante” (Santa Teresa, Sf: 21). Se puede ver entonces que entre padre e hija existe una relación fusional la cual, sólo el amor a Dios puede separar, debido a que “le lien qui l’unit à son père est bien –elle en est consciente– le lien de la vie et de la mort” (Didier, 1981: 54).

La necesidad de escribir, tan presente en la escritura femenina, también se encuentra muy presente en la escritura de Santa Teresa, aunque siempre trate de negarla, tal vez esto se deba a la imagen que las escritoras y místicas tenían en ese periodo de la Historia. Recordemos que emprende la tarea de escribir por una orden de su confesor: “Quisiera yo que, como me han mandado y dado larga licencia para que escriba el modo de oración y las mercedes que el Señor me ha hecho, me la dieran para que muy por menudo y con claridad dijera mis grandes pecados y ruin vida.” (Santa Teresa, p. 9) Pues bien, detrás de esta supuesta obediencia se nota la obligación de expresar lo que Dios ha realizado en su vida, su combate contra el pecado y sobre todo demostrar que sus visiones provienen de Dios y no del Demonio como la gente pensaba. La historia de su vida, que comienza con la infancia, pronto

se convierte en una serie de confesiones en las que ‘los pecados’ de Santa Teresa nunca son revelados detalladamente. Tampoco se debe dejar de lado que este texto estaba destinado a ser leído por su confesor y sólo por él. A pesar de que este aspecto podía provocar un efecto un tanto distorsionado en la transmisión de los sentimientos al saber que va a ser leída y juzgada a partir de lo escrito, esto no ocurre, pues Santa Teresa ha encontrado un escape de la realidad por medio de la escritura. Pese a que siempre expresa que la escritura no le es propia sino que solamente obedece una orden, esta actividad la aleja de ciertas ocupaciones propias de las mujeres, tales como hilar. De esta forma, la trasgresión en la que incurre queda, por así decirlo, justificada ante los demás, pero a partir de ahí ya nunca va a abandonar el placer de la escritura puesto que “va a escribir desde el cuerpo de mujer, porque en la escritura va a encontrar placer, felicidad y, sobre todo, el vehículo para expresarse.” (Segura, 2000: 141-142) Además del mandato de sus confesores, Santa Teresa también se oculta detrás del poder divino como inspiración de su escritura pues reitera que su condición de mujer no le permite realizar un buen texto. Entonces, la escritura representa la posibilidad de vivir la vida que no pudo tener en realidad, por medio de la imaginación y de sus escritos logra sublevarse ante las diferencias tan marcadas entre las actividades destinadas a los hombres y a las mujeres.

Resulta distintiva la forma de escritura que adopta *El libro de su vida*, es decir, la posibilidad de catalogarlo como ensayo, carta, autobiografía, diario íntimo o confesiones. Dentro del texto no aparecen las fechas exactas de cada uno de los sucesos contados por la Santa, pero resulta ser la confesión de sus pecados y gracias divinas, entremezclada con el tratado de los grados de la oración y la fundación del convento de San José. Por este medio logra realizar una reflexión sobre ella misma, cuenta sus experiencias religiosas, sus visiones, la oración y sus sentimientos, sin esconder nada y siempre expresando la verdad. Sin embargo, los detalles sobre su vida son someros y repartidos de forma anárquica, no existe un orden biográfico exacto ni detalles que no se encuentren vinculados con las visiones. Por medio de la escritura, Santa Teresa logra autoanalizarse y así escribirse, demostrando el dolor que representaba para ella el trato de los dirigentes de la iglesia dominante. A través de este libro, la Santa logra otorgar un significado a las experiencias del pasado, sin que por ello llegue a ser una autobiografía, pues omite varios hechos de su vida. Pero lo que logra y con mucho éxito, es la “identificación intencional con lo escrito” (Teruel-Benavente, 2000: 120) por medio de la persuasión.

Un aspecto relevante de su vida es su enfermedad, se enferma en el momento en el que se le reprime y se le enseña el buen comportamiento de una mujer de la época. Entonces se puede pensar que esta alteración física es una representación psicósomática de la transformación que está ocurriendo en su vida, es decir, la ruptura con una sociedad que la deja de lado. Así pues, “si está enferma es ella la que se aparta, no la sociedad la que la relega. Ella se retira y se desentiende de una sociedad que no la acepta y que no le ofrece la posibilidad de llevar a cabo sus deseos. La enfermedad es un pretexto, una justificación para su situación irregular.” (Segura, 2000: 137) Esta teoría de la enfermedad como escudo protector ante el rechazo de la sociedad parece ser acertada, sobre todo si se toman en cuenta las dificultades identitarias a las que esta mujer se enfrentaba. Si no se puede adaptar a las reglas sociales, pues se difiere en sus ideas y costumbres, entonces se aísla de forma inadvertida, como si no fuera ella quien lo decidiera. Su condición de mujer no le cede otra opción, pero la enfermedad “también es una forma de protestar contra su cuerpo, de castigarlo.” (Idem) De esta forma ha logrado abrir un nuevo espacio de libertad a través de la enfermedad, pues come muy poco, vomita, ayuna para alcanzar la perfección.

Por consiguiente, la búsqueda de identidad que Santa Teresa emprende a través de un viaje introspectivo, al mostrar cómo nació su vocación y de qué manera Dios la guió para lograr sus metas a pesar de la incredulidad de su alrededor, se convierte en una pérdida de la personalidad. Es decir, que la Santa empieza relatando su vida, sus penas y sus dudas, cuando a partir del capítulo X, inicia la descripción de sus visiones, sus trances místicos y el camino de la oración sin ninguna relación con su vida. Después, retoma nuevamente la historia de su vida en el capítulo XXIII, pero desde una nueva perspectiva gracias al cambio que ha tenido, ha sufrido una transformación, como ella misma lo expresa: “Es otro libro nuevo de aquí adelante, digo otra vida nueva. La de hasta aquí era mía; la que he vivido desde que comencé a declarar estas cosas de oración, es que vivía Dios en mí, a lo que me parecía; porque entiendo yo era imposible salir en tan poco tiempo de tan malas costumbres y obras. Sea el Señor alabado que me libró de mí.” (Santa Teresa, Sf: 146) De esta manera, ella sigue siendo la narradora, pero esta vez es a través de un “yo” que representa a Dios y ella escribe sus proezas. De ahí, el desplazamiento de lenguaje pues ahora Dios se comunica directamente con ella y en su misma lengua. La Santa plasma estos pasajes en letra cursiva, como por ejemplo: “*Ya eres mía y yo soy tuyo*” (p. 284). Así, por medio de su interlocutor, Cristo, “alcanza la locución consigo misma, [...] será esta capacidad de autointerlocución una categoría propicia

para encontrar un asidero en los momentos en que su narración parece no tener soporte y amenaza con venirse abajo” (Teruel-Benavente, 2000: 116).

El estilo en la escritura de Santa Teresa es innovador en cuanto a la forma se refiere, pues se trata de una escritura espontánea sin correcciones ni relecturas, una escritura encaminada hacia la oralidad. En el momento en el que lo piensa, lo escribe acercándose al lenguaje cotidiano, “al hablar espontáneo y poco elaborado del campesinado [...] utilizando palabras populares, a menudo con falta de dicción y de ortografía, que [...] la colocaban como perteneciente a una sección de la población sin sospecha alguna de judaísmo.” (Gascón, 2000: 37) Escritos de forma didáctica y pedagógica, sus libros eran dirigidos a las mujeres que acudían a sus conventos, por este medio, intentaba colmar la necesidad de lectura y oración resentida por ellas. Sin embargo, desde su condición de mujer, aparenta no sentirse con la suficiente autoridad para escribir y sigue excusándose detrás de la orden recibida cuando afirma: “Si fuera persona que tuviera autoridad de escribir, de buena gana me alargara en decir muy por menudo las mercedes que ha hecho este glorioso Santo a mí y a otras personas; mas por no hacer más de lo que me mandaron, en muchas cosas seré corta más de lo que quisiera, en otras más larga que era menester; en fin, como quien en todo lo bueno tiene poca discreción.” (Santa Teresa, Sf: 55) A partir de esta cita, se comprueba la falta de libertad total en la escritura de la Santa, solamente es libre hasta cierto punto, además, pareciera que se limitara la expresión de sus sentimientos no místicos más profundos. Sin embargo, “la mujer sola y pura, la monja, se entrega completamente al amor apasionado y erótico hacia el cuerpo masculino y triunfante por antonomasia: el cuerpo de Jesucristo en la Cruz, en su manifestación mas sensual de pasión y sufrimiento.” (Gascón, 2000: 44) Y de esta forma se logra la expresión poética del discurso enmarcado en el erotismo de lo divino, tomando una postura subversiva ante la hegemonía cultural de la época. Posicionando así, la obra de Santa Teresa como digna representante de la literatura femenina.

8.2.2 Características femeninas de *Morada interior*

La primera novela de Angelina Muñiz muestra ciertas particularidades tanto estilísticas como estructurales que permiten pensar que se podría catalogar como novela femenina. Pues al posicionarla como NNH en el capítulo 2, surge una de las “posibilidades más explotadas en la actualidad por las feministas [...] la reescritura de estos viejos mitos, de estas historias, de estos cuentos que nos han educado en comportamientos, [que] han dictado

nuestras aspiraciones,” (De la Concha, 2000: 32) a través de la apertura de nuevos e intrépidos espacios imaginarios. Así, las modificaciones realizadas en *MI* expresan una variedad de formas de protesta y rebelión ante la mitificación de la vida de Santa Teresa, reflejadas a través de la historia de su vida. La ruptura de este mito representa una propuesta feminista de “matar al mito mismo, en una tarea de acción positiva que genere activamente mitos nuevos y más fuertes, dada la dependencia de cultura y mito y la imposible independencia del género de una y otro.” (De la Concha, 2000: 35) El mito que se ha creado en torno a la figura de Santa Teresa encierra una infinidad de características que han logrado posicionarlo en el colectivo social tanto ordinario como religioso. Muñiz se vale de diversos aspectos de la vida de la Santa, los cuales, no se encuentran explicados de forma clara dentro de su escritura, para desarrollarlos a través de su propia imaginación y de su experiencia como mujer. De esta forma, la lección moral presentada en *MI*, resulta ser la siguiente: solamente Dios puede saciar el deseo de felicidad del ser humano. En este aspecto, la felicidad incluye la realización propia y el conocimiento, los cuales Santa Teresa siempre persiguió. La trasgresión de la autora, se basa más bien en el hecho de querer mostrar la humanidad de la Santa, de una forma real y sin tabúes. Las tentaciones y las debilidades humanas no se pierden cuando se toma la decisión de ser una mujer dedicada al servicio de Dios, por el contrario, pareciera que a partir de este compromiso, la humanidad de la novicia resurgiera aún más. Si bien en ambos libros, el crecimiento místico es el gran objetivo de las protagonistas, la vía que cada una de ellas sigue no es la misma. Cada personaje se encuentra representado con una personalidad propia y singular que, aunque se asemejan en gran manera, abren un nuevo espacio para la libertad de expresión.

La complejidad de las novelas históricas escritas por mujeres, radica en la expresión del yo femenino en todas sus formas, pues generalmente retoman “las figuras de mujeres preeminentes, pero no en el sentido en que se las ha elogiado siempre, por su silencio, sino por su independencia e inteligencia” (Ciplijauskaité, 1988: 124). Este aspecto, se encuentra muy presente dentro de la novedad histórica de *MI*, la cual rompe con los esquemas establecidos a partir de la historia de una mujer que jamás se dejó envolver por las reglas sociales. De esta forma, el personaje histórico y la recreación de Muñiz, se caracterizan por alejarse del silencio por medio de la subversión de los modelos de comportamiento establecidos. Desde esta perspectiva, la autora reitera un punto fundamental del feminismo, la insistencia en el papel que tiene la Historia para explicar el presente, así como la relectura crítica de la misma. Resulta de suma importancia el rechazo del método tradicional en el que

incurre Muñiz; este procedimiento consiste en observar el pasado como un conjunto de sucesos que se pueden analizar de forma inocente a través del lenguaje, por lo tanto se cuestionan las formas culturales y sociales del pasado desde una zona marginal a la cultura establecida, esto es, la visión femenina.

El análisis de los sentimientos, la introspección, la dificultad de llegar al conocimiento de sí mismo y por consiguiente de los demás, son algunos de los temas a los que alude esta novela. Dentro de la narración, se pueden observar diversos aspectos que la hacen distintiva e incluso original, esto se debe a que la historia versa sobre una protagonista mujer, quien cuenta su propia historia en forma de autobiografía-memorias utilizando un narrador en primera persona. Por medio de este narrador, la expresión subjetiva se hace presente e invade la diégesis, cuando la historia es contada a través del punto de vista del protagonista, sin duda, surgen detalles diversos que van adquiriendo relevancia dentro de la obra. La perspectiva desde la que esta mujer cuenta su propia vida, difiere en gran manera de la expectativa que pudiera ser plasmada por medio de un narrador extradiegético. En este sentido, este aspecto recobra mayor interés al ser una mujer la que rompe el silencio. También se encuentran muy presentes las rupturas estilísticas en las que incurre la narración, las oraciones sintéticas, los silencios, los puntos suspensivos y lo elíptico de la estructura que en su conjunto permiten una condensación extraordinaria. La incesante búsqueda de identidad que la protagonista refleja a través de cada pensamiento y de cada acción, resulta ser otro de los puntos distintivos de este relato, el lirismo de la expresión aumenta al enfatizar el predominio de la mujer sobre la santa. Asimismo, se puede incluir, dentro de estos rasgos femeninos, la reivindicación del erotismo y la libertad sexual, como se ha visto anteriormente, tan presente en la obra. Por otra parte, *l'effet miroir* resulta omnipresente en el desarrollo de la diégesis, inclusive la imagen de la separación de la humanidad y la santidad se consigue a través de la escritura. Por consiguiente, en este punto aparecen párrafos muy cortos, saltos espaciales, los cuales, representan las posibilidades de los puntos de vista externos.

Se ha mencionado anteriormente la unión que existe entre narrador-protagonista-escritora y la trascendencia que esto tiene en la historia, además de las reflexiones sobre la fragilidad humana, el pecado y la sensualidad. En algunos aspectos, la novela también incorpora ciertas proyecciones biográficas de la autora. Como en otras novelas, la protagonista tiene mucho de Angelina Muñiz, cuidando la sutilidad de estos trazos, juega con el personaje para revelar un poco de sí misma. Ambas sienten una gran necesidad de

conocimiento y son lectoras apasionadas, asimismo, la escritura se impone como la única posibilidad de expresión y de identificación personal. Solamente por medio de la escritura se puede encontrar una respuesta a las dudas existenciales que atormentan a estas mujeres, por un lado la naturaleza de las visiones, por el otro la crisis identitaria. De esta manera, la autora mezcla rasgos autobiográficos con peculiaridades propias de la vida de Santa Teresa para expresar su realidad. Existen detalles más concretos que revelan la filiación del personaje y la autora. Por ejemplo, un elemento del pasado de ambas es la ascendencia judía, este es sin duda, uno de los motivos que siempre ha perseguido la escritura de Muñiz.

En cuanto a las rupturas estilísticas se encuentran el uso de los paréntesis para ingresar pensamientos más profundos –si acaso hay más profundo que la escritura íntima–, así como la alternativa histórica del amor prohibido de la santa con su primo. El uso de las cursivas al introducir el *point focal* de *MI*, es decir, el exilio español. También se emplean los paréntesis para la incursión de diálogos y los guiones se añaden con el fin de proporcionar alguna explicación. El libro se divide en una serie de fragmentos numerados pero que, en muchas ocasiones, no tienen relación consecutiva, es decir que la narración no es lineal. Aunque hay una progresión en la vida de la santa de *MI*, ésta no es contada de manera progresiva, sino que dichos fragmentos se pueden leer casi en cualquier orden sin que se pierda el sentido de la trama. Desde el primer capítulo se pueden notar los procedimientos de la narración, el libro se escribirá en primera persona y representará una visión alternativa del verdadero diario de Santa Teresa. Su libro será una confesión, pero no la confesión “pública” que le ha pedido su confesor, sino que este verdadero diario representa más bien una indagación de personalidad de esta mujer. En consecuencia, existe un desdoblamiento del personaje femenino: la santa-mística, la santa-mujer y la santa-narradora. Esta duplicidad va a dejar entrever a diversos personajes que intervienen en su vida y en la época histórica. El rechazo a la historia oficial se proclama al anunciar que este diario dista mucho de la publicación hecha de la historia de su vida.

MI se convierte en una forma de “rebelión contra la forma tradicional. Puesto que trata de figuras femeninas, las presentan no como los hombres querían que ellas fueran, sino desde un punto de vista que abarca también la visión femenina.” (Ciplijauskaitė, 1988: 125) Promulgando así los derechos de la mujer, ser diferente a lo establecido y ser feliz al vivir en ese estado, éste es, sin duda, uno de los principales mensajes de la obra. La libertad de expresión es otro de los principios defendidos, pues la santa se siente libre al escribir este

diario “verdadero” que no va a ser juzgado por su confesor. Libertad que la lleva a realizar una introspección identitaria de la cual saldrá triunfante al realizar un autoconocimiento que le permite autoafirmar su propia personalidad. En todo caso, un rasgo importante que la santa aporta a la escritura del diario es el hecho de unir el deseo religioso y el deseo de escribir con el deseo sexual, de esta forma el cuerpo y el deseo sexual convergen en la escritura.

8.3 Tierra adentro ¿un *Bildungsroman*?

Diversas características estructurales de *TA*, permiten clasificarla como *bildungsroman* o novela de formación. Ante esta perspectiva, resulta importante estudiar la definición y las peculiaridades de este género. Karl Von Morgenstern, profesor de la Universidad de Dorpat, fue el primero en utilizar el término *bildungsroman* en uno de sus cursos impartidos en el año de 1820, puntualizando que:

Sólo podría llevar el nombre *Bildungsroman* en primer lugar y principalmente a causa de su material temático, porque retrata la *Bildung* del héroe en sus inicios y el crecimiento hasta una determinada etapa de plenitud, y también en segundo lugar porque es por virtud de esta representación que promueve la *Bildung* del lector en un grado mucho mayor que cualquier otro tipo de novela.²²⁸ (Swales, 1978: 12)

Sin embargo, el término adquirió verdadero renombre cuando Wilhelm Dilthey lo utilizó para definir a *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, la cual fue y sigue siendo considerada, la obra más representativa de esta corriente. El *bildungsroman* nace en Alemania en el siglo XIX, durante un periodo de rápida transformación en materia literaria, además, este tipo de novelas tuvo muy buena acogida por parte del público lector. Gracias a esta popularidad el género se fue extendiendo hacia Francia e Inglaterra dando lugar a la publicación de un sinnúmero de obras de este tipo. Este género es juzgado como representativo de la modernidad de la novela²²⁹, pues deja atrás las características del “héroe ideal” para posicionar como protagonista a seres humanos ‘reales’ con problemas, defectos y virtudes, los cuales luchan por el conocimiento propio. De esta forma los hechos novelescos están moldeados según la personalidad del protagonista, así pues, se le otorga mayor importancia al crecimiento personal del héroe.

No obstante, definir el término *bildungsroman* ha sido muy complejo, debido a las diversas ambigüedades que éste incluye, además de la confusión que se origina con otros

²²⁸ “It will justly bear the name *Bildungsroman* firstly and primarily on account of its thematic material, because it portrays the *Bildung* of the hero in its beginnings and growth to a certain stage of completeness; and also secondly because it is by virtue of this portrayal that it furthers the reader’s *Bildung* to a much greater extent than any other kind of novel.” (Swales, 1978: 13)

²²⁹ Para Moretti esta modernidad es considerada “come processo ammaliante e pericoloso, fatto di grandi speranze e di illusioni perdue. La modernità come, sono parole de Marx, rivoluzione permanente...” (1999: 6)

términos vecinos tales como *Entwicklungsroman*, el cual pone énfasis en la historia de un joven o adolescente que durante su búsqueda logra el crecimiento en su propia cultura. También se suele mezclar con el vocablo *Erziehungsroman* el cual acentúa la importancia del proceso hacia la educación formal del joven; e incluso se confunde con la expresión *Künstlerroman* que narra el proceso de formación de un artista. Por esta razón, la definición dada por Dilthey resulta ser esencial: “cómo él (en su juventud) entra a la vida en un sueño feliz, en la búsqueda de las almas gemelas, el encuentro con la amistad y el amor, pero entonces entra en conflicto con las duras realidades del mundo y así madura en el transcurso de las múltiples experiencias de la vida, se encuentra a sí mismo y se percata de su tarea en el mundo.” (Kontje, 1992: 12)²³⁰ Así pues el héroe debe pasar por diversas experiencias y obstáculos, los cuales van a ayudarlo en el proceso de madurez haciendo un compromiso con el desarrollo de sí mismo y de la sociedad.

Sin embargo, la tarea del héroe no es un quehacer fácil, pues enfrentarse con él mismo y con la sociedad para así poder llegar a un desarrollo personal completo, puede parecer totalmente fuera de la realidad. De ahí que durante el auge de este género se encuentre que: “novela tras novela los protagonistas fracasan en la adquisición de la autoconfianza, en volverse individuos autónomos; la esperada integración en una sociedad establecida cede a la alienación de una realidad inaceptable” (Kontje, 1992: 13).²³¹ Por otro lado, esto no quiere decir que las historias son simplemente la narración de las dificultades y problemas a los cuales el héroe hace frente para resolverlo todo: casarse, tener un trabajo, comprender su labor en el mundo y ser feliz. De este modo Kontje concluye diciendo que “el *bildungsroman* perdura como una serie de metaficciones²³², representaciones de vidas privadas en la esfera pública” (1992: 165).²³³ Debido a la evolución que dicho género ha sufrido la primera perspectiva clásica del siglo XIX se ha convertido hoy en día, en la introspección, la autobiografía o al diario íntimo, otorgándole mayor importancia a la psicología y a la memoria.

²³⁰ “How he [the youth] enters life in a blissful daze, searches for kindred souls, encounters friendship and love, but then how he comes into conflict with the hard realities of the world and thus matures in the course of manifold life-experiences, finds himself, and becomes certain of his task in the world.” (Kontje, 1992: 12)

²³¹ “In novel after novel protagonists fail to mature in to self-confident, autonomous individuals; the expected integration into an affirmed society yields to alienation from an unacceptable reality.” (Kontje, 1992: 13)

²³² En su estudio Kontje toma como base la definición de metaficción dada por Patricia Waugh: “fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.” (p. 11)

²³³ “The *bildungsroman* endures as a series of metafictional representations of private lives in the public sphere.” (1992: 165)

En cambio, Moretti en su estudio *Il romanzo di formazione*, enfatiza la forma simbólica del *bildungsroman* como una representación de la modernidad con el objetivo de mostrar el significado de la sociedad y del individuo en los momentos más intensos, es decir en el momento “della verità”. En cuanto a la acción narrativa expresa que: “la narración se detiene apenas se completa un boceto intencional, un proyecto que implica al protagonista y que determina el significado global del acontecimiento. El *happy end*, en su forma más elevada no es un dudoso ‘suceso’ sino el triunfo del sentido sobre el tiempo.” (1999: 61)²³⁴ En base a esta teoría se puede decir que Muñiz logra dicho objetivo al narrar el inicio de las aventuras de Rafael y determinar el significado de cada uno de los acontecimientos vividos por él, nada sobra y nada falta en este proceso de formación de un casi niño, el cual se ha convertido en un hombre al término de la novela. Por otro lado, la forma “más alta” del *bildungsroman* es aquella que tiene un final feliz, pero que a la vez es capaz de dar una enseñanza y mostrar la realidad del mundo y la sociedad. Dicha realidad está reflejada no sólo en la España inquisidora sino también durante el viaje y la descripción de los países por los cuales van pasando, así encontramos algunos detalles del paisaje como: “el sol de Provenza va dorando nuestra marcha” (p. 136) cuando la comitiva es acompañada por la naturaleza benefactora, o en cambio “nuestro camino por tierras de Alemania es triste” (p. 144) para empezar a explicar los estragos que la guerra ha dejado en ese país. Y el renacer de la esperanza al expresar: “entramos en tierras de Italia con un cielo limpio y un sol nuevo.” (p. 153)

Por su parte Jerome Buckley retoma la definición dada por Susanne Howe cuando precisa que el *bildungsroman* es una “novela en torno al desarrollo o auto-cultura ‘con’ un intento más o menos consciente por parte del héroe de integrar poderes, para cultivarse a través de su experiencia.” (1974: 13)²³⁵ Además asegura que el héroe representa viejos emblemas religiosos y también que este género hereda el motivo del viaje de la picaresca, durante el cual el protagonista pasa por toda una serie de aventuras y situaciones extremas, iniciando un proceso por medio del cual, poco a poco va aprendiendo el sentido de la vida y pone en práctica sus múltiples talentos hasta ahora desconocidos. Asimismo, el investigador remarca la importancia de las restricciones sociales e intelectuales sufridas por el héroe; este

²³⁴ “Il racconto si arresta non appena è giunto a compimento un disegno intenzionale, un progetto che coinvolge il protagonista e determina il significato complessivo della vicenda. Lo *happy end*, nella sua forma piú alta, non è un dubbio “succeso” ma questo trionfo del senso sul tempo.” (Moretti, 1999: 61)

²³⁵ “Novel of all-around development or self-culture” with “a more or less conscious attempt on the part of the hero to integrate powers, to cultivate himself by his experience.” (Buckley, 1974: 13)

fenómeno se presenta de parte de su familia, sobre todo por parte del padre, quien se convierte en una “sombra” para él y para su desarrollo personal. La frustración invade al protagonista, quien generalmente tampoco encuentra consuelo en el medio escolar, hasta el día cuando por fin logra salir de ese medio y comienza a experimentar el verdadero proceso de aprendizaje. Así pues, instalado en un ‘nuevo mundo moderno’ puede dejar de ser un adolescente y convertirse en un hombre maduro, el término de su iniciación se presenta cuando vuelve a casa para mostrar el cambio que ha ocurrido en él. Cabe mencionar que este “patrón” no se cumple en todas y cada una de las novelas catalogadas como *bildungsroman*, y me parece que ese es el verdadero interés de éste y de cada género literario: la heterogeneidad.

Por otra parte, Swales en su renombrado estudio sobre el *bildungsroman* remarca que “es un género de novela que se deriva principalmente de la sensibilización del marco experimental de la realidad práctica por un lado, y por el otro el potencial creativo de la imaginación humana y de la reflectividad.” (1978: 5)²³⁶ De esta forma, reitera la realidad como base de estas novelas y resalta la imaginación y la reflexión. Ambos aspectos resultan básicos en la estructura temática de *TA*, basándose en la realidad del siglo XVI, Muñiz logra armar una historia inminentemente reflexiva, no sólo desde el punto de vista social sino también desde una perspectiva humanística y filosófica. A través de los pensamientos, actitudes y reflexiones del héroe, hace ver la fragilidad de la psique humana tanto en los momentos de peligro como en los momentos de sosiego. El proceso imaginativo de la escritora queda reflejado en cada aventura, actitud, resolución y sobre todo en el final de la narración, de esta manera provoca en el lector, una y otra vez, un debate acerca de la naturaleza de la ficción novelada y su posible aplicación en el caso de ser él mismo el protagonista de la misma situación. Puesto que en realidad “es el lector quien se inicia en la totalidad y complejidad del *Bildung*, el héroe y el mundo a través del cual se mueve, sólo se puede redimir a través de transformaciones simbólicas posibles, por medio de la labor artística del amor.” (Swales, 1978: 32)²³⁷

Otro problema que presenta el género *bildungsroman* es su estilo parecido con la autobiografía, lo cual obliga en cierta forma, a tratar de diferenciar ambos términos. Buckley

²³⁶ “Is a novel genre which derives its very life from the awareness both of the given experimental framework of practical reality on the one hand and of the creative potential human imagination and reflectivity on the other.” (Swales, 1978: 5)

²³⁷ “Is the *reader* who is initiated into the wholeness and complexity of *Bildung*; the hero and the world through which the moves are only redeemable through the symbolic transformations made possible by an artistic labour of love.” (Swales, 1978: 32)

parte de la perspectiva del narrador para tratar de distinguir la delgada línea divisoria entre el autobiógrafo y el novelista autobiográfico, así pues define ambos de la siguiente manera: “el autobiógrafo suele ser un hombre de edad, como Marlow, complaciéndose en mirar al pasado, a menudo un poco más sentimental en su visión de la juventud, recordando lo que le agrada recordar” (1974: 25)²³⁸, mientras que “el novelista autobiográfico usualmente es un hombre joven, cercano al tiempo de su iniciación, con una actitud auto-protectora más irónica, todavía consciente de los dolores de crecimiento durante la adolescencia, reproduciendo lo más exactamente posible la perturbación del espacio entre la infancia y la edad adulta.” (1974: 25)²³⁹ La diferencia se basa, no solamente en la edad del narrador, sino también en el punto de vista desde el cual se narra, parece ser que una autobiografía es mucho más sentimental ya que los recuerdos de un pasado lejano provocan este sentimiento. En cambio la juventud del novelista autobiógrafo le otorga ironía a la narración pues aún está sufriendo los estragos del paso de la adolescencia a la edad adulta y lo cuenta de manera elocuente. Siguiendo con la convincente comparación de Buckley, éste añade que el autobiógrafo cuenta menos sobre sí mismo y mucho más sobre la autoconciencia para no verse totalmente expuesto ni ser juzgado de egocéntrico. De esta forma describe su historia desde su propio punto de vista e inclusive algunos hechos de su vida pueden cambiar para estar acordes con dicha visión. Contrariamente a esto el autobiógrafo novelista es totalmente libre para mostrar u ocultar hechos y sentimientos del pasado de su héroe, algunas veces los inventa y otras los adapta, con el fin de completar la caracterización que quiere darle.

A partir de los años setenta los críticos empezaron a estudiar con interés el concepto de *bildungsroman* femenino y la mayoría concluye que es un género que, en cierta forma, otorga libertad de expresión por medio del análisis de la vida interior provocando la recuperación de las culturas femeninas y permitiendo la estructuración de la identidad de la mujer. Una definición acorde a nuestro estudio, es la dada por Rita Felski:

... El *bildungsroman* puede interpretarse como obra biográfica, asumiendo la existencia de una identidad individual coherente que constituye el punto focal de la narración dialéctica, definiendo a la identidad como el resultado de una compleja interacción entre fuerzas sociales y psicológicas; eventos históricos, que representa la formación de la identidad como un proceso temporal que se representa por medio de una

²³⁸ “The autobiographer is typically the older man, like Marlow, indulging in fond retrospect, often more than a little sentimental in his view of this youth, recalling what pleases him to remember” (Swales, 1978: 25)

²³⁹ “The autobiographical novelist is usually a younger man, nearer in time to his initiation, self-protectively more ironic, still mindful of the growing pains of adolescent, reproducing as accurately as possible the turbulence of the space between childhood and early manhood.” (1974: 25)

narración lineal, cronológica y teleológica, organizando significados textuales en relación con la meta del protagonista al acceso del auto-conocimiento. (Rodríguez, 2000: 8)²⁴⁰

Es importante remarcar la importancia que adquiere la congruencia en la identidad del sujeto y el autoconocimiento teleológico, es decir la finalidad y el objetivo de conocerse a sí mismo. Estos puntos son de suma importancia en el análisis de *TA* pues Rafael muestra una coherencia identitaria total. Huye de casa siendo judío, en su caminar estudia la Torá, descubre y aprende la alquimia, a veces reniega de sus orígenes, sufre y teme por su vida pero guarda siempre la esperanza de algún día poder practicar su religión. Finalmente, es esa misma razón la cual lo lleva a emprender el viaje a Tierra Santa, donde puede al fin restituir su personalidad, ahora bien cimentada gracias a las peripecias vividas. De esta forma se guarda también una conexión entre la identidad del protagonista y el objetivo de su vida, Muñiz remarca a lo largo de la narración la importancia en la búsqueda de libertad religiosa y la vuelta a la tranquilidad en el diario vivir.

A partir de los estudios hechos a las obras literarias escritas por mujeres con protagonistas femeninas las cuales cuentan su historia desde el “yo” para darnos a conocer sus luchas y fracasos en el proceso de aprendizaje, se les denomina *female bildungsromane* pues “explora el crecimiento de la heroína desde su madurez física hasta el abandono de su potencial de desarrollo” (Kleinbord, 1988: 5)²⁴¹. Dentro de este subgénero las escritoras sienten la libertad necesaria para relatar la historia de otra mujer, generalmente joven, apenas adolescente, la cual rechaza la sumisión a los cánones patriarcales y va completando su crecimiento personal que, a pesar de las crisis existenciales, sexuales, religiosas, identitarias y de autoconocimiento, desemboca en un desenlace dichoso, puesto que “el autor produce un final feliz convencional y cumple con la ideología universal femenina.” (*Ídem*)²⁴². De esta forma estas heroínas reflejan los cambios sociales y culturales que han afectado al sexo femenino en las últimas décadas. La modificación sufrida por la psicología femenina es otro punto central en estos personajes, también la búsqueda de la identidad y de independencia se suman a las propuestas estructurales en este tipo de novelas. Aunque *TA* no entra dentro de

²⁴⁰ “...the *bildungsroman* can be construed as biographical, assuming the existence of a coherent individual identity which constitutes the focal point of the narrative; dialectical, defining identity as the result of a complex interplay between psychological and social forces; historical, depicting identity formation as a temporal process which is represented by means of a linear and chronological narrative; and teleological, organizing textual signification in relation to the projected goal of the protagonist’s access to self-knowledge.” (Rodríguez, 2000: 8)

²⁴¹ “Trace the heroine’s growth up to her physical maturity to the neglect of her potential for further development.” (Kleinbord, 1988: 5)

²⁴² “The author produces a conventional happy ending and conforms with current feminine ideology.” (*Ídem*)

esta categoría –pues no existe la heroína narradora protagonista–, tal vez se puede comprender la razón por la cual Muñiz incluye un final feliz, tan original y característico en esta obra.

Pareciera que en la mayoría de los *Bildungsroman* se caracterizan por “la ausencia de un final armónico a la pugna entre las necesidades de un desarrollo integral por parte del individuo y las demandas utilitarias de la sociedad” (Rodríguez, 1996: 53).²⁴³ Sin embargo *TA* va contra este esquema, pues ya hemos visto anteriormente como Rafael logra salir triunfante de todas y cada una de las aventuras que atraviesa durante su recorrido. La mezcla entre la ficción y la realidad que existe a lo largo de la novela, convencen al lector del *happy ending* y la oportunidad de volver a empezar y olvidar las tragedias y las muertes. Este final feliz se debe a una de las principales características del género, esto es “quiere demostrar que los principios orgánicos no-burgueses poseen una capacidad de cohesión social desconocida para la cultura que se inspira de la autonomía crítica individual” (Moretti, 1999: 72).²⁴⁴ Efectivamente, tal vez uno de los mayores deseos de la escritora al trazar la historia de Rafael pudo haber sido: fomentar la unión de la humanidad a través de una crítica positivista de la sociedad de la época, lo cual también puede aplicarse en la actualidad.

Por otra parte, en este tipo de novelas existe un tópico de gran importancia: el conflicto que existe entre el protagonista y el mundo en el que vive. Esta situación conflictiva provoca el autoconocimiento de sí mismo y Rafael descubre su verdadera identidad. Dicho aspecto influye grandemente en el lector, la lectura de este tipo de novelas lo lleva a reflexionar en sus propias expectativas provocando un autodescubrimiento de sí mismo²⁴⁵. Suele suceder, que el lector aprenda mucho más que el protagonista, es decir, que a diferencia del héroe el lector logre, a través de este proceso de autoformación, forjar distintos rasgos de su carácter que aún no han sido formados. La autoconcientización llevada a cabo en la personalidad del héroe se traslada al lector receptivo, pues existe una identificación entre ellos y comparten las experiencias, luchas y temores que ambos tienen. Esto se debe a que el *bildungsroman* llega hasta el lector a través de la percepción del protagonista, resultando “algo completamente

²⁴³ Rodríguez Fontanela se refiere a las novelas *bildungsroman* que son protagonizadas por burgueses y cuyo proceso de autoformación “es bastante defraudador para las ansias de plenitud del protagonista.” *op. cit.* p. 53.

²⁴⁴ “Vuol demostrare che i principi organici non-borghesi posseggono una capacita de coesione sociale sconosciuta alla cultura che s’ispira all’autonomia critica individuale.” (Moretti, 1999: 72)

²⁴⁵ Lutes señala a este respecto que la técnica de “identificación entre lectora y protagonista no es ajena al *Bildungsroman* masculino en sus fases originales.” (2000: 39)

lógico, dado que es él quien debe formarse, y la lectura se propone también como un recorrido formativo.” (Moretti, 1999: 62- 63)²⁴⁶

El proceso de autoformación que se lleva a cabo en la vida del protagonista a través de la exploración de su alma y su corazón tiene como objetivo conocerse a sí mismo con el propósito de formarse una personalidad que esté en armonía con la sociedad que lo rodea. Por otra parte, este género representa también el proceso “autoconstituyente de la novela” y el proceso de formación interior del autor. Esto se debe a que “los autores involucrados no tratan de tener la misma visión del hombre, sin embargo, sus visiones son la respuesta a asuntos esencialmente similares. Por otra parte, las novelas representan un testimonio de la convicción de que existe algo entre la ficción imaginativa y la autenticidad humana, lo que lo convierte en un medio adecuado y especialmente conveniente para el conocimiento de esta última.” (Beddow, 1982: 6)²⁴⁷ Es decir, la autoformación vivida por el protagonista se desplaza hasta el autor, el cual después de escribir su novela, de alguna manera, también ha madurado y su identidad se ha consolidado tanto personalmente como creativamente. Por este motivo Muñiz retoma la vida de un personaje histórico, desde el punto de vista temporal, el cual representa utópicamente la posibilidad de un mundo diferente. Esta novela se puede considerar como una posibilidad ante la sociedad cerrada y corrupta de la época y al mismo tiempo, una forma de adaptarse a la realidad social pues

en cuanto a su interpretación del héroe, el *bildungsroman* por un lado funciona con una tensión entre la preocupación por la pura complejidad de las potencialidades individuales y por el otro lado, el reconocimiento, la realidad práctica –el matrimonio, la familia, la carrera– es una dimensión necesaria del héroe, la auto-realización, que por definición, implica una delimitación, en efecto, la construcción de uno mismo. (Swales, 1978: 28-29)²⁴⁸

TA contiene diversas características que podrían clasificarla como una novela de aprendizaje: el héroe, Rafael, es un adolescente de Toledo quen al descubrir la realidad de la sociedad cristiana inquisidora pierde sus ilusiones. Esto se debe a que “el adolescente toma consciencia de las diferencias entre sí mismo y el Otro, entre la realidad y la ilusión, entre lo masculino y lo femenino” (Lutes, 2000: 1). Se vuelve adulto cuando comienza a entender la

²⁴⁶ “Cosa del tutto logica, considerato che questi è oclui che deve formarsi, e la lettura si propone anch’essa come un percorso formativo.” (Moretti, 1999: 62-63)

²⁴⁷ “The authors involved are not all trying to convey the same vision of man; however, their different visions are responses to essentially similar issues. Moreover, the novels all testify to a conviction that there is something about imaginative fiction, and something about authentic humanity, which makes the former and especially suitable medium of insight into the latter.” (Beddow, 1982: 6)

²⁴⁸ “In terms of its portrayal of the hero, the *bildungsroman* operates with a tension between a concern for the sheer complexity of individual potentiality on the one hand and a recognition on the other that practical reality – marriage, family, career– is a necessary dimension of the hero self-realization, Albert one that by definition implies a delimitation, indeed, a construction, of the self.” (Swales, 1978: 28-29)

realidad de la vida y va en busca de sus orígenes: "...es que pienso que siempre seguiré siendo judío, aunque tenga que padecer y tenga que fingir, aunque no tenga amigos y la gente me desprecie, aunque me oculte y me niegue a mí, todo para seguir siendo yo" (p. 16), aunque para conseguirlo deba perder su inocencia de provinciano. De esta forma, a pesar de que ha perdido sus ilusiones infantiles aún cree que puede realizar algo importante en su vida, tal vez realizar sus sueños. Para aprender a conocer a la sociedad que lo rodea, así como sus peligros y amenazas, diversos "iniciadores" son necesarios: el arriero como símbolo de esperanza y salvación, el alquimista quien es un perseguido como él, el mendigo iniciador de la reflexión, "el Santo" como guía hacia el inframundo y Rodolfo el introductor del ritmo y la belleza. Rafael decide seguir los consejos del arriero, a pesar de atravesar momentos de flaqueza y de dudas siempre termina por seguir el buen ejemplo; sin embargo es necesario que experimente diversos hechos contradictorios en su viaje para afirmar su decisión de seguir el bien. A partir de esto se puede concluir que *TA* es "una nueva forma magníficamente equipada para manejar el flujo de carácter en contraposición al desarrollo razonable. Puede provocar la indeterminación del proceso de crecimiento, la fuerza inesperada integradora de la experiencia aleatoria que asocia –pero nunca confiere– el sentido del yo como una entidad intacta y coherente." (Swales, 1978: 148)²⁴⁹

La visión pesimista del mundo que presenta Muñiz corresponde a la realidad vivida por parte de su familia materna, en cuanto al exilio judío, y por ella misma en otros aspectos. Los puntos comunes entre la escritora y el protagonista son numerosos y ya se han visto anteriormente: la búsqueda de los orígenes, el motivo del viaje, el exilio como finalidad de la existencia, la visión del mundo y las ideas filosóficas ante la vida. Rompiendo el silencio, Muñiz muestra la realidad de una sociedad corrompida haciendo hincapié en la injusticia, recreando una historia en el pasado pero mostrando un juicio moral que bien podría aplicarse al presente. La identificación en los sentimientos del autor-narrador revela un idealismo, el cual logra triunfar por encima de la realidad tanto en la escritora como en el personaje y esto se debe al objetivo ilusorio que Rafael se impuso pues "... muchas obras *Bildungsroman* definen el objetivo perseguido por el héroe, el cual resulta ser la mejor o la más perfecta conciencia." (Swales, 1978: 35)²⁵⁰ El *happy ending* esperado y la realización del protagonista,

²⁴⁹ "Is a novel form superbly equipped to handle the flux of character, as opposed to manageable development. It can render the curious indeterminacy of the growing process, the unexpectedly integrative force of random experience which intimates –yet never quite confers– the sense of the self as a coherent and intact entity." (Swales, 1978: 148)

²⁵⁰ "...so much *Bildungsroman* narration to define the goal pursued by the hero as that of greater, or more perfect, consciousness." (Swales, 1978: 35)

posicionan a la obra en un espacio privilegiado en donde la utopía sigue reinando: después de tantas vicisitudes e injusticias se puede llegar a ser feliz.

8.4 La autobiografía femenina

Anteriormente se ha señalado la importancia de la escritura de la autobiografía y la integración de datos biográficos en las obras escritas por mujeres. También se han analizado las características temáticas y estructurales de *Castillos en la tierra* y de *Molinos sin viento* como representantes de la escritura íntima, a pesar de no poder situarlas dentro del género de la autobiografía. En este sentido, un estudio detallado de la autobiografía femenina podría ser de gran utilidad para determinar esa necesidad que mueve a las escritoras al momento de escribir la historia de su vida. De esta forma, si partimos de la idea según la cual “la relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme [...]” (Didier, 1981:34) y que al escribir se descubre la propia identidad así como la auto-realización, entonces se puede concluir que la escritura de las mujeres se acerca más a lo subjetivo y a lo individual. Sin embargo, como es bien sabido, lograr el reconocimiento de las mujeres que escriben no ha sido tarea fácil. A través de los siglos las mujeres han peleado por obtener un lugar reconocido en el ámbito literario que no fuera catalogado como ‘subliteratura’ y que no se instalara solamente en la literatura *kitsch* o *à l’eau de rose*. Por esta razón, “el deseo de individualidad que expresa cada una de las protagonistas se manifiesta en su elección de la narración autobiográfica, una forma literaria que se basa en la afirmación textual de un sujeto hablante que exige el reconocimiento como autor de su historia” (Saénz de Tejada, 1998:63). Por medio de este género, la mujer encontró la manera de contar su historia y reconocerse como protagonista-autora-narradora; representa también una forma de rebeldía pues resulta necesario destruir los cánones establecidos (en el ámbito social, lingüístico, moral etc.) antes de poder crear. De esta forma en muchas de estas novelas la protagonista es mujer y escritora provocando la liberación en dos niveles diferentes. Debido a la fragilidad, inestabilidad e indefinición de la identidad de la mujer en la sociedad, la autobiografía, en su calidad de género “difuso, controversial y contradictorio”, representa “la mejor forma de encauzar la necesidad y el deseo femenino de autoexpresión” (Estévez, 2000: 213-214).

La escritura femenina incluye como característica a la forma personal, la expresión del “yo” a través de la escritura íntima. El uso de la primera persona permite indagar en la psicología y proporciona la multiplicidad de enfoques, puesto que se puede transmitir una perspectiva inmediata de lo que ocurre o crear una relación retrospectiva. A través de este

espacio de liberación, la mujer exterioriza su juicio ante la represión social sufrida en el pasado y logra el auto-conocimiento. El lenguaje de expresión femenino se aleja de la postura masculina y se rompe con la sintaxis establecida. Dentro de la narrativa intervienen elementos y procedimientos psicoanalíticos pero sin olvidar la enunciación primaria, es decir, aquella que existe desde el inicio de los tiempos, aquella que no tenía impuesta las reglas y códigos de la actualidad. En esta escritura, se prefiere “la asociación libre de inspiración dionisiaca” (Ciplijauskaité, 1988: 17), el tiempo se vuelve cíclico, los silencios invaden la narración y lo subjetivo se pone por encima de lo objetivo.

La mujer escribe a partir de sus experiencias como mujer, así como de la perspectiva que tiene de la vida, de lo aprendido a lo largo de su existencia y con la noción de lo que la sociedad espera de ella: ser madre. Por esta razón la escritura femenina nace del interior, representa una introspección a partir de los sentimientos y se refleja a través del cuerpo. Los escritos autobiográficos femeninos están basados en la representación del “yo”, la búsqueda de la identidad se nota de manera más profunda que en los escritos masculinos y sobre todo la búsqueda del otro. La mujer ha crecido en una sociedad que le ha hecho creer que es ella la otredad del hombre y que debe actuar como tal, sin embargo “Ser mujer no se limita solamente a ser el Otro que nace y vive para el hombre; es más que la madre-esposa-idea” (Beauvoir, 1949:87) y es entonces por medio de la escritura como busca la otredad femenina. En esta búsqueda de la otredad femenina se va reconstruyendo el pasado, se regresa al interior y a la infancia, pero “no es sencillo recordar, reconstituir los años juveniles, más bien se trata de juzgar la vida pasada con criterios de la vida actual con el propósito de establecer metas para el futuro” (Ciplijauskaité, 1994:35). En este aspecto, Angelina Muñiz hace lo propio, pues va reconstruyendo su pasado con la perspectiva que tiene ahora de la vida, de su propia vida, cambiando de esta manera muchas de las percepciones que tenía de ciertos hechos del pasado antes de escribirlos. Así, Alberina –protagonista de las seudomemorias– se convierte en testigo, indiscutible, debido a su situación de observadora y participante en la historia del exilio español en México; presentando una alternativa a las versiones oficiales de la realidad de los exiliados.

Una mujer va reconstruyendo su vida pasada basándose en sus recuerdos y en el concepto que ella tiene de sí misma, sin embargo, este proceso no da como resultado una narración estática, sino la historia de una personalidad que va evolucionando con el transcurso de los hechos, sobre todo si la historia empieza en la infancia. Esto se debe a que “dans

presque toutes les autobiographies, l'enfance est la période qui est la plus réussie, parce que l'écrivain y connaît la distance maximum entre le passé et le présent, et que de cette densité, de cette épaisseur des années accumulées, naît le miracle de l'autobiographie." (Didier, 1983: 31) La niña que se era antes vs. la mujer que se es ahora, no tienen ni viven en los mismos esquemas sociales y culturales, es por eso que "el concepto de lo personal, del yo, parece estar siempre en función de convenciones cambiantes, las cuales determinan lo que se dice y, quizás más importante, lo que se calla" (Klein, 2001), o sea el *non dit* que se encuentra de manera sutil, que se sobreentiende, que se disimula pero que tiene un lugar importantísimo en el desarrollo de la personalidad. ¿Por qué no decirlo? Simplemente porque esos espacios en blanco son los espacios de la reflexión, de la intimidad femenina que se quiere mostrar al lector. Por otra parte, la vuelta a la infancia en la autobiografía femenina implica varios choques consigo misma, es decir, se toma conciencia de cómo se llegó a ser lo que se es. Por consiguiente se juzgará la educación recibida, generalmente marcando claramente las diferencias con el sexo opuesto, puesto que a ellos se les estimula mientras que a ellas se les reprime. Se cuestionarán las situaciones políticas y sociales de la infancia, haciendo una retrospectiva de lo vivido pero con las ideas claramente expresadas de la adulta que narra, las injusticias de las que se fue objeto y las guerras sin motivo de las que se fue testigo. Desde luego que se hará hincapié en el ambiente de la vida infantil, pues "el ambiente exterior es casi tan importante como la vivencia de la niña en la mayor parte de las narraciones; la niña queda marcada por esta experiencia para toda su vida" (Ciplijauskaité, 1994:42). En *CT* y en *MV* el ambiente exterior tiene gran impacto en la vida de Alberina, tanto el México de los años 40, como cada evento mundial que ocurría: la Guerra civil española, la dictadura de Franco, el exilio, la Segunda Guerra Mundial, la inmigración de los españoles a México, etc.

La escritura autobiográfica siempre se ha visto como un género apegado a las teorías patriarcales, en donde todo gira en torno al género masculino. El hombre cuenta su historia visto siempre como un héroe, con vivencias extraordinarias y tal vez, hasta como un modelo a seguir; mientras que la mujer otorga mayor importancia a sus preocupaciones personales e íntimas. Generalmente, los escritos masculinos parecen seguir un orden lineal, cronológico y coherente, mientras que las autobiografías femeninas son discontinuas, digresivas y fragmentadas, lo cual representa la desigualdad del pensamiento femenino. Lo masculino pone mayor énfasis en los logros obtenidos, la mujer entretanto, se define a través de su relación con los demás. Por consiguiente, "estas características hacen que las mujeres se encuentren, a la hora de escribir autobiografías, ante un doble obstáculo: la dificultad de

construir un sujeto femenino, dentro de un discurso androcéntrico y, además, a la hora de escribir sus vidas, las mujeres tienen, de alguna manera, que luchar contra algunos estereotipos como silencio y humildad, que la cultura les ha asignado” (Klein, 2001). Ser humilde es una “cualidad” impuesta a la mujer, la sociedad establece el lema: vivir para servir a los demás. Así pues, cuando una mujer decide escribir se enfrenta con la difícil tarea de congeniar sus tareas domésticas y laborales con la escritura. Sin embargo, existe una dificultad aún mayor, pues al decidir escribir su autobiografía se enfrenta con el tabú de ‘lo que se dice y lo que se calla’, además, su historia no debe afectar a nadie, no debe juzgar a su pareja, no debe menospreciar a los que la rodean, convirtiéndose en una escritura casi imposible, sobre todo si el objetivo principal es contar la verdad.

La autobiografía llamada femenina, es pues, el resultado de una liberación de la mujer, es también, la capacidad de apropiarse de un nuevo lenguaje íntimo en el cual se puede expresar de forma personal sin buscar la aceptación de nadie; pues recordemos que la mayoría de las escritoras de autobiografías no creen que serán publicadas y en dado caso de que lo sean, no serán leídas por un público extenso sino uno selecto que seguramente sabrá apreciar su narración. Es, al mismo tiempo, una manera de luchar contra los cánones establecidos, contra las teorías pesadas del género, “según Smith (1991), han sido especialmente las narraciones escritas en primera persona por las mujeres las que más han empujado las autobiografías hacia nuevas alternativas, en cuanto a las posiciones del yo, y han planteado posibilidades renovadas de la práctica” (Klein, 2001). Es evidente que las seudomemorias de Muñiz entran en estas nuevas posibilidades, este ‘experimento’ que logra una narración nítida y llena de intensidad por medio de la expresión de las experiencias vividas. Las innovaciones de las seudomemorias saltan a la vista desde la primera página, al encontrar un narrador en tercera persona, cuando se mezcla la realidad con la ficción y por medio de la prosa diáfana que transmite el relato. Todo esto gracias a la libertad detentada por la autora, puesto que “*écrire sa vie, c’est se donner la chance de revivre sa vie, de la renouveler selon une plus adéquate conformité aux intimes préférences du rédacteur.*” (Gusdorf, 1991b: 394) En este punto se debe aclarar que la literatura femenina no se limita solamente a los escritos autobiográficos ya que la temática se ha ido ampliando cada vez más, hasta llegar a abordar ciertos temas prohibidos en el pasado, tal vez por ser considerados tabúes. Si bien es cierto que la mayoría de las literatas han escrito en algún periodo de su vida uno o varios libros autobiográficos, también es cierto que utilizan la escritura para exteriorizar aquello que no tenían derecho a decir, experiencias que debían mantenerse en el mundo del silencio. Los

escritos femeninos representan aspectos de diversa índole, tales como la transformación de la sociedad con respecto al rol de la mujer, la ruptura del silencio, la sumisión y la marginalidad, la búsqueda del reconocimiento y de la identidad, y muchos otros más.

En los estudios hechos hasta hoy sobre la autobiografía femenina encontramos dos corrientes muy marcadas, primero aquellas críticas que se orientan hacia la creencia de que no existe una diferencia entre la escritura de una autobiografía femenina y de una masculina. En contraposición, existe aquella que, con fundamentos teóricos, subraya la marcada diferencia entre los sexos. Es por eso que Rosario Ferré afirma que “todo lo que escribe es parte de su experiencia personal de mujer, de su pasado, de las tradiciones de su entorno, de la mitología de su cultura” (1980: 14) pero concluye diciendo que todo lo que un autor (femenino o masculino) escribe, forma parte de su experiencia de vida, y por ello no hay diferencia entre escritura masculina y escritura femenina, salvo, tal vez el tema tratado en la escritura. La teoría de Ferré de la no diferencia está apoyada en las teorías de Kristeva quien rechaza todo tipo de escritura femenina. En sus estudios explica que podemos encontrar algunos rasgos estilísticos o temáticos peculiares, los cuales no se pueden atribuir solamente a las obras escritas por mujeres. Inclusive piensa que el hecho de catalogar la escritura como femenina es un tipo de “marginalidad” hacia la mujer y una forma de alentar el machismo.

Una postura opuesta es defendida por las críticas que defienden las diferencias de sexos y las diferencias en la escritura. Cixous, por ejemplo expresa que la madre es el principio y la originadora de la voz de los textos que han sido escritos por mujeres. Defiende la conceptualización del cuerpo cuando la escritora expresa lo que piensa y siente, afirma que la escritura es el reflejo de su identidad. “La mujer, en otras palabras, está presente total y físicamente en su voz –y en su obra escrita no es más que una extensión del acto de hablar, reflejo de su propia identidad” (Moi, 2006:124). Va más allá de las teorías al afirmar que para una mujer la escritura es liberadora y provoca el regreso a la madre, una dualidad al parecer indisoluble.

8.5 La relación madre-hija

La sublimación del papel de la madre, generalmente llevado a su máxima expresión por los escritores del siglo pasado, ha ido evolucionando poco a poco, hasta el grado de modificar esa figura de Edipo y transformarla, en ocasiones, en una imagen odiada. En lo que respecta a las escritoras, valdría la pena cuestionarse sobre la representación de la relación

madre-hija que se refleja dentro de su narrativa. Los conflictos que desde la antigüedad siempre han existido entre estos seres, puede evidenciarse desde dos perspectivas, ya sea por medio del dolor de la pérdida de la madre o la versión femenina del “regreso al útero” edipiano. La escritura femenina desarrolla un sin fin de variantes en su objetivo por lograr cicatrizar las heridas y las penas sufridas a causa de los maltratos y la incompreensión entre las mismas mujeres. El dolor provocado por el abandono del seno materno puede ser consolado por medio de la sustitución de ese refugio por medio de la escritura, pues de alguna forma, ésta se convierte en una especie de hogar dentro del cual se pretende sanar la amargura de la separación.

El vínculo maternal es reivindicado en *CT* y *MV* como un enlace asumido y no impuesto como única opción a su condición de mujer. La madre de Alberina desempeña su papel desde una libertad de acción inusitada para la época. Así, desde su tierna infancia, la protagonista aprende la autodeterminación e independencia femeninas. La madre va a transmitir un “feminismo” muy temprano que se basa en las lecturas de las primeras feministas de los años veinte y le transmite algunas de sus ideas²⁵¹. Desde luego que todo esto se lleva a cabo desde un ambiente tradicional de la década de los cuarentas en donde la madre se queda en casa y se ocupa de las labores del hogar y de su familia, mientras que el padre sale a trabajar para sustentar las necesidades de los suyos.

Alberina hereda la palabra y el libre albedrío de su madre, pues desde la infancia siempre la incitó a escribir con un estilo propio y sin límites. Las tareas y composiciones escolares debían pasar por las correcciones del padre, quien modificaba y criticaba el estilo de la pequeña. Sin embargo la madre, desde una posición de apertura y liberación siempre le aconseja seguir su instinto. En este punto cabe recordar que en el momento en el que Muñiz empieza a publicar, solamente la madre lee sus escritos, los interpreta y discute con su hija los efectos de su narrativa. No obstante el padre, quien siempre se opuso a la vocación de escritora de Muñiz, jamás leyó las historias de la escritora, nunca tuvo el privilegio de adentrarse en los mundos insólitos creados por su hija. La madre también representa la

²⁵¹ Sobre este aspecto, señala Muñiz en una entrevista: “Mi madre era un personaje muy curioso porque aunque no tuvo educación formal, [...] sin embargo leyó tanto y se cultivó tanto que sabía muchísimo. Sus simpatías estaban con las primeras feministas de la década de 1920 en España. Me contaba acerca de ellas y de sus ideas. Me dio a leer las obras de Concepción Arenal que fue una abogada muy famosa en aquella época.” (Hind, 2003: 125)

transmisora de las historias que en ocasiones evoca Alberina, concretizando así la pasión de Muñiz por la palabra aprendida de la madre.

A través de este capítulo se puede concluir que la escritura de Muñiz comprende muchas de las características de la llamada escritura femenina. Aunque en este apartado solamente se analizaron tres de ellas, un estudio posterior centrado en este tema, aportaría un esclarecimiento mayor. Sin embargo, esta sección representa una apertura ante una problemática tan presente en la narrativa de la autora. Las peculiaridades narrativas de *Morada interior* no dejan duda de la identificación que existe entre la forma de expresión de Muñiz con el resto de las mujeres escritoras. Por otra parte, el *bildungsroman* femenino fue adaptado a la diégesis de *Tierra adentro*, la cual presenta un protagonista hombre y no mujer como tradicionalmente ocurre. Por último, la ruptura de las reglas de la escritura autobiográfica de las seudomemorias, no excluye la necesidad de contar la historia de la infancia, tan presente en la mayoría de las autoras.

CONCLUSIONES

Durante más de cuarenta años, Angelina Muñiz-Huberman (1936), ha publicado un número considerable de cuentos, novelas, poesía y ensayos. Desde sus inicios y hasta la actualidad su forma de escribir va en contra de las normas y de las modas narrativas puesto que para ella “lo importante no es la anécdota, sino cómo se cuenta.” (Hind, 2003: 122) Frente a esta perspectiva, su forma de escribir converge en una confrontación con la teoría literaria, los cánones establecidos y la tradición literaria. Por esta razón, el análisis detallado de algunas de sus obras ha podido esclarecer ciertos tópicos enunciativos. No obstante, queda aún mucho camino por recorrer pues en tan larga carrera literaria han surgido –y surgirán– nuevos aspectos que vienen a enriquecer el ya extenso catálogo de transgresiones narrativas.

La labor narrativa de Muñiz se encuentra nutrida de los elementos biográficos que marcaron su vida. Como se ha podido subrayar, a lo largo de esta tesis, el exilio español tiene un rol vital dentro de su obra de creación. Si bien la definición que esta autora da al exilio dista mucho de ser negativa, no se puede dejar de lado que este hecho marcó grandemente su existencia. Desde la infancia, la huella del exilio quedó grabada en su forma de pensar, de vivir y de hablar. Este efecto, sin duda, marca uno de los hitos más importantes de su narrativa, el cual en ocasiones se exterioriza de formas un tanto inusitadas y controversiales. El hilo conductor de los cuentos y novelas de la hispanomexicana, evidentemente, siempre se encuentra influenciado por elementos autobiográficos de la vida cotidiana mezclados con la imaginación.

A la gran influencia del exilio español en su obra creativa, se suma el exilio judío. Su madre, sin saberlo, agrega un nuevo indicador social a la vida y escritura de su hija. El día que le confiesa que su familia proviene de los judíos sefardíes que tuvieron que salir de España, exiliados también, en 1492, la noticia cae en un terreno fértil. Así, Angelina Muñiz empieza a interesarse en un tema que después se convertirá en una fuente de inspiración y de conocimiento. Las investigaciones que la escritora lleva a cabo sobre este tema, van desde los exiliados hispanojudíos, hasta estudios de la Cábala hispanohebrea y la literatura sefardí. El exilio judío se convierte en una pasión-obsesión de la que se desprenden muchos de sus personajes y algunas de las referencias y alusiones literarias. Entonces, es muy común encontrar citas de otros escritores judíos en el exilio, alusiones de personajes eruditos en

el estudio de la Cábala o historias que se posicionan en el tiempo de la persecución de este pueblo.

La muerte también se convierte en un tópico de su escritura. Nuevamente aparece aquí otra influencia de su infancia. La muerte trágica de su hermano en un accidente automovilístico a la edad de ocho años, desencadena un sinnúmero de repercusiones tanto en la vida familiar como en la psique de la pequeña “sobreviviente”. Aunque ella apenas tenía tres años cuando este hecho ocurrió, los padres siempre guardaron intactas las pertenencias del hermano dentro de un baúl que viajó por los mismos lugares que ellos. Esta cercanía con la muerte y los objetos que la veneran, produce un efecto muy singular en cada uno de los miembros de la familia. El padre deja de escribir, la madre sufre en silencio, Muñiz cree que no vivirá más allá de los ocho años y los tres salen al exilio. Resulta pues, difícil de imaginar la cantidad de problemas existenciales que este suceso trajo en cada uno de ellos y la forma en que lo resintieron internamente.

Angelina Muñiz, desecha el lado trágico de la muerte y la convierte en su compañera fiel y cotidiana. A través de la figura de su hermano, el cual se vuelve un amigo imaginario, la muerte se convierte en un tema asumido y sin tabúes. Compañera de juegos y fiel protectora, la imagen del hermano convive día a día en el desarrollo de la infancia de la autora. También la visión que los padres tienen sobre este tema contribuye a alimentar la especial percepción de la pequeña. Además, la concepción de la muerte en México viene a sumarse a lo anterior provocando una nueva perspectiva. Pareciera, entonces, que la muerte se convirtiera en uno de los ejes temáticos de sus obras debido al lugar que ésta toma en su vida. Así, la creencia de que Alberina va a morir antes de los ocho años o el hecho de verificar por las noches si aún sigue viva e incluso la sensación de que la muerte se acerca con cada enfermedad, representa no solamente el choque psicológico que este aspecto produce en su vida, sino también el miedo y la necesidad de exteriorizar los efectos que ésta produce en su diario vivir.

Otra de las constantes narrativas en la obra de Muñiz es la reescritura de la Historia. Apasionada lectora de obras de las épocas del pasado, guarda su influencia en algún lugar de la mente para después mezclarla con la imaginación y hacerla resurgir de forma novedosa. El periodo de la Historia que más le atrae es la Edad Media y es precisamente dentro de esta época donde logra encontrar los personajes que inspiran la mayoría de los protagonistas de sus novelas. Santa Teresa, la Inquisición, Benjamin de Tudela, Elena de Céspedes, entre

otros, representan algunas de las fuentes de inspiración de Muñiz. Sin embargo, no son solamente los personajes bien conocidos de la Historia los que mueven la imaginación de la escritora, también los seres marginados de ese tiempo engrosan la lista de los héroes creados. Alquimistas, cabalistas, rabinos y caballeros nobles se adhieren a la perfección dentro de este mundo mítico-mágico que representa la Edad Media.

En esta tesis se hizo hincapié en la importancia que adquieren los textos históricos escritos por Muñiz dentro de la literatura mexicana, pues se le considera la incursora de la nueva novela histórica. Este hecho viene a corroborar la importancia de *Morada interior* (1972) como la primera obra de este tipo en México. En la primera parte de este trabajo, se realizó un análisis pormenorizado de los rasgos principales de este género, siguiendo las teorías de los principales teóricos, tales como Menton, Pons, Aínsa, Fernández Prieto. Así, después de un análisis detallado de las características temáticas y narrativas, se llegó a la conclusión de que *Tierra adentro* (1977), *La guerra del Unicornio* (1983) pertenecen al género NNH. Además y aunque no forman parte del *corpus* de esta tesis, también *Dulcinea encantada* (1992), *El mercader de Tudela* (1998) y *La burladora de Toledo* (2008) presentan las cualidades típicas de este género narrativo.

Morada interior se distingue por reproducir el diario verdadero de Santa Teresa. Esta alternativa trae consigo la incursión de la metaficción histórica en la diégesis, la cual es tan distintiva en este género. De esta forma, la realidad de Muñiz, sobrepasa la existencia de la Santa, es decir que si la autora decide escribir sobre este personaje, tan conocido en la Historia, es porque muchos rasgos de su vida y de su personalidad se identifican con los propios. Su ascendencia judía, la enfermedad que la agobia, su deseo de conocimiento y su condición de mujer escritora, son algunos de los puntos en los que convergen ambas historias. En consecuencia, la vida de Santa Teresa permite expresar el mundo interior de Muñiz sin tabúes ni complicaciones. La narración se lleva a cabo por medio de capítulos, que de forma lineal, van avanzando en la vida de la santa de *MI* casi a la misma velocidad que la escritora va penetrando en su interior. El resultado es una obra de gran originalidad que, poniendo de realce la expresión femenina, logra combinar dos tiempos, dos historias y dos realidades.

Tierra adentro, por su parte, narra la historia de un héroe desconocido pero que pudo haber sido cualquier habitante de Toledo en el siglo XVI. En este caso la pertenencia a la NNH se justifica por la búsqueda del “cómo y el por qué” de la Historia que Jitrik defiende

en sus teorías. Teniendo de fondo la persecución de los judíos por parte de la Santa Inquisición, el ambiente de la España del siglo XVI y los elementos típicos de la picaresca, Muñiz logra hilvanar una historia llena de aventura y emoción. Si bien en *TA* el héroe es un niño de casi 13 años, esto no representa un obstáculo para revelar la intimidad de la autora, de ahí la teoría de denominarla *Bildungsroman*. El crecimiento del protagonista, quien casi se convierte en un pícaro, se une al desarrollo de Angelina Muñiz escritora y ambos van afianzando su personalidad a través del desarrollo de la diégesis.

La guerra del Unicornio es la representación de la batalla del Ebro en un ambiente medieval. Este aspecto desencadena una serie de anacronismos y metaficciones dentro de la narración, los que sumados a elementos de la épica medieval española dan como resultado una novela colmada de elementos mítico-mágicos. La recreación de la batalla del Ebro en la época medieval funciona como pretexto ideal para la búsqueda de la paz utópica en el mundo representada en *GU* por la unión de las fuerzas de las tres religiones que convivían en la España de la Edad Media. En esta obra, el Unicornio sobresale como la imagen representativa de la esperanza, por medio de su sagrado vaso el poder es otorgado a los representantes de la República. Al igual que en *MI* y *TA* el pensamiento interno de los protagonistas es dejado al descubierto para demostrar la fragilidad y la maldad humana en contraste con la belleza, la confianza y el amor interna del individuo. Es pues *GU* la representación de la lucha entre el bien y el mal, entre la República y el fascismo, así como también la lucha interna de las inclinaciones contradictorias del ser.

La guerra y sus repercusiones tienen un lugar preponderante dentro de la temática utilizada en las narraciones de la hispanomexicana. De forma especial resurge la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, es decir las dos grandes masacres que marcaron el curso de su infancia. La primera, como se ha dicho, de gran influencia en su existencia y por consiguiente en su escritura, y la segunda, como una muestra más de las tendencias malignas del ser humano. Los soldados nazis se convierten en una figura del mal, son temidos y hasta forman parte de las pesadillas de la infancia. Las historias de los deportados, masacrados y desterrados se convierten en propias, de ahí que las experiencias que escucha o lee lleguen a formar parte de su vida y de su existencia. La guerra es percibida como una de las peores caras de la humanidad y los enfrentamientos bélicos son plasmados dentro de la diégesis a manera de contestación contra los regímenes políticos.

En realidad, la guerra, también sirve para dejar al descubierto la verdadera naturaleza del ser humano. La decepción y pesimismo de Muñiz frente al mundo se pueden apreciar dentro de cuentos y novelas, los cuales se distinguen por condenar y rechazar la actitud egoísta del hombre. Sin embargo, en algunas de sus obras, la imagen del bien aparece como una opción para la felicidad, es decir que en medio de este mundo de corrupción y de dolor aún existen seres que luchan por conservar la paz y la libertad. En esta tesis se subrayó, en diferentes ocasiones, el *happy end* de *Tierra adentro* y el final optimista de *La guerra del Unicornio* como una alternativa a la decepción. En la primera, porque a pesar de las aventuras y peripecias del protagonista perseguido por la Inquisición, éste logra salvarse tanto de la perdición como de la muerte. En la segunda, porque a pesar de que las fuerzas del mal, que representan el ejército de Franco, triunfan en la batalla, la esperanza de los republicanos, representantes del bien, encuentran la promesa de un futuro renovador por medio de la figura del Unicornio. Así, la promesa de paz resentida por la autora se encuentra muy presente en estas obras sin que por ello se deje de condenar los efectos nefastos de la guerra.

La naturaleza humana, en todos los sentidos, es el móvil de gran parte de las historias de esta autora. La forma de narrar las anécdotas de los personajes crea un espacio de expresión en el cual el lenguaje toma fuerza y exterioriza mucho más de lo que se lee. Las almas de los protagonistas quedan al descubierto y el lector se adentra totalmente en sus preocupaciones, penas y alegrías. La forma de pensar, de sentir y de actuar de cada héroe creado por Muñiz, suele ser expuesta de forma lógica y real para provocar un sentimiento de identificación con el receptor. Este aspecto resulta ser de suma importancia pues aunque a veces los personajes estén tomados de una época del pasado, se puede constatar que finalmente los problemas, dudas e inquietudes del individuo siempre han sido los mismos. Se comprueba que pese a que el tiempo pasa, la tecnología se desarrolla y hasta ciertas costumbres y hábitos cambian, la esencia del ser es inamovible.

La necesidad de escribir la infancia que la autora resiente en su trayectoria narrativa, se concretiza, en forma más específica, con la publicación de *Castillos en la tierra* (1995) y de *Molinos sin viento* (2001). Sin embargo, desde sus primeras obras se puede notar las referencias y alusiones que se hacen a esta etapa de su vida. Al adaptar ciertas anécdotas de la niñez, la autora las plasma de muy diversas formas, es decir que a través del desdoblamiento de un mismo hecho la experiencia infantil retoma un nuevo sentido en cada uno de los cuentos, novelas e incluso poesías. En *De cuerpo entero* (1991) se notaba ya, la magnitud de

este periodo dentro de su obra narrativa. En ambas obras de tipo autobiográfico, se observan diferentes rasgos narrativos que contrastan con las teorías de la literatura. Es por eso que resulta complicado clasificarlas y definir las dentro del marco de las reglas literarias vigentes.

En este trabajo, se analizaron las principales características de la autobiografía, así como las teorías de los críticos más reconocidos dentro de este ámbito. Un recorrido minucioso –pues así lo requirieron las particularidades de estas obras– por cada una de las definiciones y peculiaridades de este género permitió concluir que estos libros no pueden encasillarse dentro del género de la autobiografía. Dos singularidades narrativas primordiales difieren grandemente de este género, el primero es el narrador y el segundo es la denominación de la protagonista de la historia. *CT* y *MV* contienen un narrador omnisciente, el cual se aleja completamente del narrador protagonista típico de la autobiografía. Un narrador en tercera persona parece alejarse de la intimidad y de la expresión familiar de un narrador en primera persona, además del distanciamiento que este produce dentro de la narración. *CT*, por su parte, presenta una nueva disyuntiva en este aspecto ya que existe una mezcla de narradores, en primera y tercera persona, los cuales intervienen en el momento más pertinente provocando un mejor acercamiento en la exteriorización de los hechos.

El segundo punto se refiere al seudónimo que Muñiz utiliza dentro de ambas obras. Alberina es el nombre que recibe la pequeña, el cual, a pesar de su gran cercanía con Angelina excluye el homónimo narrador-autor-protagonista distintivo de la autobiografía. En consecuencia, la investigación llegó al punto de preguntarse si *CT* y *MV* podrían ser llamadas autoficciones. Ante esta disyuntiva se estudió detenidamente la definición de Doubrovsky, creador del término, pero nuevamente se encontraron dificultades para circunscribirlas dentro de este subgénero. Si bien es cierto que la autoficción admite la tendencia a contar algún aspecto real por medio de la ficción, mezcla que se encuentra muy presente en las obras de Muñiz, este fenómeno no resuelve todas las disyuntivas. Como se dijo anteriormente, el homónimo narrador-autor-protagonista, también necesario para la autoficción, no se cumple, además, como específica el mismo Doubrovsky, en la portada del libro debe aparecer la denominación “novela” lo cual permite ficcionalizar la realidad. En *CT* se lee claramente en la cubierta y entre paréntesis: seudomemorias, en *MV* se encuentra la misma definición en la portada, rompiendo con el esquema establecido.

En consecuencia, estas obras han sido denominadas pseudomemorias pues a pesar de que Muñiz es la narradora, autora y protagonista, se refugia en un seudónimo. Es cierto que debido a la elasticidad que algunos críticos, tales como May o Gusdorf, otorgan a la definición de la autobiografía, este elemento podría formar parte de las novedades del género en la actualidad. El problema sigue siendo el narrador en tercera persona, el cual no logra acoplarse a ninguna denominación. Por esta razón, este trabajo llegó a la deducción de que la reunión de elementos reales con la imaginación, la utilización de un seudónimo y la narración en tercera persona excluían totalmente a *CT* y a *MV* de las pautas establecidas, otorgándoles un espacio privilegiado de expresión. La denominación “pseudomemorias” parece ser la más adecuada para este tipo de textos, la misma autora, al igual que Doubrovsky crea un nuevo vocablo en la búsqueda de la mejor denominación para estas obras biográficas.

La lectura detallada de las pseudomemorias vino a confirmar la inclasificabilidad de estas obras. Me parece que la narración que la autora hace desde afuera, es decir por medio de la narración en tercera persona, de su propia vida, propicia la distancia necesaria para narrar de forma objetiva la historia de la niña que fue en el pasado. Representa también, la necesidad de la escritora por conocerse a sí misma en profundidad, en consecuencia, el conocimiento de la personalidad se logra a través del “otro” que a su vez es ella misma. La iniciativa de colocarse fuera de la narración por parte de la autora representa igualmente el *effet miroir* que permite verse reflejado en la vida por medio de la otredad. En cuanto a la temática de las pseudomemorias se puede decir que son las vivencias de una niña exiliada que aprende a convivir con las reglas impuestas por la sociedad. Sobresalen el exilio como principio y fin de la existencia, la presencia del hermano muerto, las enfermedades, los juegos, los amigos, la figura de los padres y la guerra.

Las transgresiones en las que Muñiz incurre no son solamente narrativas sino también tipográficas y esto quedó demostrado en el capítulo 7 de este estudio. Resulta muy notorio, dentro de los cuentos y novelas de esta autora, el uso constante y persistente de estos signos. Basta con tomar casi cualquier libro para percibir la importancia de este fenómeno en el buen desarrollo del relato. A través de la observación cuidadosa de cada obra de Muñiz, se obtuvieron ejemplos pertinentes para demostrar la utilización innovadora de estos signos. Las teorías realizadas hasta ahora sobre este tema son pocas, puesto que siempre se ha pensado que los elementos tipográficos no son tan significativos. Sin embargo esta consideración es

errónea, sobre todo en el caso de esta escritora, ya que la correcta comprensión del sentido otorgado a cada uno de estos signos resulta vital dentro de la narración.

El resultado de la indagación resultó inesperado, pues a pesar de intuir la importancia de estos elementos dentro de la narración, la relevancia extraliteraria que éstos toman se tornó impredecible. Los paréntesis y los guiones que normalmente incluyen alguna información o aclaración que se puede dejar de lado sin repercusión alguna, en varios de los textos de Muñiz representan la esencia misma del texto. Es decir que la digresión colocada en medio de estos signos es el punto central de la narración. La información que se otorga por este medio simboliza la intimidad de la escritora en el momento de plasmar sus ideas, de ahí la importancia del análisis detallado de cada uno de ellos. También las comillas tienen una trascendencia especial puesto que funcionan como marcadores gráficos que, en ocasiones, desprenden dos historias que se desarrollan de forma paralela. En este caso, la relevancia del signo radica en la doble historia, esto es, la bifurcación del pensamiento humano en el momento de crear una ficción.

Los puntos suspensivos por su parte, son utilizados por Muñiz para despertar la imaginación del lector, para invitarlo a completar lo que está leyendo, creando una interacción entre el texto y el receptor. Lo que no se dice dentro de la narración y se deja en suspenso llega a expresar mucho más que lo que se plasma en él, esto debido a la añadidura que hace el lector. Asimismo, se llegó a la deducción que las cursivas son una forma de crear una cierta complicidad entre el escritor y el lector, este efecto quedó comprobado en algunas obras de Muñiz. Otro efecto de esta tipografía es la incursión de un discurso disfrazado, es decir, la incursión de una idea o suceso que aparentemente no tiene relación con el desarrollo de la historia. De la misma manera, la cursiva puede señalar el “punto focal” de la obra, es decir el pensamiento central, la motivación de la temática que se desarrolla. En todo caso, en este intento de descubrir las razones que motivaron a la autora a utilizar todos estos signos de forma transgresiva se encontraron resultados reveladores y significativos capaces de explicar la envergadura de este aspecto.

El quebrantamiento de las reglas literarias universales descubierto en la escritura de Muñiz, incluye la posibilidad de clasificarla dentro de lo que se conoce como “escritura femenina”. Dejando de lado los debates sobre la verdadera existencia de esta literatura, este trabajo se centró en descubrir las particularidades de este tipo de escritura y verificar su

existencia en la narrativa de la hispanomexicana. En este sentido, *Morada interior* se distingue, pues una narradora protagonista que expresa su realidad y su forma de ver la vida resulta propicia para este fin. Además, la incursión de la autora dentro de la narración, lleva a meditar sobre la introspección femenina a través de la otredad. Así, se realizó una comparación entre los rasgos de esta novela y su fuente de inspiración, *El libro de su vida*, con el objetivo de distinguir y analizar las peculiaridades de la escritura femenina incluidas en ambos.

La eventualidad de considerar *Tierra adentro* como un *bildungsroman*, modelo narrativo tan difundido en las escritoras, invita a reflexionar sobre la novela de formación y su importancia en la escritura. El desarrollo del protagonista representa también, el desarrollo de la autora, pero sobre todo, representa la búsqueda identitaria. Este término otorga libertad de expresión por medio del análisis de la vida interior provocando la recuperación de las culturas femeninas, y permitiendo la estructuración de la identidad de la mujer. Por otra parte, un análisis detallado de la autobiografía femenina se hizo necesario pues las seudomemorias de Muñiz, a pesar de sus peculiaridades, pertenecen a la escritura biográfica. Este punto es de importancia, ya que las mujeres frecuentemente se inclinan por escribir la historia de su vida.

Este trabajo de investigación ha querido tratar una temática amplia, vasta y novedosa. En ciertas ocasiones viene a confirmar lo antes dicho sobre la obra de Muñiz, y en otras, se analizan y debaten ciertas cuestiones. Sin embargo, esta tesis no representa un estudio exhaustivo, es más bien, la apertura a diversos temas de indagación en la narrativa de Muñiz. Por ejemplo, resultaría muy interesante identificar más a fondo las características de la escritura femenina en las obras de esta autora y ejemplificarlas, todo esto con el afán de conocer las aportaciones que ella misma hace a este modelo literario. Asimismo, el análisis de los personajes femeninos de las obras de ficción proporcionaría, tal vez, los elementos necesarios para definir la búsqueda identitaria tan típica de las mujeres que escriben. Pienso, por otro lado, en las obras de la NNH no estudiadas en esta tesis, las cuales producirían nuevas pistas en el estudio de este género. Igualmente, una exploración más detallada de la utilización de la tipografía originaría, sin duda, nuevas teorías al respecto. Como la escritura íntima adquiere un nuevo rostro por medio de las seudomemorias, una nueva perspectiva de la escritura de la infancia se abre y determinar sus causas, efectos e influencias sería de suma importancia. Así, esta investigación representa una pequeña contribución para promover la

obra de Muñiz, poco conocida en Francia, y para redefinir las principales transgresiones narrativas de la hispanomexicana.

TRANSGRESSIONS DANS L'OEUVRE NARRATIVE D'ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN

Pendant plus de quarante ans, Angelina Muñiz-Huberman (1936) a publié un nombre considérable de contes, de romans, de poèmes et d'essais. Depuis ses débuts et jusqu'à nos jours, sa façon d'écrire est allée à l'encontre des normes et des modes narratives dans la mesure où, pour elle, « l'essentiel n'est pas l'anecdote mais la manière de raconter »²⁵². Dans cette optique, sa façon d'écrire converge en une confrontation avec les canons établis d'une part, la tradition et la théorie littéraire d'autre part. Pour cette raison, l'analyse détaillée de quelques-unes de ses œuvres nous a permis de clarifier certains topiques énonciatifs. Néanmoins, un long chemin reste encore à parcourir puisque, au fil de cette si longue carrière littéraire, n'ont pas manqué et ne manqueront pas de surgir de nouveaux aspects propres à enrichir un catalogue déjà abondant en transgressions narratives.

La production narrative de Muñiz se nourrit des éléments biographiques qui ont marqué sa vie. L'exil de 1939²⁵³ en constitue sans conteste une des caractéristiques les plus singulières. Cependant, dans son cas, il s'agit d'un exil « hérité » de ses parents mais qui ne s'en trouve pour autant pas moins présent dans les thématiques de son écriture. Les exils qui s'accumulent dans ses ouvrages de fiction l'ont poussée à aller au-delà de l'exil espagnol et dans cette quête insatiable de ses origines, c'est un nombre infini d'exils qui sont apparus. Toutes les œuvres de Muñiz peuvent être considérées comme des œuvres en exil et, pour beaucoup d'entre elles, des œuvres de l'exil²⁵⁴ étant donné l'obsession nourrie pour ce thème. Ce point transparaît dans l'insistance de l'auteure à situer ses histoires dans les espaces idylliques du passé, tels que l'Espagne, Hyères, Caimito del Guayabal (Cuba), Cuernavaca ou

²⁵² HIND, Emily (2003) *Entrevistas con quince autoras mexicanas*, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, p. 122.

²⁵³ José María Naharro-Calderón affirme que « l'exil, et en particulier celui des Espagnes de 1936-1939, a ironiquement été pour eux une source ambivalente de malheur et de richesse, tant pour l'expatrié que pour les communautés qui l'ont accueilli [...] Séparé de ses repères identitaires, l'exilé se méfie de son nouvel environnement, lutte pour rester fidèle à ses origines sans être assimilé et, cependant, est obligé par les circonstances matérielles de contribuer ostensiblement la société qui l'accueille pour ainsi pouvoir survivre » (1994) *Entre el exilio y el interior: el "entresiglo" y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona: Anthropos, serie Estudios, colección "Memoria rota. Exilios y Heterodoxias", 34, p. 124.

Cet aspect est important pendant l'enfance de Muñiz puisque c'est précisément le manque d'assimilation à l'environnement mexicain qui se traduit dans le manque d'identité.

²⁵⁴ Voir la différence établie par Bernard Sicot dans (2003) *Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos*, La Coruña: Edición do Castro, Biblioteca del exilio 17, p. 26, dans lequel il souligne clairement l'inégalité existante entre l'écriture en exil et l'écriture de l'exil. Dans le cas de Muñiz, il s'agit de deux formules puisqu'elle écrit à la fois depuis l'exil et sur l'exil.

encore Mexico. Le passé et la mémoire se conjuguent le long du fil narratif de ses contes et de ses romans. De plus, la création persistante de personnages qui vivent ou se sentent exilés constitue une constante dans son œuvre. L'exil juif vient s'ajouter à la perspective, si singulière, de la vie et du monde puisque « il est vrai que/ je suis née en exil/ j'ai vécu en exil, j'ai aimé en exil »²⁵⁵. L'œuvre se fait donc expression d'une âme errante, vagabondant à travers le monde en tentant de trouver ses véritables racines.

Bon nombre des particularités propres aux textes de Muñiz, de même que certaines évidences biographiques, la désignent naturellement comme membre du collectif des « Hispano-Mexicains²⁵⁶ ». Cette désignation controversée a donné lieu à de multiples études qui, jusqu'à l'heure actuelle, ne sont pas parvenues à définir avec précision les lignes narratives si diverses existant au sein de ce groupe²⁵⁷. Mateo Gambarte confirme que les membres de ce groupe d'écrivains ont :

Un héritage commun, l'exil (facilement détectable dans leurs oeuvres), des expériences communes et assimilées face à un monde autre, ils vont dans les mêmes écoles où ils reçoivent une éducation spéciale, on les enferme dans le *ghetto* ou la *tour de verre* de la langue et des coutumes d'exil, ils correspondent au prototype clair de l'humaniste républicain, etc.²⁵⁸

La vie de chacun d'entre eux se trouve marquée, d'une façon ou d'une autre, par l'exil. Bien que tous soient nés et aient passé les premières années de leur vie de façon différente, à partir de leur établissement en terres mexicaines, leur perception des différences culturelles et de langage existant entre eux et le monde qui les entoure semble se rejoindre. La sensation

²⁵⁵ (1995) *La memoria del aire*, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Premio José Fuentes Mares, p. 15.

²⁵⁶ Angelina Muñiz décrit les caractéristiques générales du groupe dans *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. Elle y souligne l'importance des revues mexicaines *Segrel*, *Clavileño*, *Presencia*, le soutien de la génération précédente, sa prédilection pour la littérature classique espagnole, la nostalgie et l'idéalisme. Elle explique que « Dualisme. Introspections. Mélancolie. Défaite, cynisme ou désillusion ont été quelques-uns des traits caractéristiques de cette génération à ses débuts » (1999) Barcelona : GEXEL y Universidad Autónoma de México, p. 159. Cependant, au fur et à mesure du temps, ce groupe acquiert une identité spécifique qui exprime « vie intérieure. Méditations. Recoins et anachronismes. Quête de l'universel. Ce qui vaut pour toute âme inquiète. Des baumes pour des douleurs étranges. La magie du langage poétique. Le rythme et le poids du mot. Le son séparé des voyelles et des consonnes. Ce qui ne se dit pas et demeure, balbutiant, dans les blancs typographiques entre les lettres » *Idem* p. 160.

²⁵⁷ Roberto Ruiz expose quelques-unes des caractéristiques de ce groupe: "Je citerais tout d'abord un sérieux artistique, une haine du mauvais goût, et un respect de la culture [...] l'indépendance idéologique et perspective que nous parvenons à préserver [...] Notre conscience de l'exil a été d'une importance radicale, diamétralement opposée à celle de nos parents." (1991) "La segunda generación de escritores exiliados en México" en *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿Adónde fue la canción?"* Naharro-Calderón, José María (Coord.) Barcelona: Anthropos, serie Estudios, colección "Memoria rota. Exilios y Heterodoxias" no. 22, p. 151.

²⁵⁸ (1996b) *Los niños de la guerra. La literatura del exilio español en México*, Lleida: Pagès editors y Universitat de Lleida, colección "El fil d'Ariadna" serie Literatura, p. 137.

d'exilé, d'expatrié, de « transterrado²⁵⁹ » va forger un sentiment si profond chez ces jeunes gens, regroupés dans les écoles fondées par les exilés eux-mêmes, qu'il acquiert dans leur œuvre une ample répercussion. La famille comme source d'éducation devient également un espace parallèle à l'environnement mexicain, ce qui aboutit à la marginalisation. Cependant, bien qu'ils « aient une problématique sociologique commune et qu'il y ait même toute une série de thèmes : l'exil, l'héritage, la solitude, la guerre, l'Espagne, la nostalgie... qui apparaissent de façon plus ou moins récurrente dans leurs œuvres », nous ne pouvons pour autant « en conclure qu'ils forment une génération littéraire »²⁶⁰. Il ne s'agit donc pas d'une génération mais davantage d'un groupe qui se consolide grâce à :

Une histoire individuelle et collective en grande partie commune: depuis l'enfance, l'exil d'Espagne; dans la mémoire, des parcours obligés jusqu'à l'arrivée dans le pays d'accueil, pour tous entre 1939 et 1942; pour la plupart, les instituts et les collèges républicains de la ville de México, puis L'UNAM où plusieurs sont encore enseignants et où ils maintiennent en vie l'esprit de ceux qui les ont précédés.²⁶¹

Ce groupe sociologique, pour reprendre la formule de Gambarte, présente certaines caractéristiques basiques, telles que la « prédominance d'un sentiment d'insécurité, [la] présence un peu obsessionnelle d'une Espagne idéalisée dans toutes ses manifestations, [la] grande influence de la littérature espagnole dans leur littérature [et] la prise de distance spirituelle à l'égard du Mexique et de ses problèmes »²⁶². Chacun de ces éléments s'avère palpable dans les œuvres de Muñiz même si ce sont sans doute le sentiment d'insécurité et les hésitations envahissant les personnages de ses contes et de ses romans qui prédominent. Dans ce sens, nous pourrions ajouter la mise en lumière de la véritable nature de l'être humain, sa forte propension à l'injustice et l'« exil intérieur » dont il a été question précédemment. Pour les romanciers de l'exil²⁶³, l'éclatement de la guerre civile a motivé le départ du pays d'origine, l'Espagne. L'arrivée au Mexique, après avoir traversé l'Atlantique²⁶⁴,

²⁵⁹ Termes qui, selon Manuel Aznar, commencèrent à être utilisés à partir de la guerre civile espagnole. En réalité, le mot « exilio » a été davantage utilisé entre les réfugiés au Mexique et en Argentine, ce qui a entraîné un moindre emploi du terme « destierro ». Ensuite, ajoute Aznar, José Gaos crée le terme « transterrado », qui souligne la rencontre entre deux cultures plutôt que l'expulsion. (2006) Vicente Llorens *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Sevilla: Editorial Renacimiento, Biblioteca del exilio 26, p. 47-51.

²⁶⁰ *Los niños de la guerra. La literatura del exilio español en México*, Op. cit. p. 138.

²⁶¹ *Ecos del exilio: trece poetas hispanomexicanos. Antología*, Op. cit. p. 48.

²⁶² (1995) «Problemas específicos de los jóvenes escritores exiliados en México» en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, Corral, Rose, Souto Alabarce Arturo, Valender, James (eds.), México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Serie Literatura del exilio español 2, p. 438.

²⁶³ Selon Santos Sanz Villanueva, «on doit considérer comme des romanciers de l'exil tous ceux qui, outre avoir souffert une expérience vitale bouleversante, en ont donné – de ses origines ou de ses conséquences – une interprétation artistique ou ont été affectés – en tant d'écrivains – par ces circonstances» (1984) *Historia de la literatura española: El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona: Ariel, colección «Letras e ideas», p. 180. Dans le cas de Muñiz, même si l'exil est «hérité» de ses parents, il est devenu le leitmotiv de bon nombre de ses récits.

²⁶⁴ Le bateau est considéré par Muñiz comme «un lieu limité qui promettait une vie et un monde meilleurs que ceux qu'ils laissaient derrière eux. La sensation de la mer est d'être emporté vers la liberté. Peut-être a-t-on dans

s'accompagne pour eux de difficultés majeures en termes d'identité nationale et se définit par son ambiguïté. Mexicains ou Espagnols²⁶⁵ ? Plutôt réfugiés²⁶⁶, avec l'espoir du retour. L'idée du *retour imminent* offre une perspective bien différente de l'éducation de ces "enfants de l'exil". En effet, parce qu'ils pensaient cette période transitoire, ils se sont maintenus dans un cercle hermétique, sans s'intégrer dans leur nouveau pays. Cette attitude a provoqué une rupture entre le pays dans lequel ils vivaient et le pays où ils espéraient retourner. Ils ont appris à aimer l'Espagne. Cependant il ne s'agissait pas de la véritable Espagne mais d'une Espagne « mythifiée », « artificielle²⁶⁷ », l'Espagne de leurs parents, l'Espagne des livres, qui est devenue un de leurs thèmes de prédilection, de même que la nostalgie²⁶⁸ et le déracinement.

Dans cette atmosphère ou "réplique d'Espagne" que les parents exilés avaient créée pour leurs enfants au Mexique, ces derniers ont vécu dans l'espoir ferme d'un retour à la patrie perdue. C'est dans cette « atmósfera de almeja²⁶⁹ » et dans cet "authentique *ghetto*²⁷⁰" que

l'idée que la mer lave et entraîne au loin les impuretés et qu'il est possible de commencer une nouvelle vie. Dans tous les cas, prendre la mer, c'est repartir de zéro. C'est survivre et mourir aussi. La condition d'exilé s'acquiert avec force à travers le voyage en mer" (2006) "Exilios olvidados: los hispanomexicanos y los hispanojudios" en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Manuel Aznar Soler (éd) GEXEL, Sevilla: Editorial Renacimiento, p. 99-100. Cet espace se transforme en « un bateau idéal » où « un homme de plus de quatre-vingts ans dit adieu à la côte européenne. Un enfant l'observe et pense : « Moi, je reviendrai ». Et il est possible qu'il revienne, trente-six ans plus tard. Un autre homme pense à son tour: « J'aurais dû y penser. Mon peuple est celui de l'exode éternel ». Ils ne disent rien mais ils sont unis par le même délire » (*Idem*) Cette image, Muñiz l'utilise dans bon nombre de ses vers où la mer est toujours le symbole de la liberté.

²⁶⁵ A ce sujet, Octavio Paz a dit: "En 1939, enfants presque, ils sont arrivés au Mexique, depuis ils vivent parmi nous. Sont-ils mexicains ou espagnols ? Cette question m'importe peu; il suffit de savoir qu'ils écrivent en espagnol; la langue est la seule nationalité de l'écrivain. Mais nos critiques s'obstinent à les considérer comme des étrangers ou omettent leurs noms et leurs ouvrages dans les études et les anthologies mexicaines. Ceux d'Espagne, plus arrogants et catégoriques ignorent jusqu'à leur existence". "Corriente alterna" *Revista UNAM*, 7-III-60, p. 17.

²⁶⁶ "[...] nous étions réfugiés, espérant, comme tels, le retour en Espagne qui se produirait sitôt la chute de Franco, ce qui, à n'en pas douter, se produirait juste après la Guerre mondiale... c'est-à-dire quand la guerre serait finie". Enrique de Rivas cité par Gambarte en *Los niños de la guerra. La literatura del exilio español en México*, *Op. cit.* p. 38.

²⁶⁷ C'est ainsi que la qualifie Susana Rivera quand elle affirme: "les républicaines restèrent submergés dans le repli sur soi et l'auto isolement, et ils vécurent au Mexique dans une Espagne artificielle créée par eux-mêmes à l'image de celle qu'ils avaient perdue, avec toutes les limites et les frustrations qui découlent de cette façon de vivre" *Última voz del exilio (El grupo poético hispano-mexicano) Antología*, *Op. cit.* p. 14-15.

²⁶⁸ A ce sujet, Francisco Ayala, exilé lui aussi, souligne que: " la nostalgie qu'ont exprimée beaucoup d'exilés espagnols dans leurs écrits (non seulement des romans mais aussi, et principalement peut-être, des poèmes lyriques) est une nostalgie de l'Espagne passée; en d'autres termes, de leur propre passé dans un pays que n'existe plus puisque la guerre a détruit la réalité qu'avait été pour eux l'Espagne, altérant les relations publiques et privées et allant même jusqu'à modifier les normes de comportement collectif..." (1990) *El escritor en su siglo*, Madrid: Alianza Editorial, p. 231-232. En réalité, tel fut l'effet de l'exil sur les parents de Muñiz qui parvinrent à transmettre ce sentiment à l'auteure dès ses plus jeunes années. Une fois adulte, elle l'adopta comme un principe de vie.

²⁶⁹ C'est ainsi qu'Arturo Souto appelle le milieu dans lequel grandirent les enfants d'exilés dans "Nueva poesía española en México (I)" dans *Ideas de México*, 1954, núm. 6, p. 241.

s'est développée la personnalité de chacun des membres de ce groupe. Néanmoins, cet aspect a provoqué chez eux un déracinement plus grand encore puisqu'ils ressentent non seulement la perte de l'Espagne de leurs parents mais aussi du Mexique de leur enfance et de leur adolescence. Ce double exil a laissé des traces dans leur œuvre poétique et « même s'il ne se répercute pas chez tous de la même façon et avec la même intensité, la trace de cette expérience est ce qui confère à leur poésie les singularités qui la distinguent »²⁷¹. En ce qui concerne l'œuvre de Muñiz, cette « trace » est également clairement visible dans son œuvre narrative où l'on trouve un nombre infini d'expériences, vécues par les personnages, qui font référence à ce double manque.

A la grande influence de l'exil espagnol dans son œuvre vient s'ajouter l'exil juif. Sa mère, sans le savoir, dote la vie et l'écriture de sa fille d'un nouveau marqueur social. Le jour où elle lui avoue que sa famille appartient à la communauté des Juifs séfarades, exilés eux aussi, qui durent quitter d'Espagne en 1492, l'information tombe sur un terrain fertile. Ainsi, Angelina Muñiz commence à s'intéresser à un thème qui deviendra par la suite une source d'inspiration et de connaissances. Les recherches que l'auteure entreprend à ce sujet vont des exilés hispano-juifs jusqu'à l'étude de la Kabbale hispano-hébraïque et de la littérature séfarade. L'exil juif se mue en une passion-obsession d'où jaillissent bon nombre de ses personnages et quelques références et allusions littéraires. Dans ce sens, il n'est pas rare de trouver des citations d'autres écrivains juifs exilés, des allusions à la Kabbale dans la bouche de personnages érudits ou encore des histoires qui remontent à l'époque où ce peuple était persécuté.

Dans ce sens, la mort constitue elle aussi un motif récurrent dans son œuvre. On note, là encore, l'influence de son enfance. La mort tragique de son frère dans un accident de la route à l'âge de huit ans eut de multiples répercussions tant sur la vie de la famille que dans la psyché de la petite « survivante ». Bien qu'elle n'ait été âgée que de trois ans au moment du drame, ses parents gardèrent toujours intactes les affaires de son frère, bien à l'abri dans une malle qui voyagea partout avec eux. Cette proximité de la mort à travers les objets qui la célèbrent a, sur chaque membre de la famille, un effet très particulier. Le père cesse d'écrire, la mère souffre en silence, Muñiz pense qu'elle ne vivra pas plus de huit ans et tous trois

²⁷⁰ Formule par laquelle Tomás Segovia désigne l'ambiance dans laquelle les enfants furent éduqués. Voir Fernando G. Delgado, "Tomás Segovia. Un poeta sin patria (entrevista)", *Ínsula*, núm. 363, 1977, p. 4.

²⁷¹ *Última voz del exilio (El grupo poético hispano-mexicano) Antología*, Op. cit. p. 424.

partent en exil. Cependant, Angelina Muñiz rejette le côté tragique de la mort et en fait, au quotidien, sa plus fidèle compagne. A travers la figure de son frère, transformé en ami imaginaire, la mort devient un thème assumé et sans tabous. Compagne de jeux et fidèle protectrice, la figure du frère partage chaque jour de l'enfance de l'auteure. L'idée que ses parents se font de cette mort contribue elle aussi à alimenter la perception singulière de la petite fille. De plus, la conception de la mort au Mexique vient s'ajouter au reste et engendre une nouvelle approche. Il semblerait donc que la mort se convertisse en un des axes thématiques de ses œuvres du fait même de son importance dans la vie de Muñiz. Ainsi, la certitude qu'Alberina, *alter ego* de l'auteure, va mourir avant d'avoir huit ans, le fait de vérifier chaque nuit si elle est toujours vivante ou encore la sensation que la mort se fait plus proche à chaque maladie, reflètent non seulement le choc psychologique que cet élément produit dans sa vie mais aussi la peur et le besoin d'extérioriser les effets qu'elle produit dans sa vie quotidienne.

Une autre des constantes narratives de l'œuvre de Muñiz est la réécriture de l'Histoire. Lectrice passionnée des œuvres des époques passées, elle reste imprégnée par elles pour ensuite les combiner à son imagination et les faire ressurgir sous une forme inédite. La période historique qui la séduit le plus est le Moyen Age et c'est précisément à cette époque qu'elle arrive à trouver les personnages et les contenus qui inspirent la plupart des protagonistes de ses romans. Sainte Thérèse, l'Inquisition, Benjamin de Tudela, Elena de Céspedes représentent, entre autres, quelques-unes des sources d'inspiration de Muñiz. Néanmoins, les personnages historiques célèbres ne sont pas les seuls à stimuler son imagination. Les laissés-pour-compte d'alors viennent également gonfler la liste de ses héros. Alchimistes, kabbalistes, rabbins et nobles chevaliers s'intègrent à la perfection dans ce monde mythico-magique que représente le Moyen Age. Dans cette thèse, nous avons souligné l'importance qu'acquière les textes historiques écrits par Muñiz et qui constituent un apport de premier plan à la littérature mexicaine dans la mesure où elle est considérée comme la pionnière du nouveau roman historique. Ce statut vient corroborer l'importance de *Morada interior* (1972) en tant que première œuvre de ce genre au Mexique. Dans la première partie de ce travail, nous avons analysé en détail les principales caractéristiques de ce genre en nous appuyant sur les théories de Menton, Pons, Aínsa, Fernández Prieto. Ainsi, au terme d'une analyse minutieuse de leurs spécificités thématiques et narratives, nous sommes arrivés à la conclusion que *Tierra adentro* (1977), *La guerra del Unicornio* (1983) relèvent du Nouveau Roman Historique (NRH). De plus, et bien qu'ils ne fassent pas partie du *corpus* de cette

thèse, *Dulcinea encantada* (1992), *El mercader de Tudela* (1998) et *La burladora de Toledo* (2008) présentent eux aussi les propriétés de ce genre narratif.

Morada interior se distingue en ce qu'y est reproduit le véritable journal de Sainte Thérèse. Cette alternative s'accompagne de l'incursion de la métafiction historique dans la diégèse, qui constitue un trait distinctif de ce genre. De cette manière, la réalité de Muñiz va au-delà de l'existence de Sainte Thérèse. En d'autres termes, si l'auteure décide d'écrire sur ce personnage historique si connu, c'est parce qu'il existe bien des recoupements entre sa vie et sa personnalité et celles de la Sainte. Son ascendance juive, la peur de la maladie qui la ronge, sa soif de connaissance et sa condition de femme écrivain sont quelques-uns des points communs à leurs deux histoires. Par conséquent, la vie de Sainte Thérèse permet à Muñiz d'exprimer son monde intérieur sans tabous ni difficultés. Le récit se déploie au fur et à mesure de chapitres qui, de façon linéaire, avancent dans la vie de la sainte de *MI* de la même façon que l'auteure pénètre son monde intérieur. Ce processus a pour résultat une œuvre d'une grande originalité qui, tout en mettant l'accent sur l'expression féminine, parvient à combiner deux époques, deux histoires et deux réalités.

Tierra adentro, pour sa part, raconte l'histoire d'un héros inconnu mais qui pourrait avoir été n'importe quel habitant de Tolède au XVI^e siècle. Dans ce cas, l'appartenance au NRH se justifie par la quête du « comment et du pourquoi » de l'Histoire que Jitrik défend dans ses théories. Avec pour toile de fond la persécution des Juifs par la Sainte Inquisition, l'atmosphère de l'Espagne du XVI^e siècle et les éléments caractéristiques du genre picaresque, Muñiz parvient à tisser la trame d'une intrigue toute en aventure et émotion. Le fait que le héros de *TA* soit un enfant de presque 13 ans n'empêche en rien l'auteure de mettre au jour son intimité, d'où notre parti pris de considérer le roman comme un *Bildungsroman*. L'avancée en âge du protagoniste, qui devient presque un *pícaro*, se lie au développement d'Angelina Muñiz en tant qu'écrivain et tous deux voient leur personnalité s'affirmer au fur et à mesure de la diégèse.

La guerra del Unicornio est la représentation de la bataille de l'Ebre dans un contexte médiéval. Cet aspect entraîne, dans la narration, une série d'anachronismes et de métafiction qui, additionnés à des éléments de l'épique médiévale en Espagne, débouchent sur un roman débordant d'éléments mythico-magiques. La recreation de la bataille de l'Ebre à l'époque médiévale constitue un prétexte idéal pour donner à voir la quête d'une paix mondiale

utopique et représentée dans *GU* par l'union des forces des trois religions qui cohabitaient en Espagne au Moyen Age. Dans cette œuvre, la Licorne est érigée en symbole d'espoir et grâce à son « verre sacré » le pouvoir revient aux représentants de la République. De même que dans *MI* et *TA*, les pensées internes des personnages apparaissent au grand jour pour mettre en évidence la fragilité et la méchanceté humaines par opposition à la beauté, à la confiance et à l'amour présents dans chaque individu. *GU* met donc en scène la lutte entre le bien et le mal, entre la République et le fascisme ainsi que le combat que se livrent les penchants contradictoires présents en chaque être.

La guerre et ses répercussions occupent une place centrale dans la thématique à l'œuvre dans les récits de l'« Hispano-Mexicaine ». La Guerre Civile espagnole et la Seconde Guerre mondiale apparaissent tout particulièrement, comme étant les deux grands massacres qui ont marqué le cours de son enfance. La première, comme nous l'avons dit, du fait de sa grande influence sur l'existence et par conséquent, l'écriture de Muñiz, et la seconde en tant que nouvelle mise en évidence des tendances malignes de l'être humain. Les soldats nazis se transforment en incarnation du mal ; ils sont craints au point même d'envahir les cauchemars de son enfance. Les histoires de déportations, de massacres et d'exils deviennent ses propres histoires, ce qui vaut aux expériences qui lui parviennent oralement ou par la lecture de faire partie de sa vie et de son existence. La guerre est perçue comme un des pires visages de l'humanité et les affrontements guerriers font figure, dans la diégèse, de contestation contre les régimes politiques. En réalité, la guerre sert elle aussi à mettre au jour la véritable nature de l'être humain. La déception et le pessimisme de Muñiz face au monde sont palpables dans ses contes et ses romans qui se distinguent par la condamnation et le rejet de l'attitude égoïste de l'homme qu'ils véhiculent. Cependant, dans quelques-unes de ses œuvres, la vision du bien surgit comme une source possible de bonheur. En d'autres termes, dans ce monde de corruption et de douleur, il existe encore des êtres qui luttent pour préserver la paix et la liberté. Dans cette thèse, nous avons souligné, en diverses occasions, le *happy end* de *Tierra adentro* et le dénouement optimiste de *La guerra del Unicornio* comme autant d'alternatives à la déception. Dans le premier cas, car malgré les aventures et les péripéties auxquelles il fait face, le personnage poursuivi par l'Inquisition parvient à échapper tant à la perdition qu'à la mort. Dans le second cas, car malgré le triomphe des forces du mal – incarnées par l'armée de Franco – dans la bataille, l'espoir des républicains, incarnation du bien, trouve la promesse d'une amélioration future dans la figure de la Licorne. Ainsi, l'espoir de la paix à l'œuvre

chez l'auteure est très présent dans les ouvrages sans que Muñiz cesse pour autant de condamner les effets néfastes de la guerre.

Se souvenir du passé devient, dans l'œuvre d'Angelina Muñiz, une façon de récupérer son identité, cette identité qui a été entamée par l'abandon de la terre où elle a dû naître et grandir. Le retour à l'enfance s'accompagne de la « la fonction thérapeutique de la remémoration et de la mise en mots des expériences passées qui constituent, en définitive, deux façons combinées de s'autoaffirmer et de récupérer l'estime de soi »²⁷². Pour cette raison, ses ouvrages ont un fond biographique qui, parfois, apparaît clairement au lecteur et, en d'autres occasions, se présente de façon subtile, presque imperceptible. Etant donné l'importance que le passé acquiert dans les textes de l' « Hispano-Mexicaine », il s'avère essentiel de se concentrer sur le lien existant entre cet aspect et l'exil, qu'il soit extérieur ou intérieur. Ainsi, dans la narration, des jeux expérimentaux apparaissent dans lesquels le temps, les espaces et les personnages se mêlent et se superposent²⁷³. Ce dispositif a pour objectif de se retrouver soi-même dans un processus d'intériorisation et de restructuration du « moi » puisque ce n'est qu'à travers le passé qu'il est possible de récupérer et de comprendre le présent. Telle est la raison pour laquelle Muñiz remonte à son enfance dans plusieurs de ses livres, mue par le besoin de se connaître. La recherche de la propre identité est un thème central pour elle, préoccupation compréhensible de la part d'une exilée qui lutte pour se faire une place dans la société qui l'a accueillie. Néanmoins, cette quête quant à sa propre identité va bien au-delà dans la mesure où le double exil, s'il fournit les bases de ce questionnement, n'est pas le seul moteur qui la pousse à entreprendre ce voyage introspectif.

Face à la variété des thèmes abordés dans les contes et les romans, il est difficile d'assigner une place précise et de classer l'œuvre narrative d'Angelina Muñiz. Porteuse d'un nouveau langage, aux confins de l'espagnol de l'exil et de l'espagnol du Mexique, ses livres mettent en évidence un rapport obsessionnel au mot. Peut-être cela est-il dû, une fois de plus, à la dualité quotidienne de l'environnement dans lequel se déroule sa vie, comme elle-même le souligne :

Jusque dans la vie quotidienne, nous avons deux langages. A la maison, en exil, on utilisait celle de l'Espagne ; au marché dans la rue, il fallait utiliser le langage mexicain. Cela nous a poussés à nous créer

²⁷² CAUDET, Francisco (1997) *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, Madrid: Fundación Universitaria Española, colección "Archivo II República española en el exilio", p. 495.

²⁷³ Il suffit d'évoquer la transposition de l'identité, de l'espace et du temps de la narratrice de *Morada interior* dans la vie de la Sainte Thérèse. Ou le cas de la pluralité identitaire chez les trois personnages de « Dulcineas » qui mêlent la réalité et l'imaginaire dans *Dulcinea encantada*.

une langue neutre susceptible de servir dans toutes les situations. Même ainsi, quand nous étions avec des Espagnols, nous commençons à parler comme des Espagnols. Cette schizophrénie, elle nous accompagne jusque dans le langage. Pour cela, il serait intéressant d'étudier le style de notre génération parce que, selon moi, nous avons tous essayé d'utiliser un langage plus universel qui puisse fonctionner n'importe où, plus que très mexicain ou que l'espagnol actuel que nous ne connaissons pas parce que nous ne vivons pas en Espagne²⁷⁴.

La langue se transforme en une composante identitaire. Pour les Espagnols, ces écrivains parlent comme des Mexicains²⁷⁵; aux yeux des Mexicains, leur façon de s'exprimer est espagnole, ce qui provoque une confusion qui s'enracine dans leur écriture²⁷⁶. De cette façon, il est nécessaire de libérer le mot, de créer un espace dans lequel le langage devienne un élément vivant et à même de construire une nouvelle identité. De cette manière, le langage se fait espace de liberté et d'expression. Et c'est précisément depuis cet espace privilégié que l'auteure crée sa propre forme d'énonciation. Le besoin d'extérioriser ses sentiments dans une perspective différente, dans laquelle elle se sente à l'aise et sans entraves, ne peut être assouvi qu'à travers la rupture patriarcale de l'écriture. Dans ce travail, il s'agit pour nous de mettre en avant et d'analyser quelques-unes des ruptures narratives qui permettent à l'auteure de donner libre cours à son envie de réécrire l'histoire, son enfance et l'exil juif tout en cultivant ce qu'elle désigne comme « le genre de l'exil ».

Le besoin d'écrire l'enfance qu'expérimente l'auteure dans sa trajectoire narrative se concrétise, de façon plus spécifique, dans la publication de *Castillos en la tierra* (1995) et de *Molinos sin viento* (2001). Cependant, dès ses premières œuvres, il est possible de remarquer des références et des allusions à cette étape de sa vie. En adaptant certaines anecdotes de son enfance, elle les transpose sous des formes diverses. En d'autres termes, à travers le dédoublement d'un même fait, l'expérience infantile acquiert un sens nouveau dans chacun de ses contes, ses romans et même dans ses poèmes. Dans *De cuerpo entero* (1991) l'importance majeure de cette période dans sa production narrative était déjà perceptible. Dans *CT y MV*, toutes deux de nature autobiographique, on observe des caractéristiques narratives distinctes qui contrastent avec les théories de la littérature. De ce fait, il s'avère malaisé de les classer et de les définir selon les critères littéraires en vigueur. Dans notre travail, nous avons analysé les principales caractéristiques de l'autobiographie ainsi que les

²⁷⁴ Cité par Gambarte en "Problemas específicos de los jóvenes escritores exiliados en México" *Op. cit.* p. 442.

²⁷⁵ Nous évoquerons ici la colère d'Alberina (protagoniste des pseudo-mémoires) quand sa cousine l'appelle "la Mexicaine" alors qu'elle se sent complètement espagnole. Cependant, son langage et ses intonations sont perçus comme mexicains.

²⁷⁶ Pour Mateo Gambarte, les attentes langagières vis-à-vis de l'écrivain exilé "se traduisent par une intemporalisation, par la réduction thématique, par la tragique interprétation stéréotypée de situations et de sentiments, par la ritualisation des énoncés, par un certain traditionnalisme expressif, etc ..." *Idem* p. 447.

théories des critiques les plus reconnus dans ce domaine. Une analyse minutieuse de ces œuvres – rendue nécessaire par leurs particularités mêmes – par rapport aux définitions et spécificités de ce genre a permis de conclure qu’elles ne peuvent être considérées comme relevant totalement du genre autobiographique. Deux singularités narratives essentielles distinguent la production de Muñiz par rapport à ce genre : d’une part, le narrateur et d’autre part, la désignation de la protagoniste de l’histoire. *CT* et *MV* présentent un narrateur omniscient qui s’éloigne radicalement du narrateur protagoniste propre à l’autobiographie. Un narrateur à la troisième personne semble s’écarter de l’intimité et de l’expression familière d’un narrateur à la première personne, outre l’éloignement que cet effet produit dans la narration. *CT* propose pour sa part, une nouvelle alternative sur ce point, en mêlant des narrateurs à la première et à la troisième personne qui interviennent dans les moments les plus pertinents, ce qui a pour effet de réduire la distance entre le lecteur et les faits exprimés.

Le second point renvoie au pseudonyme que Muñiz utilise dans les deux œuvres. Alberina est le nom qu’elle donne à sa jeune héroïne, nom qui, en dépit de sa grande proximité avec Angelina, exclut l’homonymie narrateur-auteur-protagoniste propre à l’autobiographie. Sur la base de ces constats, nous nous sommes demandés s’il ne serait pas possible de considérer *CT* et *MV* comme des autofictions. Dans cette optique, nous avons prêté une attention toute particulière à l’étude de la définition de Doubrovsky, à l’origine de ce terme, mais nous avons là encore rencontré des difficultés pour assimiler pleinement ces deux œuvres à ce sous-genre. Bien que l’autofiction se caractérise par le recours à la fiction pour relater un fait réel, une combinaison très présente chez Muñiz, toutes ces alternatives ne s’épuisent pas dans l’autofiction. Comme nous l’avons dit plus haut, l’homonymie narrateur-auteur-protagoniste, elle aussi indispensable à ce genre, n’est pas respectée, d’autant plus que, comme le précise Doubrovsky lui-même, la mention « roman » doit apparaître sur la couverture du livre pour permettre la mise en fiction du réel. Sur la couverture de *CT*, la mention pseudo-mémoires apparaît clairement entre parenthèses, une définition que l’on retrouve également sur la couverture de *MV* et qui rompt avec le schéma établi. Par conséquent, ces œuvres ont été désignées comme des pseudo-mémoires même si Muñiz, la narratrice, auteure et protagoniste, se réfugie derrière un pseudonyme. Il est certain qu’étant donné l’élasticité dont certains critiques, tels que May o Gusdorf, dotent la définition de l’autobiographie, cet aspect pourrait constituer une des nouveautés actuelles du genre. Mais un problème demeure : celui du narrateur à la troisième personne qui, de ce fait même, ne s’ajuste à aucune désignation. Pour cette raison, nous en avons conclu dans ce travail que, du

fait de la réunion d'éléments réels et imaginaires, du recours à un pseudonyme et de la narration à la troisième personne, *CT* et *MV* s'affranchissent notablement des règles établies pour se développer dans un espace privilégié d'expression. La catégorie « pseudo – mémoires » semble être la plus adéquate pour les textes de ce genre, l'auteure créant, à l'instar de Doubrovsky, un nouveau vocable dans sa quête de la meilleure désignation pour ces œuvres biographiques.

La lecture détaillée des pseudo-mémoires est venue confirmer le caractère inclassable de ces œuvres. Il nous semble que la posture extérieure – soit à travers une narration à la troisième personne – adoptée par l'auteure fournit la distance nécessaire pour raconter de façon objective l'histoire de la petite fille qu'elle a été. Elle souligne également le besoin de Muñiz de plonger au plus profond d'elle-même, ce qui suppose que la connaissance de soi passe par un « autre » qui n'est, en définitive, que l'auteure elle-même. En prenant le parti de se situer en dehors de la narration, elle provoque l'*effet miroir* qui lui permet de faire de l'altérité un espace de projection de son « moi » réel. Quant à la thématique des pseudo-mémoires, il est possible d'affirmer qu'il s'agit des expériences d'une petite fille exilée apprenant à composer avec les règles imposées par la société. S'y distinguent l'exil comme début et fin de l'existence, la présence du frère mort, les maladies, les jeux, les amis, la figure des parents et la guerre.

Les transgressions auxquelles se livre Muñiz ne sont pas seulement narratives. Elles sont également typographiques comme nous l'avons montré dans le septième chapitre de cette étude. Le recours constant, persistant et original aux signes typographiques est particulièrement notoire dans les contes et les romans de l'auteure. A la lecture de presque tous ses livres, il est possible de constater l'importance de ce phénomène dans le bon déroulement du récit. Une analyse minutieuse de chacune de ses œuvres nous a permis de donner des exemples pertinents de l'usage novateur qu'elle fait de ces signes. Les théories élaborées jusqu'à présent à ce sujet sont rares, ce qui s'explique par la persistance de l'idée que les éléments typographiques sont secondaires. Cependant, cette idée est erronée, d'autant plus face à une auteure comme Angelina Muñiz, pour qui chaque signe est porteur d'une signification indispensable à la pleine compréhension du récit. Les résultats de nos recherches sur ce point ont dépassé nos espérances dans la mesure où, tout en présentant l'importance de ces éléments dans la narration, nous n'avions pas pris la mesure de leur portée extralittéraire. Les parenthèses et les tirets, qui, en général, enserrent une information ou une

précision non indispensable, constituent le cœur même de la narration dans bien des textes de Muñiz. En d'autres termes, la digression insérée entre parenthèses ou entre tirets constitue le point central du récit. L'information transmise par ce biais incarne textuellement l'intimité de l'auteure au moment où elle a mis en mots ses idées, ce qui rend l'analyse détaillée de chacun de ces signes d'autant plus importante. Les guillemets acquièrent également une réelle transcendance puisqu'ils fonctionnent comme des repères graphiques qui, en diverses occasions, circonscrivent deux histoires se développant de façon parallèle. L'importance du signe réside alors dans la dualité de l'histoire qui symbolise la scission de la pensée humaine au moment de créer une fiction.

Les points de suspension sont, eux, utilisés par Muñiz dans le but de stimuler l'imagination du lecteur, en l'invitant à compléter le récit lu et créent dans ce sens une interaction entre le texte et son récepteur. Tout ce qui n'est pas dit dans la narration, ce qui est laissé en suspens en vient à signifier beaucoup plus que ce qui est exprimé, du fait même de tout ce que le lecteur peut y ajouter. De la même façon, à la lecture de certaines œuvres de Muñiz, nous en sommes venus à la conclusion que les italiques servent à créer une certaine complicité entre l'auteure et le lecteur. Cette typographie a également pour effet d'introduire un discours masqué, soit une idée ou un fait sans lien apparent avec le déroulement de l'histoire. De la même façon, les italiques permettent de mettre en évidence le « point focal » de l'œuvre, c'est-à-dire l'idée centrale, le moteur de la thématique qui s'y développe. Dans tous les cas, nos tentatives pour dévoiler les raisons qui ont poussé l'auteure à utiliser tous ces signes de façon transgressive ont abouti à des résultats éclairants et significatifs, selon nous, susceptibles de faire le jour sur toute l'ampleur de cet aspect.

Les transgressions aux règles littéraires universelles mises au jour dans l'écriture de Muñiz confèrent la possibilité de classer cette auteure dans ce qu'on appelle « l'écriture féminine ». Sans entrer dans les débats sur l'existence ou non de cette littérature « féminine », notre travail s'est efforcé de mettre au jour les particularités de ce type d'écriture et d'en chercher la présence dans la production de l'« Hispano-Mexicaine ». Dans ce sens, *Morada interior* se démarque par la présence d'une narratrice-protagoniste exprimant sa réalité et sa façon de voir la vie. De plus, l'incursion de l'auteure dans le récit pousse à réfléchir à l'introspection féminine à travers l'altérité. Ainsi, nous avons mis en regard les caractéristiques de ce roman et sa source d'inspiration, *El libro de su vida*, dans le but d'identifier et d'analyser les particularités de l'« écriture féminine » présentes dans ces deux

œuvres. La possibilité de considérer *Tierra adentro* comme un *bildungsroman*, modèle narratif très cultivé par les femmes écrivains, invite à s'interroger sur le roman de formation et son importance dans l'écriture. Le développement du personnage reflète certes celui de l'auteure mais participe surtout de la quête identitaire de cette dernière. Ce terme confère une véritable liberté d'expression par le biais de l'analyse de la vie intérieure, tout en favorisant la récupération des cultures féminines et tout en permettant la configuration de l'identité féminine. D'autre part, une analyse minutieuse de l'autobiographie féminine a été nécessaire dans la mesure où les pseudo-mémoires de Muñiz, en dépit de leurs particularités, relèvent de l'écriture biographique. Ce point est d'une grande importance puisque les femmes sont souvent enclines à écrire l'histoire de leur propre vie.

Nous avons eu à cœur, dans ce travail de recherche, de traiter une thématique aussi vaste que novatrice. Sur certains points, nous avons confirmé les considérations généralement admises sur l'œuvre de Muñiz, sur d'autres en revanche, nous les avons analysées et interrogées. Cependant, cette thèse ne se veut pas une étude exhaustive mais entend davantage ouvrir à des diverses pistes de recherche en lien avec la production narrative de l'auteure. Ainsi, il serait à notre sens intéressant d'identifier plus précisément les caractéristiques de l'« écriture féminine » qui y apparaissent, pour ensuite voir quels sont les apports de Muñiz à ce modèle littéraire. De la même façon, l'analyse des personnages féminins dans ses œuvres de fiction fournirait peut-être les éléments nécessaires à la définition de la quête identitaire si répandue parmi les femmes de lettres. D'autre part, nous sommes d'avis que l'observation de ses ouvrages relevant du NRH non inclus dans cette thèse permettrait de mettre au jour de nouvelles pistes susceptibles d'affiner nos connaissances sur ce genre. Par ailleurs, une étude plus étendue de son utilisation de la typographie susciterait sans conteste de nouvelles théories à ce sujet. De même que l'écriture intime acquiert un nouveau visage à travers les pseudo-mémoires de Muñiz, une nouvelle approche de son écriture de l'enfance se profile et il serait du plus grand intérêt d'en déterminer les causes, les effets et les influences. C'est pourquoi cette étude entend, à son échelle, contribuer à promouvoir l'œuvre de cette auteure hispano-mexicaine méconnue en France et à redéfinir les principales transgressions narratives auxquelles elle se livre.

BIBLIOGRAFÍA

De Angelina Muñiz-Huberman

Narrativa

Muñiz-Huberman, Angelina (1972) *Morada interior*, México: Joaquín Mortiz. Premio Magda Donato.

- (1977) *Tierra adentro*, México: Joaquín Mortiz.
- (1983) *La guerra del Unicornio*, México: Artífice Ediciones.
- (1985) *Huerto cerrado, huerto sellado*, México: Oasis, El nido del ave Roc no. 9. Premio internacional Xavier Villaurrutia 1985.
- (1987) *De magias y prodigios. Transmutaciones*, México: Fondo de Cultura Económica. Premio Fernando Jeno 1988.
- (1990) *Primicias en El libro de Miriam y Primicias*, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- (1991) *Serpientes y escaleras*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1992) *Narrativa relativa. Antología personal*, México: Conaculta, Dirección de Publicaciones, "Lecturas mexicanas", tercera serie no. 63.
- (1992) *Dulcinea encantada*, México: Joaquín Mortiz. Premio Sor Juana Inés de la Cruz 1993.
- (1995) *Castillos en la tierra (seudomemorias)*, México: Ediciones el Equilibrista, Hora Actual, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (1997) *Las confidentes*, México: Tusquets Editores, "Andanzas".
- (1998) *El mercader de Tudela*, México: Fondo de Cultura Económica, "Letras mexicanas".
- (2000) *Trotsky en Coyoacán*, México: ISSTE.

- (2001) *Molinos sin viento*, México: Aldus, “La torre inclinada”.
- (2002) *Areúsa en los conciertos*, México: Alfaguara.
- (2002) *Angelina Muñiz-Huberman*, (Antología de cuentos) sel. y pról. Luz Elena Zamudio, México: UNAM, Coordinación de Difusión cultural, Dirección de Literatura, Material de lectura, Cuento contemporáneo, no. 117.
- (2005) *El sefardí romántico, La azarosa vida de Mateo Alemán II*, México: Plaza Janés.
- (2008) *La burladora de Toledo*, México: Planeta.

Cuentos en obras colectivas

- (1995) “Yocasta confiesa”, *Las coreutas. Antología de narradoras mexicanas del siglo XX*, Minardi, Giovanna (ed.), Perú: Universidad Mayor de San Marcos.
- (2006) “Iordanus”, *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*, Toledo, Alejandro (selección y prólogo), México: Fondo de Cultura Económica.
- (2007) “La madre”, *Atrapadas en la madre. Antología de cuentos*, Espejo, Beatriz/Krauze, Ethel (comp.), México: Alfaguara.
- “Las aceitunas”, “Historia 6. El regalo esperado”, *Últimos ecos del exilio. cuentos y relatos hispanomexicanos*. Antología bilingüe, Rose Duroux & Bernard Sicot (selección, presentación y traducción). Número especial de la revue *Exils et migrations ibériques au XXe siècle*, no. 4 nouvelle série, CERMI-CRIIA, Université Paris Ouest Nanterre La défense.

Autobiografía

- (1991) *De cuerpo entero*, México: Ediciones Corunda y Universidad Nacional Autónoma de México.

- (2000) “El juego de escribir” en *Mujeres que cuentan. Siete escritores de su puno y letra*, México: Ariadne.

Poesía

- (1982) *Vilano al viento. Poemas de amor y del exilio*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1990) *El libro de Miriam*, México: Universidad Autónoma Metropolitana. (publicado con *Primicias*)
- (1992) *El ojo de la creación*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, “El ala del tigre”.
- (1995) *La memoria del aire*, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Premio José Fuentes Mares.
- (1997) *El trazo y el vuelo*, Salta-Argentina: Editorial Biblioteca de Textos Universitarios, “Cuadernos de la gaviota blanca”.
- (1998) *La sal en el rostro*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, “Molinos sin viento”, Serie poesía no. 125.
- (1999) *Conato de extranjería*, México: Trilce, “Tristan Lecoq”.
- (2005) *Cantos treinta de otoño*, México: Verdehalago.
- (2006) *La pausa figurada*, México: Ediciones sin nombre, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, “Cuadernos de la salamandra”.
- (2012) *Rompeolas*, poesía reunida, México: Fondo de Cultura Económica, pról. Adolfo Castañón, “Poesía”.

Ensayo

- (1989) *La lengua florida. Antología de la literatura sefardí*, México: Fondo de Cultura Económica y Universidad Nacional Autónoma de México. 1a. reimpresión 1989, 2a. reimpresión 1997.
- (1993) *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1999) *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, Barcelona: GEXEL y Universidad Autónoma de México.
- (2002) *El siglo del desencanto*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (2007) *La sombra que cobija*, México: Aldus, “Ensayo”

En libros colectivos

- (1990) “Las fuentes del amor: Lulio, León Hebreo, Cervantes”, en *Guanajuato en la geografía del Quijote. (Tercer coloquio cervantino internacional)*, México: CEGEG, colección “nuestra cultura” p. 46-64.
- (1993) “El exilio como imagen, ficción y memoria” en *Maestros del exilio español*, México: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, colección “cuadernos de jornadas” 4. p. 29-32.
- (1994) “María Zambrano: castillo de razones y sueño de la inocencia” en Enrique Hüsiz Piccone, Manuel Ulacia (eds.), *Más allá del litoral*, México: UNAM, p. 315-328.
- (1995) “El género del exilio en los cuentos de Federico Patán”, en Alfredo Pavón (ed.), *Vivir el cuento (La ficción en México)*, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, serie destino arbitrario 12, p. 19-28.

- (1995) “La poesía y la soledad del exilio”, en Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Vender (eds.) *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, México: El Colegio de México, p. 375-379.
- (1997) “Hacia una poética del exilio” en Ana Rosa Domenella (comp.), *Memorias. Primer congreso Internacional Medio siglo de la Literatura Latinoamericana, 1945-1995*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, colección “cultura universitaria” 67, p. 593-600.
- (2006) “Exilios olvidados: los hispanomexicanos y los hispanojudíos” en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Manuel Aznar Soler (éd) GEXEL, Sevilla: Editorial Renacimiento, p. 99-111.

Menciones en historias de la literatura y diccionarios

- (1980) *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Palacios Fernández, Emilio (dir.); Almunia Mata, José Luis (colaborador); Del Olmo, Javier G. (colaborador) ; Díaz, Antonio (revisión), Madrid: Ediciones Orgaz.
- (1982) *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*, Maryse Bertrand de Muñoz, Madrid: José Porrúa Tranzas, 2 tomos.
- (1989) *Diccionario biográfico de narradores de México*, Josefina Lara (ed.), México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- (1990) *Enciclopedia de México*.
- (1991) *International Who's Who of Authors and writers*, Cambridge: International Biographical Center, 12th. edition.
- (1997) *Jewish Writers of Latin American*, Darrell B. Lockhart (ed.) New York & London: Garland.
- (2000) *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX. Desde la generación del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, tomo V, letra M, Aurora M. Ocampo (comp.), Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ADORNO, Theodor W. (2004) *Mots de l'étranger et autres essais, Notes sur la littérature II*, Paris: Editions de la maison des sciences de l'homme, collection "Philia". Traducción y notas al francés de Lambert Barthélemy et Gilles Moutot.

- (1984) *Notes sur la littérature*, Paris: Flammarion, collection "champs essais". Traducido al francés por Sibylle Muller.

AÍNSA, Fernando (2003) *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Venezuela: Ediciones *El otro, el mismo*, CELARG.

- (1997) "Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana" en Kohut, Karl (éd.) *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid, Iberoamericana.

- (2005) *Espacio literario y fronteras de la identidad*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, colección "Identidad cultural".

ALBERCA Serrano, Manuel (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, colección "Estudios críticos de literatura".

- (2003) "La autoficción hispanoamericana actual: disparate y autobiografía en *Como me hice monja* de César Aira" en *Le moi et l'espace, Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique Latine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, p. 329-338.

ALBORG, Juan Luis (1992) *Historia de la literatura española*, Tomo I, Edad Media y Renacimiento, Madrid: Gredos, 2ª edición ampliada, 7ª reimpresión.

ALEMÁN, Mateo (1992) *Guzmán de Alfarache I*, José María Mico (ed), Madrid: Cátedra, colección "Letras Hispánicas", 2ª edición.

ALONSO, Amado (1984) *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en La gloria de Don Ramiro*, Madrid: Gredos.

ALONSO, Dámaso (1982) *De los siglos oscuros al de oro* (notas y artículos a través de 700 años de letras españolas), Madrid: Gredos, Biblioteca románica hispánica, VII. Campo abierto, 14, 2ª edición, 2ª reimpresión.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1974) "Formas de la novela contemporánea" en *Teoría de la novela: aproximaciones hispánicas*, Germán y Agnes Gullón (comp.), Madrid: Taurus, colección "Persiles" no. 75 p. 145-161.

ALVAR, Carlos, GÓMEZ MORENO, Ángel y GÓMEZ REDONDO Fernando (1991) *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid: Taurus, "Historia Crítica de la Literatura Hispánica 3."

ALVAR, Carlos y GÓMEZ MORENO, Ángel (1988) *La poesía épica y la clerecía medievales*, Madrid: Taurus, "Historia Crítica de la Literatura Hispánica 2."

ALVAR, Carlos y ALVAR, Manuel (1991) *Épica medieval española*, Madrid: Cátedra, colección "Letras Hispánicas".

ANDRÉS, Christian (dir.) (2006) *Le roman picaresque espagnol du siècle d'Or*, Université de Picardie Jules Verne, Paris : Indigo & Côté femmes.

ARISTÓTELES (1974), *Poética*, edición de V. García Yebra, Madrid: Gredos.

AUTHIER-REVUZ, Jaqueline (1991) “Hétérogénéités et ruptures, quelque repères dans le champ énonciatif” en *Le sens et ses hétérogénéités*, Parret, Herman (dir.) Paris : Editions du CNRS, collection “sciences du langage”, p. 139-51.

- (1981) “Paroles tenues à distance” en *Matérialités discursives*, Conein, Bernard (éd.), Lille : Presses Universitaires de Lille, p. 127-142.

AZNAR SOLER, Manuel (2000) *Sesenta años después. Las literaturas del exilio republicano de 1939*. Actas del segundo congreso internacional (Bellaterra, 1999), Barcelona: Associació d'idees-GEXEL, Actas VI-1, Vol. I y II.

- (2006) (Edición, estudio introductor y notas) Vicente Llorens *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Sevilla: Editorial Renacimiento, Biblioteca del exilio 26.

- (2011) *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Editorial Renacimiento-GEXEL, “Biblioteca del exilio”, Anejos XV.

AYALA, Francisco (1990) *El escritor en su siglo*, Madrid: Alianza Editorial.

BALLESTEROS, Isolina (1994) *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, New York: Peter Lang, American university studies. Series II, “Romance languages and literature”, vol. 207.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1974) “Tiempo y ‘tempo’ en la novela” en *Teoría de la novela*, Germán y Agnes Gullón (comp.), Madrid: Taurus, colección “Persiles” no. 75 p. 231-242.

BARRIENTOS, Juan José (2006) *Ficción-Historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*, México: Editorial del gobierno del Estado de Veracruz, 2ª edición.

BATAILLON, Marcel (1969) *Pícaros y picaresca, la pícara Justina*, Madrid: Taurus, colección “Persiles”.

- (1954) *El sentido del Lazarillo de Tormes*, Paris : Librairie des Editions espagnoles, collection “conférences du monde hispanique”.

BARTHES, Roland (1957) *Mythologies*, Paris : Seuil.

- (1975) *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil, collection “les écrivains de toujours”.

BECERRA, Luzma (2004) “Los laberintos de la escritura. *El mercader de Tudela* de Angelina Muñiz-Huberman”, en Domenella, Ana Rosa (coord.) *Territorio de leonas, cartografía de narradoras mexicanas de los noventa*, México: Casa Juan Pablos-Universidad Autónoma Metropolitana.

BEDDOW, Michael (1982) *The fiction of humanity, studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*, Cambridge University Press, Anglica germanica series 2.

- BIKIALO, Stéphane (2004) “Les rivages des signes, remarques sur la ponctuation et ailleurs” en *L’information grammaticale*, vol. 102, juin 2004, p. 24-30.
- BONNEFOY, Yves (dir.) (1994) *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris : Flammarion.
- BORDAS, Erick, “Fantaisie ponctuant de tirets ponctuels” en *La Licorne*, 2000, Vol. 52, *La ponctuation*, p. 146-153.
- BRUNEL, Pierre (1999) *Mythe et utopie*, Leçons de Diamante, Nápoles : Vivarium.
- (1992) *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris : PUF, collection “écriture”.
- BRUSS, Elisabeth (1974) *L’autobiographie considérée comme acte littéraire*, Paris: Seuil, collection “poétique”.
- (1976) *Autobiographical Acts, the changing situation of a literary genre*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- BUTLER, Judith (2007) *Le récit de soi*, Paris : PUF, collection “pratiques théoriques” trad. Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier.
- (2011) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós, 4ª impresión.
- BRUSHWOOD, John Stubbs, ROJAS GARCIDUEÑAS, José (1959) *Breve historia de la novela mexicana*, México: Ediciones de Andrea, Manuales Studium 9.
- BRUSHWOOD, John Stubbs (1993) *México en su novela*, México: FCE, Breviarios, traducido del inglés por Francisco González Aramburu, 2ª reimpresión.
- BUCKLEY, Jerome Hamilton (1974) *Season of youth, the bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992) *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicación e intercambio científico.
- CAILLOIS Roger (1972) *Le mythe et l’homme*, Paris: Gallimard, collection “folio essais”.
- (1991) *Le mythe de la licorne*, Paris: Fata Morgana.
- CAMPBELL, Joseph (1956) *The hero with a thousand faces*, New York: Meridian Books.
- CANNONE, Belinda (2001) *Narrations de la vie intérieure*, Paris: PUF, collection “Perspectives littéraires”.
- CARRETER, Fernando Lázaro (1972) “Construcción y sentido del *Lazarillo de Tormes*” en *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona: Ariel.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, LÓPEZ ESTRADA, Francisco, CARRASCO Félix (2001) *La novela española en el siglo XVI*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert.

CASAS DE FAUNCE, Maris (1977) *La novela picaresca latinoamericana*, Editorial Planeta/Universidad de Puerto Rico, Madrid: Cupsa editorial.

CASSIGOLI, Rossana (coord.) (2008) *Pensar lo femenino, un itinerario filosófico hacia la alteridad*, Barcelona: Anthropos-UNAM/ Programa universitario de estudios de género, colección “pensamiento crítico pensamiento utópico”, serie cultura y diferencia.

CASTRO, Américo (1982) *España en su historia, cristianos, moros y judíos*, Barcelona: Editorial Crítica, lecturas de filología

- (1962) *La realidad histórica de España*, México: Porrúa, “Biblioteca-porrúa” 4, 2ª edición renovada.

CATALÁN, Diego (1970) *Por campos del romancero*, estudios sobre la tradición oral moderna, Madrid: Gredos, Biblioteca románica hispánica II, Estudios y ensayos.

- (2001) *La épica española*, nueva documentación y nueva evaluación, Madrid: Año dos mil.

CATELLI, Nora (2007) *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, “Ensayos críticos”.

CAUDET, Francisco (1997) *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, Madrid: Fundación Universitaria Española, colección “Archivo II República española en el exilio”.

CAZENAVE, Michel (1996) *Encyclopédie des symboles*, Paris : Librairie Générale Française.

CHANDLER, Frank Wadleigh (1899) *Romances of roguery, an episode in the history of the novel, part 1, The picaresque novel in Spain*, New York: Macmillan.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982) *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert Laffont/ Jupiter, édition revue et augmenté.

CIPLJAUSKAITÉ, Biruté (1981), *Las noventayochistas y la Historia*, Madrid: Porrúa Turanzas.

- (1988), *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una topología de la narración en primera persona*, Barcelona: Anthropos.

CIRCUREL, Francine (2002) “Le texte et ses ornements” en *Figures d’ajout phrase, texte, écriture*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 51-63.

CIRLOT, Juan Eduardo (1962) *A dictionary of symbols*, London: Routledge & Kegan Paul, translated from the spanish by Jack Sage.

CRACQ, Julien (1989) *André Breton*, Paris : José Corti.

COLONNA, Vincent (2004) *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Editions Tristam.

- (1989) *Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse de doctorat, EHSS. <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>

COMSA, Mihaela (2006) “La intertextualidad en un texto narrativo de Angelina Muñiz-Huberman” en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Manuel Aznar Soler (éd) GEXEL, Sevilla: Editorial Renacimiento, p. 745-752.

DA CUNHA, Gloria (éd.) (2004) *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*, Argentina: Ediciones Corregidor.

D’ASTORG, Bertrand (1963) *Le mythe de la dame de la licorne*, Paris: Seuil.

DE BEAUVOIR, Simone (1972) *Mémoires d’une jeune fille rangée*, Paris: Gallimard, “folio”.

- (1949) *Le deuxième sexe I y II*, Paris: Gallimard, colección “Folio essais” 37 y38.

DEFAYS, Jean-Marc, ROSIER, Laurence & TILKIN, Françoise, (éds.) (1997) *A qui appartient la ponctuation ?* Paris, Bruxelles: Duculot.

DE LA CONCHA, Ángeles (2000) “Los discursos culturales y la configuración de la feminidad” en *Mosaicos y taraceas: Deconstrucción feminista de los discursos de género*, Bengoechea, Mercedes y Morales, Marisol (eds.) Universidad de Alcalá, p. 21-36.

DEL CORRAL, Enrique (1952) *La batalla del Ebro*, Madrid: Publicaciones españolas, Temas españoles no. 15.

DELESALLE, Simone (2002) “Le roman : incursions et étirements” en *Figures d’ajout, phrase, texte, écriture*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 169-184.

DEURRIEUSSECQ, Marie, “L’autofiction, un genre pas sérieux” en *Poétique*, no. 107, septembre 1996, p. 369-380.

DIDIER, Béatrice (1981) *L’écriture femme*, Paris: PUF, collection “Écriture”.

- (1976) *Le journal intime*, Paris: PUF, collection “Littératures modernes”.

- (1983) *Stendhal autobiographe*, Paris: PUF, collection “Écrivains”.

DIGES, Margarita ((1997) *Los recuerdos falsos. Sugestión y memoria*, Barcelona: Paidós, colección “cuadernos de psicología” 5.

DRILLON, Jaques (1991) *Traité de la ponctuation française*, Paris : Gallimard, collection “Tel”.

DUBOIS, Philippe (1977) “L’italique et la ruse de l’oblique le tour et le détour” en *L’espace et la lettre: Ecritures, Typographie*, Paris: Union Générale d’Editions, Cahiers Jussieu no. 3, Université Paris 7, 10/18, p. 243-256.

DOUBROVSKY, Serge (1977) *Fils*, Editions Galilée.

- (2009) “Autofiction: postface” en *Champs du signe*, Erman, Michel (dir.) *Autofiction(s)*, Toulouse: Editions Universitaires du Sud.

- (1988) *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris: PUF, collection “perspectives critiques”.

DUNN, Peter N. (1993) *Spanish picaresque fiction, a new literary history*, Ithaca: Cornell University Press.

DÜRRENMATT, Jacques (1998) *Bien coupé mal cousu, De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

El exilio español en México 1939-1982 (1983), México: FCE.

ESCARPIT, Robert (1971) *Sociología de la literatura*, Barcelona: Oikos-Tau.

ESTÉVEZ SAÁ, Margarita (2000) “Doris Lesing: Autobiografía e identidad femenina” en *Mosaicos y taraceas: Deconstrucción feminista de los discursos de género*, Bengoechea, Mercedes y Morales, Marisol (eds.) Universidad de Alcalá, p. 211-223.

EYZAGUIRRE, Luis B. (1973) *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

FENG, Pin-chia (1999) *The female bildungsroman by Tony Morrison and Maxine Hong Kingston, A modern reading*, New York: Peter Lang, “Modern American Literature”, vol. 10.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2003) *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Navarra: EUNSA, Anejos de Rilce, no. 23, 2ª edición.

FERRÉ, Rosario (1980) “La cocina de la escritura” en *Sitio a Eros*, México: Joaquín Mortiz, p. 13-33.

FONTANIER, Pierre (1977) *Les figures du discours*, Paris: Flammarion.

FREUD, Sigmund (1973) *Névrose, psychose et perversion*, introduction de Jean Laplanche, Paris: PUF, collection “Bibliothèque de psychanalyse”.

FROMM, Erich (2000) *El arte de amar*, México: Paidós, trad. Noemí Rossemblatt.

GALTIER, Brigitte (2000) “De l’esprit libre” en *Fémenin/masculin. Lectures & représentations*, Centre de recherche texte/ histoire, Université Cergy-Pontoise, p. 13-22.

GARCÍA-VALIÑO Y MARCEN, Rafael (1949) *Guerra de liberación española, Campañas de Aragón y Maestrazgo, Batalla de Teruel, Batalla del Ebro (1938-1939)*, Madrid: Impresora Biosca.

GARBÍ, Teresa (2008) “Sobre la necesidad de una literatura feminista” en *El eco de las voces sinfónicas: escritura y feminismo*, García Larrañaga, María Asunción y Ortiz Domingo, José (éds), Prensas Universitarias de Zaragoza, colección “Sagardiana”, estudios feministas no. 9, p. 129-135.

GASCÓN VERA, Elena (2000) “Teresa de Ávila y la subversión del género, del judaísmo y de la espiritualidad” en *Autoras y protagonistas*, Primer encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid. Pérez Cantó, Pilar; Postigo Castellanos, Elena (eds.) Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Instituto universitario de estudios de la mujer, p.31-46.

GASPARINI, Philippe (2004) *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris: Seuil, collection "poétique".

GENETTE, Gérard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, collection "Poétique".

- (1983) *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil.

- (1972) *Figures III*, Paris: Seuil, collection "poétique".

- (2004) *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil, collection "Points essais".

GÓMEZ YEBRA, Antonio A. (1988) *El niño pícaro literario de los siglos de oro*, Barcelona: Anthropos, colección "Ámbitos literarios/Ensayo".

GREVISSE, Maurice (1988) *Le bon usage*, grammaire française, Paris-Gembloux: Duculot, 12^e éd. ref. par André Goosse.

GUILLÉN, Claudio (1989) *Teorías de la historia literaria*, Madrid: Espasa Calpe, colección "Austral".

- (1987) *The anatomies of roguery: a comparative study in the origins and the nature of picaresque literature*, New York: Garland Publishing, Harvard dissertations in comparative literature.

- (1994) *Literature a system: essays toward the theory of literary history*, Ann Arbor, Michigan: UMI Books on demand.

GULLÓN, Ricardo (1974) "Espacios novelescos" en *Teoría de la novela* Germán y Agnes Guillón (comp.), Madrid: Taurus, Col. "Persiles" no. 75 p. 243-265

GUSDORF, Georges (1991a) *Les écritures de moi, Lignes de vie I*, Paris: Editions Odile Jacob.

- (1991b) *Auto-bio-graphie, Lignes de vie II*, Paris: Editions Odile Jacob.

HAMBURGER, Käte (1986) *Logique des genres littéraires*, Paris: Seuil, collection "Poétique".

HIND, Emily (2003) *Entrevistas con quince autoras mexicanas*, Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert.

HUBIER, Sébastien (2003) *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris: Armand Colin.

HUTCHEON, Linda (1988) *A Poetics of Modernism. History, Theory, Fiction*. Londres, New York: Routledge.

INGARDEN, Roman (1983) *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne: L'âge de l'homme.

IRIGARAY, Luce (1984) *Ethique de la différence sexuelle*, Paris: Editions de minuit, collection "critique".

JITRIK, Noe (1995) *Historia e imaginación literaria*, Buenos Aires: Biblos.

JUAN-NAVARRO, Santiago (2000) *Archival reflections, postmodern fictions of the Americas (Self-reflexivity, Historical revisionism, Utopia)*, Lewisburg, Bucknell University Press, London: Associated University Presses.

JUNG, Carl Gustav (1971) *Les racines de la conscience, études sur l'archétype*, Paris: éditions Buchet/Chastel, traduit de l'allemand par Yves Le Lay.

JURANVILLE, Anne (1993) *La femme et la mélancolie*, Paris: PUF, collection "écriture".

KLEINBORD LABOVITZ, Esther (1988) *The myth of the heroine, the female bildungsroman in the twentieth century*, Darmstad: Peter Lang, American University Studies, Series XIX, General literature Vol. 4, second edition.

KOHUT, Karl (Ed.) (1997) *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid, Iberoamericana.

KONTJE, Todd, (1992) *Private lives in the public sphere: the german bildungsroman as metafiction*, University Park: The Pennsylvania State University Press.

KRYSINNKI, Wladimir (1997) "Rethinking Postmodernism (With some Latin American excurses)" en Young, Richard A. (ed.) *Latin American postmodernisms*, Amsterdam: Rodopi, Series Postmodern Studies 22.

LAMAS, Martha (2008) *Cuerpo: diferencia sexual y género*, México: Taurus, 3ª reimpresión.

LARIOS, Marco Aurelio (1997) "Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia" en Kohut, Karl (Ed.) *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid, Iberoamericana

LECARME, Jacques y Lecarme-Tabone Eliane (1997) *L'autobiographie*, Paris: Armand Colin, Collection "U", série Lettres.

LEJEUNE, Philippe (1975) *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, collection "Poétique".

- (1986) *Moi aussi*, Paris, Seuil: collection "Poétique".

- (1980) *Je est un autre*, Paris: Seuil, collection "Poétique".

- (1998) *Les brouillons de soi*, Paris: Seuil, collection "Poétique".

- (2005) *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris: Seuil.

LOPEZ AGUILAR, Enrique (2012) *Los poetas hispanomexicanos. Estudio y antología*, México: Ediciones EON-Universidad Autónoma Metropolitana.

LUKACS, Georg (1966) *La forma clásica de la novela histórica*, México: Era, traducido por Jasmin Reuter.

LUTES, Leasa Y. (2000) *Allende, Butrago, Luiselli, aproximaciones teóricas al concepto "Bildungsroman" femenino*, New York: Peter Lang Publishing.

LYOTARD, Jean-François (1979) *La condition postmoderne*, Paris: Les éditions de minuit, collection "critique".

MARTÍNEZ, José Luis (1990) *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949*. México: Consejo Nacional Cultura y Artes, colección “Lecturas mexicanas”, tercera serie no. 29.

MARTÍNEZ REVERTE, Jorge (2004) *La batalla del Ebro*, Barcelona: Crítica, colección “contrastes”.

MATEO GAMBARTE, Eduardo (1995) “Problemas específicos de los jóvenes escritores exiliados en México” en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, Corral, Rose, Souto Alabarce Arturo, Valender, James (eds.), México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Serie Literatura del exilio español 2.

- (1996a) *El concepto de generación literaria*, Madrid: Editorial Síntesis, colección “Teoría de la literatura y literatura comparada” 16.

- (1996b) *Los niños de la guerra. La literatura del exilio español en México*, Lleida: Pagès editors y Universitat de Lleida, colección “El fil d’Ariadna” serie Literatura.

- (1997) *Diccionario del exilio español en México (De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau) Biografías, bibliografía y hemerográficas*, Pamplona: Ediciones Eunete.

MATTIUSI, Laurent (2002) *Fictions de l’ipséité, Essai sur l’invention narrative de soi* (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf), Genève: Librairie Droz S. A.

MAY, Georges (1979) *L’autobiographie*, Paris: PUF.

MCHALE, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*, London: Methuen.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953) *Romancero hispánico* (hispano-portugués, americano y sefardí), Teoría e historia, Obras completas Tomo 1, Madrid: Espasa-Calpe.

- (1959) *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid: Espasa-Calpe, 2ª edición.

- (s. f.) *El romancero*, teorías e investigaciones, Madrid: Editorial Páez, Biblioteca de ensayos No. 3.

- (1973) *Estudios sobre el romancero*, Obras completas Tomo XI, Madrid: Espasa-Calpe.

- (1992) *La épica medieval española, desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*, Madrid: Espasa-Calpe, editada por Diego Catalán y María del Mar de Bustos.

MENTON, Seymour (1993) *La nueva novela histórica de la América latina, 1979-1992*, México: Fondo de Cultura Económica, colección “popular” 490.

MERCIER, Michel (1976) *Le roman féminin*, Paris: PUF, collection “littératures modernes”.

MEZQUIDA Y GENÉ, Luis María (1963) *La batalla del Ebro, Asedio y defensa de Gandesa en sus aspectos militar, económico, demográfico y urbanístico*, Tarragona, Excma. Diputación provincial de Tarragona.

- (1970) *La batalla del Ebro, Asedio de Tortosa y combates de Amposta. Del río Guadalupe al Gaya, con las ocupaciones de Falset, Montblanc, Valls, Reus y Tarragona (1938-39)*, Tarragona, Excma. Diputación provincial de Tarragona.

MILÁ Y FONTANALS (1874) *De la poesía heroico-popular castellana*, estudio precedido de una oración acerca de la literatura Española, Barcelona: Librería de Álvaro Verdager.

MOI, Toril (2006) *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra, 4a edición.

MOLINO, Jean (1975) "Qu'est ce que le roman historique?" en *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-juin 75e Année-No. 2-3, Armand Colin.

MOLLOY, Sylvia (1996) *Acto de presencia. Escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, colección "Tierra firme", Serie Estudios de lingüística y literatura.

MORETTI, Franco (1999) *Il romanzo di formazione*, Torino: Giulio Einaudi editore. Título original *The way of the world: the buldingsroman in European culture* (1987) Verso: London.

NAHARRO-CALDERÓN, José María (Coord.) (1991) *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿Adónde fue la canción?"* Barcelona: Anthropos, serie Estudios, colección "Memoria rota. Exilios y Heterodoxias", 22.

- (1994) *Entre el exilio y el interior: el "entresiglo" y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona: Anthropos, serie Estudios, colección "Memoria rota. Exilios y Heterodoxias", 34.

NEPAULSINGH, Colbert I. (1995) *Apples of gold in filigrees of silver: Jewish writing in the eye of the Spanish Inquisition*, New York: Holmes & Meier Publishers.

NOAILLY, Michèle (2002) "L'ajout après un point n'est-il qu'un simple artifice graphique?" en *Figures d'ajout phrase, texte, écriture*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, p. 133-145.

ORDAZ, Ramón (2000) *El pícaro en la literatura iberoamericana*, México: Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades-UNAM, colección "Biblioteca de letras".

ORLANDI, Eni P. (2002) "Un point c'est tout. Interdiscours, incomplétude, textualisation" en *Figures d'ajout phrase, texte, écriture*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, p. 64-77.

ORTEGA, Eliana (1996) *Lo que se hereda no se hurta (ensayos de crítica literaria feminista)*, Santiago de Chile: editorial Cuarto Propio, serie Ensayo.

ORTEGA Y GASSET, José (1993) *Obras completas 1 y 2*, Madrid: Alianza editorial, segunda reimpresión.

- (1974) "Ideas sobre la novela" en *Teoría de la novela*, Germán y Agnes Guillón (comp.), Madrid: Taurus, Col. "Persiles" no. 75 p. 29-64.

PANTKOWSKA, Agnieszka (1998) *Entre l'autobiographie et l'autofiction*, Université Adam Mickiewicz Poznan.

PERKOWSKA, Magdalena (2008) *Historias híbridas. La nueva novela histórica Latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, colección "nexos y diferencias" 19.

PETILLON-BOUCHERON, Sabine (2000) "Parenthèse et tiret double : une autre façon d'habiter les mots" *La licorne*, vol. 52, p. 179-187.

- (2002a) “Parenthèse et double tiret: remarques sur l’accessorité syntaxique de l’ajout montré” en *Figures d’ajout phrase, texte, écriture*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, p. 123-130.

- (2002b) *Les détours de la langue. Etude sur la parenthèse et le tiret double*. Louvain: Editions Peeters, Collection “Bibliothèque de l’information grammaticale” 52 ;

- (2004) “Parenthèse et tiret double : pour une polyphonie mouvante” *L’information grammaticale*, vol. 102, juin 2004, p. 46-50.

PFEIFFER, Erna (2005) “Existencias dislocadas: la temática del exilio en textos de Cristina Peri Rossi, Reina Roffé y Alicia Kozameh” en *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, Metz-Baumgartner/Pfeiffer, Erna (eds.) Madrid: Iberoamericana- Vervuert, “Teoría y crítica de la cultura y literatura” vol. 28, p. 105-115.

PONS, María Cristina (1996) *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México: siglo veintiuno editores.

POZUELOS YVANCOS, José María (2005) *De la autobiografía, teoría y estilos*, Barcelona: Crítica, colección “letras de humanidad”.

- (1993) *Poética de la ficción*, Madrid: Editorial síntesis.

PRADO, Gloria (1996) “La vuelta al infierno o la recuperación de la infancia en la obra narrativa de Angelina Muñiz” en *Escribir la infancia, narradoras mexicanas contemporáneas*, Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco (comp.) México: El Colegio de México, PIEM.

- (2004) “Autobiografía, historia y ciudad en el relato de ficción *Castillos en la tierra* de Angelina Muñiz-Huberman” en Domenella, Ana Rosa (coord.) *Territorio de leonas, cartografía de narradoras mexicanas de los noventa*, México: Casa Juan Pablos-Universidad Autónoma Metropolitana.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto (2004) *Como la vida misma, repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica*, Salamanca: CELYA, colección “lunaria” no. 3.

- (2004) *Aproximación semiótica a los rasgos de la escritura autobiográfica*, Logroño: Universidad de la Rioja.

PULGARIN, Amalia (1995) *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid: Fundamentos.

RAMA, Ángel (1986) *La novela en América Latina*, México: Universidad Veracruzana.

RAMOND, Michèle (2011) *Quant au féminin. Le féminin comme machine à penser*, Paris: L’Harmattan, collection “création au féminin”.

RICHARD, Jean-Pierre (1979) *Microlectures*, Paris: Seuil, collection “Poétique”.

RICO, Francisco (dir.) (1980) *Historia y crítica de la literatura española*, Tomo I Deyermond, Alan “Edad Media”, Barcelona: Editorial Crítica.

RICCEUR, Paul (2000) *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris: Seuil, collection “L’ordre philosophique”.

- RIVERA, Susana (prol. y sel.) (1990) *Última voz del exilio (El grupo poético hispano-mexicano) Antología*, Madrid: Ediciones Hiperón, colección “poesía Hiperón” 156.
- (1995) “La experiencia del exilio en la obra de los poetas hispanomexicanos” en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, Corral, Rose; Souto Alabarce, Arturo; Valender James (éds.), México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Serie Literatura del exilio español 2.
- RODRÍGUEZ FONTANELA, María de los Ángeles (1996) *La novela de autoformación una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa hispánica*, Universidad de Oviedo: Edition Reichenberger, Kassel, colección “Problemata literaria” 25.
- RODRÍGUEZ, María Pilar (2000) *Vidas im/proprias Transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea*, West Lafayette, Indiana: Perdue University Press.
- ROSA, Nicolás (1990) *El arte del olvido (sobre la autobiografía)*, Buenos Aires: Punto Sur Editores.
- ROUART, Marie-France (1988) *Le mythe du juif errant dans l'Europe du XIXe siècle*, Paris: José Corti.
- RUIZ INFANTE, Josefina (2006) “Las novelas de Angelina Muñiz: obras de un exilio heredado” en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Manuel Aznar Soler (ed.) GEXEL, Sevilla: Editorial Renacimiento, “Biblioteca del exilio” Anejos IX.
- RUIZ, Roberto (1991) “La segunda generación de escritores exiliados en México” en *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: “¿Adónde fue la canción?”* Naharro-Calderón, José María (Coord.) Barcelona: Anthropos, serie Estudios, colección “Memoria rota. Exilios y Heterodoxias” no. 22. p. 213-226.
- SÁBATO, Ernesto (1974) “Características de la novela contemporánea” en *Teoría de la novela*, Germán y Agnes Gullón (comp.), Madrid: Taurus, colección “Persiles” no. 75 p. 107-111.
- [1974 (2)] “Sobre los personajes literarios” en *Teoría de la novela*, Germán y Agnes Gullón (comp.), Madrid: Taurus, colección “Persiles” no. 75, p. 269-271.
- SANTA TERESA DE JESÚS (Sf.) *Libro de su vida*, Madrid: ed. J. Pérez del Hoyo.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1984) *Historia de la literatura española: El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona: Ariel, colección “Letras e ideas”.
- SCHACTER, Daniel L. (2007) *Los siete pecados de la memoria. Como olvida y recuerda la mente*, Barcelona: Ariel.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil, collection “Poétique”.
- SHAW, Donald L. (1999) *Nueva narrativa hispanoamericana, Boom, Posboom. Posmodernismo*, Madrid: Cátedra, 6ª edición ampliada.

SCHIMITT, Arnaud “La perspective de l’autonarration” en *Poétique*, no. 149, février 2007, p. 15-29.

SEGURA GRAINO, Cristina (2000) “Teresa de Jesús. Una vida sin vivir.” En *La escritura femenina. De leer a escribir II*, Muñoz, Ángela (ed.) Madrid: Asociación Cultural ALMUDAYNA.

SEMILLA DURÁN, María Angélica (2003) “Deambulaci3n espacial y memoria en la escritura autobiogr3fica de Jorge Sempr3n” en *Le moi et l’espace, Autobiographie et autofiction dans les litt3ratures d’Espagne et d’Am3rique Latine*, Publications de l’Universit3 de Saint-Etienne, p. 197-207.

SICOT, Bernard (Sel. y est. prelim.) (2003) *Ec3s del exilio: trece poetas hispanomexicanos. Antolog3a*, La Coru3a: Edici3n do Castro, Biblioteca del exilio 17.

- (2006) “La poes3a de Angelina Mu3iz-Huberman: faro seguro, lugares inciertos” en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Manuel Aznar Soler (3d) GEXEL, Sevilla: Editorial Renacimiento, p. 895-904.

SIEMENS, William L. (1997) *Mundos que renacen, el h3roe en la novela hispanoamericana moderna*, M3xico: FCE, traducci3n del ingl3s de Jos3 Esteban Calder3n.

SKLODOWSKA, El3bieta (1991) *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam/Philadelphia: Jhon Benjamins Publishing Company, Perdue university monographs in romance languages Vol. 34.

SOUZA, Raymond D. (1988) *La historia en la novela hispanoamericana moderna*, Colombia: Tercer mundo editores.

SWALES, Martin (1978) *The german bildungsroman from Wieland to Hese*, Princenton University Press.

TERUEL-BENAVENTE (2000) “¿Qu3 callaba Teresa de Jes3s en el *Libro* de su vida?” en *Autoras y protagonistas*, Primer encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid. P3rez Cant3, Pilar; Postigo Castellanos, Elena (eds.) Ediciones de la Universidad Aut3noma de Madrid, Instituto universitario de estudios de la mujer, p. 115-122.

UGARTE, Michael (1999) *Literatura espa3ola en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid: Siglo XXI de Espa3a editores.

USANDIZAGA, Aranzazu (1993) *Amor y literatura. La b3squeda literaria de la identidad femenina*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, colecci3n “Letras, Ciencias, T3cnica” 73.

VAN NORTWICK, Thomas (1992) *Somewhere I have never travelled, the second self and the hero’s journey in ancient epic*, Oxford University Press.

V3D3NINA, L. G. (1989) *Pertinence linguistique de la pr3sentation typographique*, Paris : Peter/Selaf.

VILAIN, Philippe (2009) *L'autofiction en théorie*, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune, Paris: les éditions de la transparence, collection "cf." essais d'esthétique.

- (2005) *Défense de Narcisse*, Paris: Grasset.

VOGLER, Christopher (1998) *La guide du scénariste, La force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque*, Paris: Editions DIXIT, traduit de l'anglais par Francine Atoch.

VON HOOGSTRATEN, Rudolf (1986) *Estructura mítica de la picaresca*, Madrid: Fundamentos, colección "Espiral hispano-americana".

WAUGH, Patricia (1984) *Metafiction, The theory and practice of self-conscious fiction*, New York: Methuen.

WILLIAMS Raymond L. y RODRÍGUEZ Blanca (2002) *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa: Universidad Veracruzana.

YNDURAIN, Francisco (1974) "La novela desde la segunda persona: análisis estructural" en *Teoría de la novela*, Germán y Agnes Gullón (comp.), Madrid: Taurus, colección "Persiles"

ZAMUDIO, Luz Elena (2003) *El exilio de Dulcinea encantada. Angelina Muñiz-Huberman escritora de dos mundos*, México: Casa Juan Pablos-Universidad Autónoma Metropolitana.

- (2004) "Creación y recreación de la identidad. Un recorrido por *Las confidentes* de Angelina Muñiz-Huberman" en Domenella, Ana Rosa (coord.) *Territorio de leonas, cartografía de narradoras mexicanas de los noventa*, México: Casa Juan Pablos-Universidad Autónoma Metropolitana.