



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

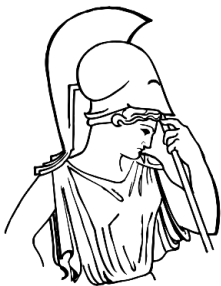
**LA POÉTICA DEL EXILIO EN LA CUENTÍSTICA DE
ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**PRESENTA:
CÉSAR ALEJANDRO BÁEZ LÓPEZ**

**TUTOR:
TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY**



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN A LAS VÍAS MÍSTICAS EN LA POÉTICA DEL EXILIO

- 1.1 El exiliado y su camino
- 1.2 La cábala
- 1.3 El exilio como obsesión
- 1.4 El inicio del camino del exiliado, el reconocimiento
- 1.5 La huida
- 1.6 Fuera de la individualidad
- 1.7 El inicio de la interiorización

CAPÍTULO 2. LA VÍA PURGATIVA

- 2.1 El recuerdo
- 2.2 Melancolía, enfermedad del exilio
- 2.3 Entre el cuerpo y la mente
- 2.4 La eternidad del ritual

CAPÍTULO 3. LA VÍA ILUMINATIVA

- 3.1. El mesianismo y el ritual
- 3.2 La dualidad
- 3.3 El terror del exilio
- 3.4 El cabalismo

CAPÍTULO 4. LA VÍA UNITIVA

- 4.1 Hacia la unidad
- 4.2 La Idea

4.3 La unidad

4.5 La identidad

4. 6 La Poética del exilio

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis seres queridos

INTRODUCCIÓN

Angelina Muñiz-Huberman nació en Hyères, Francia, el 29 de diciembre de 1936. Ensayista, narradora y poeta, naturalizada mexicana en 1954, estudió los doctorados en Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se instruyó en Filología y Literatura en El Colegio de México y fue profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Su vasta obra incluye diversos géneros como la autobiografía, el cuento, el ensayo, la novela y la poesía, debido a lo cual, antes de acercarnos a su producción literaria, es necesario conocer a la autora.

Muñiz-Huberman nació en medio de una revuelta nacional. De padres españoles, fue dada a luz poco tiempo después de que sus progenitores salieran de su país natal debido a la trifulca desatada por la Guerra Civil de los años 30. La relevancia de este suceso es tal que no solo forjó las riendas de la vida de la autora, sino también su contenido literario. Vivió sus primeros cinco años entre Francia y Cuba: en el primer lugar estuvo de paso; el segundo lo considera más su patria que la propia península ibérica, pues, como ella misma escribió, los años que vivió ahí fueron tan maravillosos que pueden ser calificados de paradisiacos.

El adjetivo podría ser exagerado, pero cobra sentido una vez que se conjunta con otro aspecto de su vida, su herencia teológica. Con una madre de pasado sefardí (judeo-español) y un hambre por conocer su pasado, el paraíso es un tópico que Muñiz-Huberman no solo incluye directamente en sus textos, sino que también es una motivación que la guía a crearlos y, por consiguiente, a ser una amante de la literatura y la escritura. La relevancia de este término, empero, no surge de la nada. Aunado a su salida de España, el pasado judío de la autora viene a ser tanto una historia como un propósito de vida.

Angelina Muñiz-Huberman señala en su autobiografía su inclinación por restituir el legado de los escritores sefardíes que fueron expulsados de España en 1492. Ya dentro de su obra, la escritora se vale de dicho legado para crear. Aceptada como una exiliada, la autora se considera descendiente del pueblo judío expulsado desde los inicios del tiempo, como parte de una colectividad que repite el mismo ciclo una y otra vez. Esto se puede ver nada más entrar en su obra, donde a primera vista es posible identificar la palabra exilio.

Resultaría sencillo tomar esta indicación como una treta artificial, simplemente literaria, que no es posible encontrar fuera del papel, pero Muñiz-Huberman es muy explícita

al momento de señalar su descendencia, la manera en que la vive y, finalmente, cómo la representa en su obra. De hecho, este último aspecto tiene un nombre, uno acuñado por ella misma. Llamada 'Poética del exilio', esta disposición literaria que, contradictoriamente, no es tan literaria, se caracteriza por centrarse en el tema del exilio, el origen de todo, tanto de Angelina Muñiz-Huberman como de su obra.

Comprobar si la mujer de la Poética es la misma que aparece en su autobiografía o en alguna de las entrevistas que se le han realizado (de las cuales hemos incluido unas cuantas en este trabajo) resultaría imposible. Sin embargo, sea real o no, lo que se expone acerca de ella, incuestionablemente, moldea su producción.

Entre poemas, novelas, cuentos, ensayos y autobiografías, la palabra exilio aparece señalada una y otra vez en la Poética. Sin embargo, su distribución es diferente en cada género trabajado por la autora. En relación con el ensayo, la encontramos cuando analiza a un autor o su obra. Asimismo, se puede rastrear en alguna reflexión, ya sea global o individual, como en su libro de ensayos *El siglo del desencanto*, donde se refiere a la modernidad como un producto de la Segunda Guerra Mundial y del exilio que ésta impuso al pueblo judío. En este texto, por dar un ejemplo, se tocan desde temas concretos (autores judíos) hasta otros más abstractos (como la 'melancolía del exilio').

Respecto a lo literario y lo biográfico, el acercamiento es más específico, pero también más complejo. En este estadio es donde el exilio como tema no solo se establece como eje-guía de la Poética, sino también como motivo de creación tanto de nuestra autora (como si se tratara de un personaje) como de su obra. Acudir a la autobiografía de Muñiz-Huberman equivale a entrar en sus poemas, cuentos y novelas. Esto es así porque, cuando habla de ella misma en sus memorias, los recuerdos que evoca son identificables en sus creaciones. La mixtura llega a tal grado que a veces es imposible saber si se refiere a ella misma, a un personaje, o si los recuerdos no son más que episodios de una narración.

Una vez más, el motivo de esta composición no es gratuito. En palabras de la autora, el exilio es una obsesión que la persigue. Tal como si fuera un miembro más del pueblo elegido, Muñiz-Huberman se siente destinada a repetir una y otra vez la expulsión de la tierra prometida de la que desciende.

Esto lo hace, en un primer momento, al mencionar en sus memorias el tiempo que pasó en Cuba, el cual se trató de un periodo paradisíaco, mismo del que fue sustraída en

contra de su voluntad. El puente que une este recuerdo con sus creaciones se encuentra en un cuento, que ni es cuento ni es memoria o reflexión. El cuento es “Retrospección”, que trata de una especie de cuestionamiento sobre lo perdido, sobre lo que el paraíso significa para cada persona. Precisamente, además de la recuperación de la palabra paraíso, lo destacable de este texto es que no es ni un cuento ni una memoria. La autora alude a él como un espacio para contar lo que vivió en Cuba, aun cuando dentro del texto no se narra nada sobre esta experiencia. Un cuento que se encuentra en un libro de cuentos sin serlo.

Este movimiento aparentemente simple y descuidado es, de hecho, parte de todo un entramado que, nuevamente, no surge de la nada, pues Muñoz-Huberman juega con los géneros literarios y con la factibilidad de la vida misma en razón del exilio, pero desde un nivel más profundo de interpretación del mismo. En este sentido, el legado sefardí que le fue conferido por su madre es más que el relato de una expulsión por motivos religiosos. Ávida de saber, la autora rastreó los conocimientos de sus antecesoras y, de esta manera, conoció la Cábala. Someramente, este término refiere a una serie de tratados que pueden o no estar relacionados con el judaísmo, pero que siempre guardan una estrecha relación con el misticismo.

En resumen, la Cábala, como cualquier tratado místico, plantea un método fuera de lo humano para acercarse a la divinidad. Sin embargo, el pueblo sefardí encontró en ella un camino para vivir la expulsión como consecuencia del exilio mediante la promesa de la intervención divina para recuperar lo perdido. Muñoz-Huberman, por su parte, retoma esta vía para forjar sus creaciones.

Por un lado, la Cábala es directamente tema de su producción (incluso dedica al asunto un libro entero de ensayos). En este mismo contexto, es abordada en algunos de sus cuentos a través de personajes históricos o guiños a los métodos cabalísticos de acercamiento a lo divino. No obstante, aparte de lo explícito, la Cábala puede ser identificada de otra forma en su obra. La Poética de Muñoz-Huberman la recupera de la misma forma en que lo hicieron antaño los sefardíes; pero el que fuera un método de lectura de las sagradas escrituras se reproduce en su obra como un discurso de la realidad.

Al igual que para un devoto que lo ha perdido todo y que no tiene una tierra a la cual volver ni a la cual ir, en la obra de Muñoz-Huberman no hay una identidad autoral, sino una colectiva, la del pueblo judío. De esta manera, un personaje puede tener el mismo nombre de

quien lo creó, llamarse de manera parecida e, incluso, haber vivido lo mismo o haber tenido una experiencia en común.

En tanto creación de un mismo pueblo que busca un mismo objetivo, la Cábala surge en un momento en que no hay distinciones en una colectividad que tiene un único mensaje. Lo mismo pasa en el universo de Muñiz-Huberman, donde las historias que se cuentan son una sola. Como el desterrado que pasa de un exilio a otro, en la Poética del exilio un ensayo puede parecerse a un cuento o estar donde el otro estaría, pero siempre habla de lo mismo, del exilio. De este modo, comparar un género de carácter crítico con uno narrativo es viable.

Por supuesto, a pesar de que la obra Muñiz-Huberman no es homogénea, tiene puntos de encuentro gracias a una organización de carácter estructural, configuración condicionada por el exilio. Este entramado es más evidente en lo narrativo, pero también aparece en lo ensayístico. En este último caso tenemos, por ejemplo, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, una serie de ensayos que van de lo general a lo particular, parten de lo que es el exilio y terminan en la autora misma como tema.

Justamente como si se tratara de un camino lineal, la Poética del exilio establece una vía, la de las vías místicas. En el caso de esta obra se parte de los términos necesarios para comprender el exilio espiritual (el que realizaron los sefardíes una vez expulsados de España); luego se pasa por una serie de cabalistas y sus tratados; continúa con una serie de autores que fueron expulsados de España hasta llegar a América; y, finalmente, concluye con la obra de Angelina Muñiz-Huberman y su Poética del exilio.

Respecto a la narrativa, en un movimiento similar en donde se incluye tanto lo específicamente narrativo como la prosa y lo biográfico, se explicita un desarrollo lineal que acaba en un cuestionamiento sobre lo autoral y lo que el exilio significa. Podría decirse que no existen límites entre lo señalado en la autobiografía de la autora y lo contado en alguno de sus cuentos. El parecido es identificable en casos como el de “Retrospección”, que se remite en la autobiografía de la autora, pero se encuentra en un libro de cuentos sin ser un cuento o recuento de una experiencia.

La transgresión de fronteras se evidencia todavía más cuando algún episodio de la vida de Muñiz-Huberman se encuentra en uno de sus cuentos, como en “La muerte revivida”, en el que una pareja se muda a México junto con sus hijos para huir de la Guerra civil española. Dicha historia se centra en la melancolía de la madre por la muerte de uno de sus

dos hijos. Si bien esta historia no incluye a un personaje llamado ‘Angelina’, sí refiere otra experiencia real (podría no serlo) de la autora, a saber: la muerte de su hermano menor cuando tenía ocho años; es decir, cuando ambas familias, la de la autora y la de la historia, vivían en México.

Hay varios casos de proximidad entre la narrativa de la autora y su biografía, pero el que más sobresale está en el linde de ambos. Muñiz-Huberman tiene un libro que lleva en su título la palabra *Pseudomemorias*. Como sucede en su autobiografía (*De cuerpo entero*), en esta obra no se datan propiamente las experiencias de una niña que salió de España debido a la Guerra civil y llegó a vivir a México. Entre reflexiones e historias, parecería que no se habla sobre una persona, sino sobre un personaje o cuasipersonaje. Esto es así porque la protagonista lleva el nombre de ‘Alberina’ y no el de ‘Angelina’; este nombre, además, genera una disyuntiva dentro de la Poética. En los cuentos de la autora hay otro personaje que lleva un nombre similar, ‘Amarantina’; este personaje no tiene nada que ver con los dos anteriores, pero muestra uno de muchos puntos de quiebre entre los límites de su obra.

Aunado a lo anterior, en las *Pseudomemorias* aparece un narrador en tercera persona, muy alejado del narrador protagonista en este tipo de escritura biográfica. Una última encrucijada (parecida a la de *Pseudomemorias*) donde se remite a “Retrospección” la encontramos en la tercera parte denominada “Transgresiones estilísticas y narrativas”, en la cual, en lugar de recordar algo, se ofrece una reflexión, una propuesta de interpretación al uso de la tipografía en las obras de Muñiz-Huberman.

El paso de lo personal a lo narrativo, hasta lo meramente estilístico, es el último nivel de especialización de la Poética del exilio. Liberado de las ataduras terrenales, el cabalista se acerca a dios. Con Muñiz-Huberman, la historia de una niña se vuelve la de un pueblo entero, se completa en la abstracción y acaba por cuestionar la veracidad de la vida como producto del ingenio artificial, mismo que también puede ser transgredido, como lo hace la autora al momento de entretenerse con las fronteras de lo literario.

En razón de su naturaleza progresiva, este camino se puede simplificar en tres partes. A la par de las vías místicas, la Poética del exilio es susceptible de seccionarse de la siguiente manera: un reconocimiento de la realidad, una separación de la misma y el paso intermedio entre ambos espacios.

Entender la Poética del exilio en su calidad inherentemente narrativa es indispensable para visualizar su disposición derivada de un relato. De este modo, además de conocer la vida de la autora y su obsesión por el exilio y el cabalismo que conlleva, un último requerimiento yace en lo que podría considerarse su narrativa más pura.

Los cuentos de Muñiz-Huberman abundan en transgresiones a lo dispuesto por la crítica literaria al momento de definir géneros, como las similitudes entre lo biográfico y lo narrativo. Asimismo, contienen espacios reflexivos que propiamente no cuentan una historia; no obstante, sus narraciones sí cuentan historias, las cuales condicionan la obra entera. Como es de esperarse, estas historias tratan sobre el exilio, pero no cualquier exilio, sino el espiritual, proveniente del cabalismo. Del relato de una niña que lo pierde todo se avanza a la descomposición del sentido. Su protagonista efectivamente puede ser una niña, pero no una que perdió su paraíso en Cuba, sino a sus padres en una guerra, como Muñiz-Huberman. Del mismo modo, el protagonista puede ser una madre que huyó de la Guerra civil española para refugiarse en México, pero que no perdió su tierra, sino a su más preciado hijo, uno tan amado que le dedica un ritual cada día para honrar su memoria.

Los casos son varios y diversos; sin embargo, tienen un componente común: lo perdido, lo que no se puede recuperar pero se anhela hasta la muerte. Eso que se sustrajo es tan importante como lo fue para el pueblo judío su tierra, como lo fue para una pequeña Cuba. Este lugar, que puede encarnarse y ser una persona en los cuentos de Muñiz-Huberman, es el Dios de los judíos, la promesa del regreso, la obsesión que conduce a la descomposición de la realidad, de los géneros literarios e incluso de la persona, a tal grado que se vuelve un cuasipersonaje.

La tarea de esta tesis es desentrañar el proceso que lleva hasta este último extremo y demostrar cómo se emplea en los distintos géneros de la Poética del exilio. Antes de pasar a dicho proceso, cabe mencionar dos aspectos sobre este análisis, ambos relacionados. El primero es la falta de un análisis de la producción poética, ya sea porque su revisión implicaría un estudio de la forma, o idealmente debería hacerlo; o porque incorporarla engrosaría todavía más el corpus de este estudio. Aquí es donde entra el segundo aspecto, la propuesta de esta tesis.

La premisa del presente trabajo es hallar una estructura interna a la obra de la autora que englobe todos sus géneros y se encuentre regida por lo narrativo. En este sentido, acudir

a la poesía no solo resultaría reiterativo, sino que también requeriría un espacio más extenso. Por tal razón, proponemos al lector que, una vez concluida la lectura, acuda a los poemas de Angelina Muñiz-Huberman y contraste lo expuesto en la presente tesis.

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN A LAS VÍAS MÍSTICAS EN LA POÉTICA DEL EXILIO

1.1 El exiliado y su camino

La tesis de este estudio descansa en el supuesto de que la autora Angelina Muñiz-Huberman se incluye a sí misma como parte íntegra de su producción literaria, específicamente de su narrativa. Mi propuesta surge a partir de la identificación de algunos datos biográficos en sus cuentos que presentan una línea de desarrollo similar entre los personajes, ella misma y los exiliados históricos, tema recurrente en sus ensayos.

Lo que haré para comprobar dicha línea, será comparar los puntos en los que convergen los personajes de los cuentos con los datos autobiográficos que proporciona la autora, así como con los acercamientos que realiza a los acontecimientos históricos del exilio. En seguimiento a esta premisa, estableceré un esquema de tres “momentos” de sus personajes. Ahondaré al respecto de estos puntos en su momento. Por ahora, cabe remarcar que el origen de este análisis parte de una, por decirlo de algún modo, “rama” del exilio; esto es, el cabalismo.

También llamado misticismo judío, se trata de una lectura especializada de las sagradas escrituras que tiene como propósito acercar al creyente a Dios. Los judíos recurrían a él para recuperar aquello que les fue sustraído cuando los expulsaron de su tierra natal; es decir, su fe en Dios y su necesidad de no sentirse atados a lo terrenal.

En razón de que la obra de Muñiz-Huberman no es literatura teológica, lo Divino no hace su aparición en ella; más bien, se presenta como una imagen diluida y con otro propósito distinto que el de demostrar su existencia. En su producción, lo sacro tiene la finalidad de proveer un hilo conductor a las historias. Sus “exiliados”, pues todos lo son todos sus personajes en algún grado, siguen una ruta fija, van de un punto A a uno B, y lo hacen para buscar lo que les hace falta: lo desconocido, lo prohibido, lo perfecto, la otredad, lo soñado, o lo contrario. Justamente, el sino de buscar Algo y hacerlo siempre de un modo similar, tal cual lo hicieron los judíos despojados de su tierra (perdiéndolo, idealizándolo y sin encontrarlo nunca), es el principio (y el final) que la Poética del exilio recupera del cabalismo.

Cabe destacar que el motivo por el cual los personajes de Muñiz-Huberman realizan esta misma búsqueda se basa en la relación de ella misma con la misma ideología. La familia de Angelina Muñiz-Huberman es de ascendencia judía.

Independientemente de que la escritora sea o no una seguidora de la doctrina, en la faceta que expone de sí misma en su obra, se concibe como una integrante del pueblo judío. La manera que tiene de lograrlo es cuando se compara con otros exiliados, ya sea en sus acercamientos al tema, o en sus creaciones. Estas equiparaciones pueden ser discretas o explícitas, pero siempre son intencionadas. En una entrevista con Camacho-Quiroz (2015), Muñiz-Huberman explica que toma libertades creativas al momento de realizar su Poética del exilio, a tal punto en que se vale de elementos de su vida, de la de otros o del conocimiento general del exilio:

Cuando escribo novela, espero recibir ideas del medio externo, que alguien me diga algo, leer una noticia en el periódico, escuchar algo por ahí, o que alguien me comente, tardíamente un suceso de mi vida, de mis padres, porque todavía me estoy enterando de cosas de mi familia. Por ejemplo, El sefardí romántico es una visión de mi familia. En cuanto al proceso, es más largo en la novela porque a veces tengo que hacer investigación, como cuando escribí La burladora de Toledo y mi búsqueda de datos médicos. Mi esposo, como médico, me conseguía artículos sobre hermafroditismo, sobre deportistas que toman hormonas y no se sabía si eran hombres o mujeres. Así lo documental queda y da pie para lo demás. Uso mucho el humor porque a veces me veo a mí, cosas trágicas que me han pasado las convierto en humor. En un cuento de Las confidentes, creo que es el primero, el personaje no podía cruzar la calle, hecho que me ocurrió, porque mi hermano murió atropellado; hasta la fecha me cuesta trabajo cruzar la calle. Esto lo desarrollé humorísticamente porque el personaje se queda todo el día y toda la noche esperando cruzar la calle, y al no atreverse a hacerlo se regresa a su casa. (p. 161)

A lo largo de este proyecto profundizaré en estas equiparaciones. Sin embargo, primero, es necesario explicar de dónde surge su motivación para hacer los enlaces; precisamente, del cabalismo.

1.2 La cábala

Muñiz-Huberman interpreta los estatutos de la cábala en su literatura, por lo que es preciso conocer el contenido original antes de pasar a la reformulación que realiza. Por suerte, la autora, en su afán de conocer su herencia sefardí¹, tiene un compendio de conocimiento acerca del tema, titulado *Las raíces y las ramas* (1993). En su calidad de obra propia y a la vez objetiva, queda perfecta para este análisis. Si bien, no profundizaré totalmente en el texto,

¹ Este término vale para lo 'judeoespañol'.

no se puede dejar fuera, pues, como se verá, su contenido evidencia una necesidad de apropiación del tema crucial para el entendimiento mismo de su obra. Houvenagel (2005) dedica su trabajo *Cruzando fronteras: Espacio e identidad en el ensayo de Angelina Muñiz* a argumentar que las obras de Muñiz-Huberman, en apariencia totalmente ajenas a la realidad objetiva que vivió, demuestran que ha preferido centrarse en las raíces de lo que considera su pasado, antes que fijarse en aquello que más la representa, su estadía en México; esto, debido a una cierta configuración característica de sus textos:

La identidad de la generación hispanomexicana [adultos republicanos exiliados en México] a la que Angelina Muñiz-Huberman pertenece es polifacética. Hija de padres españoles que huyeron de España cuando estalló la Guerra Civil, Muñiz nació en Francia, en el camino, en el camino hacia el exilio mexicano. Arribó a México y se naturalizó mexicana a los 6 años. A ñps 9 años, cuando la madre de Angelina Muñiz le comunicó que era judía, se agregó un tercer componente decisivo a la identidad cultural de la joven Angelina Muñiz. Su identidad podría describirse, a partir de aquel momento, como hispanojudeomexicana. (p. 88)

Para hablar de esta fijación, así como de la manera en que se presenta y por qué lo hace, es preciso mencionar la serie de principios que la construyen. Los mismos son retomados continuamente en la Poética del exilio y provienen todos del misticismo judío.

Como mencioné anteriormente, la cábala refiere a la lectura especializada de las sagradas escrituras que tiene como fin último mostrar la manera de acercarse a dios. Sin embargo, su contenido no se trata solo de un método, también remite a varios planteamientos sobre la naturaleza de lo sagrado. Los cabalistas eran todas aquellas personas adeptas a la religión, en un inicio solo a la judía y luego también a la cristiana, que planteaban su visión de lo sacro, su contenido y su influencia. No obstante, todo su conocimiento y aportes se basaban en una serie de tratados que, al ser tan antiguos, eran conferidos a un mítico autor egipcio de nombre Hermes Trimegisto, según lo recupera Muñiz-Huberman (1993) en *Las raíces y las ramas* (p. 113).

Independientemente de la aportación de cada cabalista a la doctrina, Muñiz, Huberman, 1993, explica que los estatutos inamovibles de ésta eran los siguientes: se establece que dios creó al mundo por medio de la palabra, premisa de la que se despega que dicha herramienta establece una relación indivisible con aquello que refiere (p. 61). Asimismo, se afirma que, en consecuencia de lo anterior, la presencia de las cosas se encuentra diluida y siempre presente en la palabra que las nombra; esto vale tanto para Dios como para cualquier objeto.

A los principios de la cábala podrían añadirse otros dos o tres, pero todos tendrían que ver con los ya mencionados. Por ejemplo, los cabalistas establecían una relación opuesta-complementaria entre la palabra y lo que nombra, que podía extenderse *ad infinitum*. Es, decir, a partir de la idea de que algo surge de otro y de que esto último tiene mayor presencia (literalmente) que el primero, se planteaban conjuntos que añadían solidez a la idea de lo divino. Por decir algo, se establecía la pareja bueno-malo, perfecto-imperfecto, inmaterial-material, alma-cuerpo, desconocido-conocido, donde lo primero siempre remitía a Dios y lo segundo al hombre. Justamente, a partir de este emparejamiento, los cabalistas hablaban de un mundo en el que era posible encontrar lo celestial en todas las cosas, principalmente debido a que un remanente de lo sacro siempre permanecía activo en lo que no era.

Esta premisa se introduce directamente en la Poética del exilio, pero de manera discreta. En concreto, como indiqué en la introducción, la narrativa de Muñiz-Huberman no suele remitir a temas de índole religiosa, pero los recupera inevitablemente. En sus historias, los protagonistas aceptan la existencia de una entidad que está fuera de su comprensión, aun cuando no la conocen o no la tienen al alcance. Además, creen que esa entidad perfecta se encuentra siempre cerca y que es omnipotente. En adición, hay algo que los asemeja directamente al pueblo judío; esto es, que esperan la llegada de aquello que subliman, tal como los desterrados que están al tanto de la venida de Dios.

Como último apunte, las creaciones de Muñiz-Huberman no son solo una representación de los exiliados, también lo son de los cabalistas. De manera similar a estos anacoretas, los protagonistas de sus cuentos buscan un método para hacerse dignos de la revelación. Ese proceso, que yo llamo ‘camino del exiliado’, en el misticismo judío, consiste en una separación de todo lo terrenal. Los cabalistas eran gente solitaria, alejada de todo, del sufrimiento, la felicidad y, en general, de lo humano. No creían en lo material, en lo sentimental o en los sentidos, en nada que no tuviera que ver con Dios. De este modo purgaban su cuerpo y se preparaban para el proceso de perderse a sí mismos en el infinito celestial con la única intención de conocer a su creador.

En los cuentos de Muñiz-Huberman, esta separación de lo humano se realiza en pos de una meta igual de importante para quien la persigue, que puede ser: lo amado, lo desconocido, lo temido, o lo que sea, siempre que sea algo inefable, increíble e inalcanzable.

Tome esto que se persigue la forma que sea, los exiliados de las narraciones lo

persiguen, sueñan, imaginan o cazan porque les hace falta, los llena y define. Ciertamente, son exiliados que están tras la redención de lo sustraído, aunque no hayan perdido su tierra o crean en dios. Y no solo ellos buscan lo divino, su autora misma reniega lo establecido y apunta sus ideales a algo que no es de este mundo.

Una vez que he dado un pequeño resumen sobre el cabalismo, quiero centrarme en la autora y en su convicción de afianzarse a este pensamiento. Directa o indirectamente, Muñiz-Huberman siempre encuentra la manera de hablar de un ente abstracto que reina sobre el inconsciente de las masas. Quizás la manera más sutil que tiene de hacerlo es cuando refiere su obra:

Mi escritura tiene un ritmo poético, incluida la prosa, porque como de niña me enseñaron varias poesías, mismas que memorizaba, tengo un ritmo interno del idioma que me acompaña. Por eso mis novelas no son novelas ni mis cuentos, cuentos, porque hay en ellos el ritmo de la poesía y, con frecuencia, la estructura del ensayo, que me interesa mucho por su libertad. A veces tengo que definir, en cuanto al género, la idea que voy a desarrollar, si es cuento, poesía o novela. Los tres los puedo combinar en un mismo texto, o los puedo usar de manera separada para una misma idea y hacer un escrito de cada uno. Transgredo mucho los géneros. Desde mi primera novela *Morada interior*, los editores, para facilitar las cosas y ayudar al lector, la catalogaron como novela, pero más bien es un “seudoensayo” con diversas posibilidades. Otro libro que los editores catalogan como novela es *Las confidentes*, pero tampoco es novela, son dos mujeres que se cuentan cuentos y enlazan así las historias. En *De magias y prodigios*, tampoco es cuento “La sinagoga portuguesa”, sino una serie de aforismos, algunos muy largos. Así se presentan las cosas, lo que significa que no necesariamente sean lo que parecen. No me preocupa el género, lo que sí me preocupa es la palabra y la idea. (Camacho-Quiroz, 2015, p. 159)

Aunque podría parecer que su intención de no ofrecer divisiones entre sus textos es una propuesta vanguardista que rompe con los dogmas de lo que es considerado literatura, la verdad es que ese deslinde tiene un trasfondo relacionado con el cabalismo.

Incluso cuando anteriormente afirmé que el misticismo judío no solo se trata de un método de interpretación de los textos sagrados, lo cierto es que esa es su finalidad y máximo cometido. Los sabios que se enfrascaban en la lectura de los testimonios de Dios querían hallar el modo de encontrarlo a Él a través de este material. Esto, si se sigue la idea de que una vez hecho el mundo, el único indicio de su creador fue la palabra que lo creó, así como el texto que la contenía, la Torá, la sección de las antiguas escrituras en la que se centraban los cabalistas². Muñiz-Huberman (1993) recuerda que para los cabalistas:

² 1993, p. 17

La Torá no está separada de la de la esencia divina, no fue creada, en sentido estricto o literal, sino que representa la vida secreta de Dios. Para otros cabalistas, la Torá no es solo el Nombre de Dios, sino la explicación del Nombre de Dios, que es una de las emanaciones divinas o sefirot. La posición más extrema es la de los cabalistas que llegaron a afirmar que Dios mismo es la Torá: las letras serían el cuerpo místico de Dios, y Dios, el alma de las letras. (p. 16)

Para no hacer más larga la explicación y dejar espacio para el capítulo que le corresponde, basta decir que los cabalistas concebían el universo, todo él, hasta el discurso, como un espacio sin ataduras, divisiones, principios ni fines. Al tener una concepción tan abarcadora, se daban el permiso de afirmar que una letra, frase o sonido, podrían ser la vía para estar junto a dios, en razón de que todas las cosas tenían cierta parte de él.

Incluso cuando Muñiz-Huberman no busca a dios, o al menos no lo afirma directamente, este tipo de guiños al tema que la apasiona demuestran su apego y reticencia a hacerle mención cada que tiene oportunidad. Insinuaciones parecidas no son gratuitos y abundan en su obra; todas tienen que ver con su origen personal, o lo que ella concibe como tal.

1.3 El exilio como obsesión

Existen varios ejemplos que demuestran la ‘obsesión’ de Muñiz-Huberman de aludir continuamente al exilio, no solo como tópico de interés, sino también como principio unificador de su vida; sin embargo, no hay necesidad de hacerlo, ella misma afirma su marcado interés en el asunto:

El exilio, ya no sé si es obsesión o una idea natural. En mi libro *El canto del peregrino* hablo extensamente sobre el exilio y sus consecuencias en toda una generación. También en mi largo poema “La sal en el rostro”, me refiero a este tema, quizá ya no como una obsesión, sino como algo que está ahí, pero que ya no angustia. (Camacho-Quiroz, 2015, p. 164)

Incluso cuando es realmente necesario acudir a distintas fuentes para conocer a qué remite esa manía que la representa, por ejemplo su biografía, la justificación más completa que tiene al respecto se encuentra en su libro *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*.

Hasta ahora, me había referido a la Poética del exilio como al compilado de toda la producción literaria de Muñiz-Huberman. No obstante, el título también refiere a una serie de ensayos vertidos en su libro *El canto del peregrino* (1999). En resumidas cuentas, los distintos escritos incluidos en esta obra tienen la intención de definir lo que es el exilio. Partiendo desde el inicio de los tiempos, Muñiz-Huberman asegura en la 'Introducción' que el destierro territorial se trata de una "forma histórica vigente desde la antigüedad hasta nuestros días" (p. 65). Agrega en la misma línea que "El exilio es forma literaria, es forma imaginada y es forma de la memoria. Es evidente que parte de una realidad, pero de inmediato corta su relación con lo real y pasa a ser asunto de ficción". En este contexto, señala que es un fenómeno tan abarcador que se ha transmitido de generación en generación desde la expulsión de la pareja primigenia:

Si hacemos un repaso histórico desde el más antiguo de los exilios, nos encontramos con el de orden bíblico. Esa primera salida del paraíso a la tierra en que se labra y gana el pan con el sudor de la frente, no es sino la primera imagen que irá repitiendo el hombre en el curso de su desarrollo. (p. 65)

Ya en el cuerpo del material, la autora ofrece un panorama de lo que significa ser un exiliado; específicamente, de lo que representa serlo y comunicarlo. Para este fin, además de mencionar algunos conceptos sobre el cabalismo, Muñiz-Huberman comenta brevemente algunas obras de autores que, al igual que ella, salieron de España durante la Guerra Civil española; asimismo, indica todos sus nombres³. Más adelante, abre su perspectiva e incluye a otros escritores que no coinciden con el origen anterior, pero sí en haber sido exiliados de algún modo u otro; por ejemplo, James Joyce, Czeslaw Milosz, Emil M. Cioran y Julia Kristeva. Posteriormente, vuelve a los exiliados españoles en América, para dar una pequeña descripción general de sus características. Finalmente, con todo lo dicho hasta ese punto, se vuelve a preguntar qué es el exilio. Para este fin, remite a una de sus obras, *Dulcinea encantada*.

Al iniciar la última sección de *El canto del peregrino*, llamada "Dulcinea en el exilio", el primer párrafo abre con la pregunta: "¿Llegaremos algún día a comprender la palabra exilio? ¿A vivirla? ¿A encarnarla?", e inmediatamente se responde: "Creo que no" (p. 180). En

³ "Jomí García Ascot, César Rodríguez Chicharro, José Pascual Bixó, Gerardo Deniz, Ramón Xirau, Federico Patán, Manuel Durán, Tomás Segovia, Carlos Blanco, José Miguel García Ascot, Francisco González Aramburu, Arturo Souto, Luis Rius, Inocencio Burgos, Enrique de Rivas, Arturo Souto, Roberto Ruiz, José de la Colina, Francisca Perujo, Angelina Muñiz-Huberman, Carlos Blanco Aguinaga." (1999, p. 158)

correspondencia, el desarrollo y el final del capítulo tampoco ofrecen una respuesta definitiva. Con frases como: “Quién puede entender el exilio? Por dentro y por fuera refleja dimensiones empañadas por cristales opacos” y “¿Diríamos, entonces, que el exilio ha clausurado sus propias puertas? ¿Hasta cuándo es válido el término?” (p. 186), Muñiz-Huberman llega a un punto en el que define al personaje de la obra referida como alguien que “No Es”:

Cuando se comprende que Dulcinea no es ni Dulcinea ni Aldonza Lorenzo ni cualquier otro nombre, sino el vaciamiento del ser, la incapacidad de pronunciar, el ocultamiento de los más temibles poderes: su silencio: entonces, tal vez, podría iniciarse el camino de retorno. (Muñiz-Huberman, 1999, p. 186)

Como “Epílogo” al texto, la autora narra a grandes rasgos su experiencia en el mundo literario. Después de mencionar su breve estadía en España y afirmar un sentimiento de extranjerismo que la ha invadido desde que pisó México, intenta, como lo hizo con su *Dulcinea Encantada*, definir de qué se trata, en lo personal, su Poética del exilio:

Mis libros son encrucijadas de novela, cuento, poesía y ensayo. Por lo que, en un principio, fue difícil que se aceptaran mis innovaciones. Después se consideró que abrí camino. Los efectos del exilio se hicieron notorios. 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-Huberman, 1999, p.188)

Un poco antes de esta afirmación, muy parecida a la incluida en la entrevista que compartí primero, Muñiz-Huberman (1999) relata el proceso que efectuó para comenzar a escribir. Según dice, debido a su sentimiento de exclusión nacional, buscó traspasar las barreras que la detenían al adaptar lo mexicano a “mundos sin fronteras” (188). Después de mencionar una serie de títulos propios en los que llevó a cabo este proceso, finaliza el texto con la afirmación de que halló patria e identidad en la creación artística “donde no hay límites ni fronteras”. “El exilio se me ha encarnado para poder disfrutar de absoluta libertad y recrearme en todas las locuras que se me ocurran, todos los experimentos que quiera, todas las confesiones-confusiones, iluminaciones, desviaciones, horrores, bellezas que me inundan” (p.189), concluye.

Es de notar la marcada diferencia entre el aseguramiento que se ofrece en la “Introducción” y el que expone este final. *El canto del peregrino* comienza puntualizando

que todas las personas son exiliadas; sin embargo, termina sin saber porqué lo son. La misma confusión es común en otras de sus intervenciones.

Por ejemplo, en un ensayo, en el que comenta sobre de Esther Seligson, una autora que trata el exilio, dice que sus obras son “títulos también de una búsqueda más allá de la realidad presente o, mejor dicho, de la intuita, de la que escapa de su forma más precisa, más delimitada” (Muñiz-Huberman, 2002, p. 173).

Más allá de lo que quiso decir con su crítica, está el hecho de que es muy parecida a la apuntada sobre su *Dulcinea* y, más aún, a la realizada sobre sus propias creaciones. Este desbalanceo entre decir y no decir se hace patente hasta cuando quiere describir metódicamente su trabajo.

De nuevo en una completa vaguedad, debajo de la anotación anterior, Angelina Muñiz Huberman asegura que los textos de Seligson se parecen a los pertenecientes a lo que ella denomina ‘neomisticismo’, un “fenómeno abierto a una multiplicidad de interpretaciones y variantes; a una metodología de la creación inagotable; a un énfasis en la traslación metafórica” (2002, p. 173). Este propuesta también se menciona en *El canto del peregrino*⁴ y en *De cuerpo entero*⁵ (su libro autobiográfico), pero solo en referencia al texto con el que lo comenzó, *Morada interior*, otra obra hecha para que “le permitiera absoluta libertad de movimiento en tiempo, espacio, personajes, formas, invenciones, reflexiones” (1991a, p. 35).

Al menos hasta el final de este trabajo, no escudriñaré el sentido que la autora busca plasmar o encontrar en o a través de sus escritos. Apunto la dificultad a la que se enfrenta a la hora de conocer el exilio para mostrar que es una problemática no solo de ella, sino también de sus creaciones. Al igual que ella, los personajes de sus cuentos intentan conocer lo que es ajeno. Se enfrentan a la inmensidad de lo desconocido en un intento de apropiárselo, de

⁴ Cuando la moda literaria era la literatura nacionalista, se me ocurrió que, en México, país en el que todo es posible, surgieran alquimistas, cabalistas, caballeros medievales. Meatrajo la mística: una mística de ruptura y de índole herética, en donde las vías iluminativas eran mis procesos de intro y retrospección. En época en que se creía en una narrativa de corte tradicional, cree mi propia forma de relato que se saltaba cánones establecidos. Mis libros son escrucijadas de novela, cuento, poesía y ensayo. Por lo que, en un principio, fue difícil que se aceptaran mis innovaciones. Después se consideró que abrí camino. Los efectos del exilio fueron evidentes. (Muñiz-Huberman, 1999, p. 188)

⁵ Me propuse a escribir lo que yo sentía como propio y no adeptarme a las modas o a las ideologías en boga. Traté de profundizar en las temáticas que me interesaban para proporcionar al lector una visión fresca de las cosas y del mundo. [...] Incluí temas de la Cábala, del misticismo teresiano, del hermetismo, de la alquimia en situaciones modernas. (Muñiz-Huberman, 1991a, p. 34)

querer ser y fracasar; casi de crearse una historia que no les pertenece, tal como lo hizo su autora, como lo explicaré más adelante.

1.4 El inicio del camino del exiliado, el reconocimiento

Los protagonistas de los cuentos de Muñiz-Huberman, tal como indiqué en mi tesis, siguen una línea de desarrollo uniforme. En correspondencia al interés de la autora, sus historias tienen que ver con el exilio y el cabalismo; pero más todavía, debido a la “obsesión” de Muñiz-Huberman, podría decirse que son “el exilio” representado.

De esta manera, el primer evento que se refiere en estas narraciones es, propiamente, el exilio. No como destierro territorial en todas las ocasiones, este paso tiene en común siempre un elemento, lo perdido. Algunos de los exiliados de Muñiz-Huberman efectivamente son despojados de su tierra y obligados a vivir en el destierro; no obstante, la mayoría de ellos simplemente pierde algo. El amor, la cordura, la paz, la familia, la libertad o lo que sea que consideren lo más apreciado, vale para ellos. Este cambio de paradigma tiene una razón de ser, se justifica en la historia de Muñiz-Huberman. Para la autora, parece igual de significativo ser exiliado que creer serlo.

Según refiere en su autobiografía, *De cuerpo entero*, tiene algo que perdió, un “paraíso”, como lo llama. De acuerdo con lo que cuenta, es una playa en la que vivió de los dos a los cinco años (Muñiz-Huberman, 1991a, p. 24). A diferencia de lo perdido de sus exiliados, este sitio sí es un lugar, no una representación de él. Sin embargo, Muñiz-Huberman no lo considera un paraíso por el hecho de que ocupe un espacio en la tierra, sino, contradictoriamente, por su calidad de no hacerlo.

Para entender cómo es que un espacio puede ser, pero no estar, es necesario destacar la manera en que se caracteriza. Muñiz-Huberman señala en *De cuerpo entero* que “refiere a ello”⁶ en un relato llamado “Retrospección”. El problema es que dicho texto no es un ensayo sobre los pormenores de lo fáctico y lo inefable. Por el contrario, este como ella lo llama “relato”, ni siquiera es una narración respecto a la anagnósis que llevó a la autora a juntar lo tangible y lo inefable.

⁶ “CUBA ES EL PARAÍSO PERDIDO. Viví de los dos a los cinco años y lo recuerdo todo. Casi día por día. En uno de mis relatos, “Retrospección”, me refiero a ello.” (1991a, p.24)

Lo primero que hay que decir sobre “Retrospección” es que apunta que aquello que vuelve a una cosa un ‘paraíso perdido’ es, justamente, perderlo⁷. Lo segundo es que basa dicha aseveración en su naturaleza *sui generis*.

“Retrospección” no es un relato sobre los días que la pequeña Angelina vivió en Caimito de Guayabal, su paraíso, luego de que sus padres escaparon de España durante la Guerra Civil. Por el contrario, el escrito es una especie de reflexión acerca de lo paradisiaco, en el sentido cualitativo. En él se menciona uno que otro posible episodio sobre la vida de la autora, pero no se habla directamente acerca de los días en Cuba, como se apuntala en De cuerpo entero. Más que nada, este texto es una reflexión sobre lo que el paraíso perdido significa. Muy parecida a la aseveración que hace Muñiz-Huberman sobre que “todos los hombres son exiliados” (1999, p. 65), en “Retrospección” se añade que todas las personas tienen un ‘paraíso perdido’:

Luchamos, desde que lo perdimos, por recobrar el estado perfecto, creamos y creemos utopías y religiones y, en angustia, poesía. Lo que no queremos reconocer es la absoluta negación, el dolor inconsolable de que el paraíso nunca existió, de que no perdimos lo que no tuvimos, de que todo lo inventamos, porque nuestro límite final es atroz pesadilla en sueño de Dios. (Muñiz-Huberman, 1985, p. 99)

Por lo que dice, el lugar no tiene que ser lugar, solo ser añorado, creer que existió y adorarlo por nunca poder tenerlo. En este contexto, “Retrospección” se plantea como un lugar concreto, en lo que a lo literario se refiere, al cual acudir para encontrar una relación de hechos. Empero, el material ofrece todo menos una historia; a pesar de que está introducido en un libro de cuentos.

Justamente, no hay que olvidar que Muñiz-Huberman plantea una literatura sin divisiones⁸, donde las novelas no son novelas, los cuentos cuentos, y, como se ve con “Retrospección”, las memorias no son memorias.

Es gracias a esta flexibilidad que sus personajes y ella son exiliados, no por ser

⁷ Perdí el paraíso, que fue perder la isla de la palmera, pero no perdí tan pronto la idea del retorno, aunque también la habría de perder, sí en la realidad, no en la imaginación. El día que fue tanta la distancia, ni siquiera mares, ni aires, ni tierras, sino una total separación, un total desconocimiento, la absoluta diferencia, ya no fue posible pensar en el retorno, el anhelado. Y me quedé sin nada, salvo la desesperación aferrada de los recuerdos. Un vivir ni aquí ni allí, atópico y anacrónico. (Muñiz-Huberman, 1985, p. 98)

⁸ Por eso mis novelas no son novelas ni mis cuentos, cuentos, porque hay en ellos el ritmo de la poesía y, con frecuencia, la estructura del ensayo, que me interesa mucho por su libertad. (Camacho-Quiroz, 2015, p. 159)

despojados de su tierra, sino creer que lo son, por crearse un lugar inexistente, un paraíso perdido.

Sobre este sitio ausente, Muñiz-Huberman explica en *Las raíces y las ramas* (1993) que se trata de una condición común de los verdaderos judíos exiliados. En “El exilio paradisíaco y exilio histórico”, la autora afirma que el exilio, como evento fáctico, pierde su condición objetiva, para ser asunto de ficción; condición que ayuda al hombre a sobrellevar la inevitable marcha hacia la muerte (p. 68). Precisa en la misma página que el paraíso perdido es una manera de dar continuidad a la divinidad⁹. Partiendo de la afirmación de que “el exilio es forma literaria, es forma imaginada y es forma de la memoria”, detalla que los desterrados hacían uso de la inventiva para dar forma a la representación de lo divino; es decir, a la esperanza de que el exilio simplemente era una prueba de dios, un indicio de su existencia, algo que no estaba pasando, o que solo era un escaño antes de la gloria total. Una afirmación similar se encuentra en *El canto del peregrino*. En ésta, confirma que el recuerdo es la única manera de asegurar el retorno de dios, luego de que éste abandonó a su pueblo en el inicio de los tiempos (1999, p. 72).

A manera de una anagnórisis medieval, sus personajes también entran en una especie de sueño, en el invento de una cruzada. Con el supuesto de que perdieron algo y deben recuperarlo, inician una gesta que no termina hasta que consumen sus vidas. Y no solo ellos, también la autora apunta el comienzo de un camino similar en sus memorias:

Una tarde, en el balcón de mi primera casa en México, en Tamaulipas 185, mi madre me confesó que su origen era judío. Es decir, mi familia materna había conservado esta tradición por los siglos de los siglos. Su judaísmo estaba ya muy diluido y lo compartía con formas también muy diluidas del cristianismo. Mi abuela Sebastiana sabía algunas palabras en hebreo castellanizado. Le había transmitido a mi madre, para que a su vez lo transmitiera a sus hijos, un signo de identificación como judíos.

[...]

A partir de este descubrimiento, reforzado por las lecturas de la biblia que me hacía mi madre, me di a la tarea de estudiar el judaísmo. Cuando, muchos años después, en la universidad, estudié las obras de Américo Castro, el panorama de mis orígenes fue aclarándose. (Muñiz-Huberman, 1991a, pp. 20-21)

⁹ “Un pueblo que sufre el exilio a lo largo de su historia depende de manera poderosa de su memoria. Es uno de los modos de su continuidad. Si la memoria quiere ser transmitida, debe contar, a su vez, con la capacidad relatora. Quien relata, conserva, quien relata, inventa. Llega un momento en que el exiliado solo inventa.” (1993, p. 69)

Además de este pequeño relato, existen otros apuntes que denotan la propuesta de Muñiz-Huberman de tratar su vida como parte íntegra de su obra, o de ficcionalizar su vida e incluirla en su obra. El ‘descubrimiento’ del que habla arriba pasa a ser una obsesión no únicamente porque sus estudios sobre el tema abundan. Además de que las experiencias que cuenta en su autobiografía son continuamente justificadas por el exilio¹⁰, sus memorias en sí son un exilio.

Angelina Muñiz-Huberman tiene dos libros autobiográficos en los que no está completamente incluida. Uno de ellos es *Castillos en la tierra*, y el otro *Molinos en el viento*. En ambos se cuentan las mismas experiencias que en *De cuerpo entero*; sin embargo, quien participa en esos momentos no es Angelina, sino Alberina, un alter ego, personaje, o representación de su redactora.

A través de estos textos, la autora remite los episodios de su vida en tercera persona. Más que con la idea de evidenciar el carácter narrativo de cualquier historia, tal parece ser que la intención de ficcionalizar su vida es demostrar que “todos los hombres son exiliados”.

El emparejamiento entre toda la humanidad se hace todavía más patente en sus cuentos. Las principales vivencias de sus personajes son susceptibles no solo de ser comparadas con otros protagonistas, sino también con las de ella. Incluso hay historias sobre la vida de Muñiz-Huberman con una relación uno a uno en sus cuentos.

Angelina Muñiz-Huberman reincide en su afán de incluirse en el exilio y de incluir a todos los hombres al realizar esta serie de equiparaciones. Las homologaciones son diversas y variadas, pero se trate de relaciones directas o discretas, las comparaciones siempre siguen un paradigma, el cual llega un punto preciso, el mismo donde inicio; es decir, el extremo en que el exilio es la única realidad y nada de lo demás realmente importa, ni las divisiones entre géneros literarias y ni siquiera entre literatura y realidad.

Un primer ejemplo de este camino del exiliado está un cuento sobre un niño que un día despierta y se da cuenta de que todo ha cambiado. En su primer día en el colegio, Inocencio, el pequeño que protagoniza “Aprendiz en invernadero”, incluido en *Serpientes y escaleras* (Muñiz-Huberman 1991b), se percata de que es un exiliado; no se siente identificado con sus

¹⁰ “Sé que, por el exilio, me creé un habla particular” (Muñiz-Huberman, 1991a, p. 13). “Era un vivir y no vivir en México. Estudiaba la historia mexicana...” (p. 19). “Mi mundo de escritora ha sido un mundo rico en soledades” (p. 31)

compañeros, ni con la escuela. Una situación similar le sucedió a Huberman, una vez que entró a la escuela en México, según cuenta:

Ser niña refugiada era pertenecer a un grupo peculiar. Escogido. Diferente. Señalado. El hecho de que no asistiera a un colegio español durante mis primeros años por decisión de mis padres, no me hizo, por eso mismo, olvidar mis orígenes. Más tarde, en la adolescencia, en un intento de equilibrio, me las ingenié para asistir los dos últimos años del bachillerato a la academia Hispanomexicana. Durante la primaria, en el colegio Gordon, jugué con las nacionalidades, según me convenía: era francesa, cubana, andaluza, castellana, refugiada o mexicana. En la secundaria No. 18 me sentía en plano absurdo cuando cada lunes, por haber obtenido las calificaciones más altas, cargaba la bandera mexicana y entonaba el himno nacional, mientras por dentro pensaba que lo que debería estar cantando era el himno de Riego. (Muñiz-Huberman, 1991a, p. 12)

Sin saber cómo, Inocencio se encuentra en el comedor del internado la primera noche. Un comedor frío, con luz escasa, con el bullicio de niños dispuestos a cenar. Él, en medio, acosado, rodeado y siendo empujado hacia un banco. Con la comida enfrente y los niños hablándole, preguntándole. Y él muy cansado, sin distinguir las caras, sin entender lo que hablan. Un murmullo sordo, general, que aplasta su sentido de unicidad. ¿Dónde ha quedado él? No tolera el pánico de diluirse en la totalidad: tener la misma cara que los demás o emitir los mismos sonidos. ¿Dónde está él? ¿En qué lugar se coloca? ¿Qué hace ahí, sentado, en un duro banco de madera entre desconocidos que pican, cortan, engullen, mastican? (Muñiz-Huberman, 1991b, pp. 45-46)

1.5 La huida

Aunque no lo parezca, los dos fragmentos de arriba son iguales. Inocencio, al igual que Muñiz-Huberman, perdió algo, no importa qué, pero algo. Esta premisa da sentido a la narración, pues es aquello que, contradictoriamente, le quita sentido al relato, al relato de sus vidas. Es decir, más allá de que la autora reconociera el carácter de paraíso perdido de su playa anhelada en el episodio que narra de su vida, es un hecho que sabía, o al menos dice ahí, que necesitaba una cosa, lo que le quitaron. Lo mismo pasa con el niño.

Acerca de lo ‘perdido’ por Inocencio, nada se menciona, el cuento aborda lo que sucede después de que él “despierta”:

Los padres emprenden grandes hazañas contra los hijos. Más bien desacatos. Lo primero es nacerlos: quién hubiera querido abandonar la cómoda y acogedora matriz: el agua tibia envolvente: el estado paradisiático-nirvánico: el no sentir: el no pensar: el no ser. Nadie. Nadie hubiera querido.

Lo segundo es enviarlos al colegio: otro indeseo de cada niño. ¿Quién quiere levantarse temprano, siempre a la misma hora, cada día de la semana? ¿Quién quiere desayunar de prisa y corriendo acompañado de gritos de la madre? ¿Quién quiere salir a la calle con el frío y la lluvia (...) Nadie. Nadie quiere. Mucho menos un niño.

Y si este niño es Inocencio, el desacato y la irreflexión de padres, maestros y compañeros es de absoluta gravedad.

Inocencio no ha sido enviado a cualquier colegio. No. Ha sido enviado a un buen colegio. Y como a los padres les parece tan bueno, lo dejan interno. Y así se inician sus aventuras. Por lo menos se ha salvado del nerviosismo del despertar en familia. Será otro su despertar.” (Muñiz-Huberman, 1991b, p. 45)

De este modo, el niño no tiene algo perdido que guíe sus acciones o pensamientos, como sí lo poseía Huberman al indicar que se dedicó a encontrar sus raíces; no obstante, Inocencio se siente como un extranjero en su propia tierra; no comprende a nadie, no le llaman la atención sus compañeros ni sus clases. A tanto llega su incomodidad, que huye sin saber a dónde se dirige:

Súbitamente se ha levantado y ha salido corriendo sin dirección, fuera, lejos. Se ha lanzado por pasillos, arriba y abajo escaleras, ha forzado puertas, ha irrumpido, y se ha desesperado ante la reclusión. No podrá salir. Vuelta a regresar y vuelta a abatir pasillos y escalones. Hasta que prueba un acceso que da a un huerto enclaustrado, abandonado, y al fondo un espeso invernadero. Y ahí se arroja al suelo: piernas temblantes y corazón exaltado. A bocanadas el aire en desorden, inspirado y expirado. Casi estertores acallados: nadie le sigue, nadie le ha descubierto. Entre las plantas crecidas nadie puede verlo. (Muñiz-Huberman, 1991b, pp. 45-46)

El recuerdo, el dios, la memoria, el paraíso de este infante es un invernadero. En concordancia con aquellos que eran obligados a salir de su tierra y buscaban refugio en Dios, Inocencio encuentra la paz en un pequeño refugio con el que se topa luego de correr sin rumbo.

No muy distinto a la playa de la pequeña Angelina, el sitio del niño que “despierta” se caracteriza por ser un lugar geográfico; pero, más que nada, por No ser. El cuento no ofrece una descripción a detalle del sitio, es un simple cuarto con plantas e insectos. Lo importante de él, es que no hay nadie dentro, que está lleno de paz, es propio y casi ilusorio, en contraste con el salón y patio de juegos en los que está obligado a permanecer:

Al despertar al día siguiente, lo que pudo ser inicio de derrota, fue, en cambio, recuerdo promisorio. El invernadero existía.

Para los demás, su presencia fue milagrosa y le preguntaban dónde había estado y cómo le creían fuera del colegio y, tal vez, camino de regreso a su casa” (p. 47). “Inocencio en el patio del internado. Patio gris, con cielo gris allá arriba. Chillan. Patean. Rompen a correr. Se dan empujones. Los niños.

En medio de los gritos, Inocencio no sabe qué hacer. Como la primera noche. Un desvanecimiento de la mente. No entiende. Los sonidos se entremezclan. Es un aullido en lengua extraña. Todo se borra y no sabe dónde está.” (p.49)

Muñiz-Huberman encuentra la misma caracterización en su paraíso. Como indiqué antes, ella no refiere cómo era este campo perfecto. Por el contrario, lo que detalla de él es su ausencia. Aparte de “Retrospección”, donde apunta que todas las personas poseen uno, está la narración de su experiencia en la escuela. La autora no dice que jugaba con sus nacionalidades solo porque le hiciera gracia; lo que verdaderamente quiere indicar con el

episodio es que no estaba ahí, sino imaginando que todavía vivía en Caimito Guayabal, pues era su origen inamovible.

Una indicación similar puede encontrarse en sus ensayos. En múltiples ocasiones, Muñiz-Huberman enfatiza que un exiliado es tal por ser “impermanente”:

El sello del exilio es el signo bíblico por excelencia: puerta de la impermanencia. El hombre impermanente llega a ser uno y todos: recoge su propia historia para guardarla bajo el manto de las estrellas. Adquiere la categoría del bienaventurado, según la refiere María Zambrano, otra experta en exilios, bienaventurado que se debate en la inmensidad del exilio y en la inmensidad de la vida sin hallar un lugar donde descansar. (Muñiz-Huberman, 2002, pp. 174-175)

El discurso de arriba bien podría estar dedicado a la historia de Inocencio; después de todo, tanto él como Muñiz-Huberman sienten la necesidad de moverse a un lugar mejor. Sin embargo, las aseveraciones de esta cita no están dirigidas a su obra, ni provienen de ella; tienen que ver con un personaje de un cuento de Esther Seligson.

En realidad carece de importancia abordar el acercamiento de Muñiz-Huberman a la obra de Seligson; lo destacable de sus comentarios es la palabra ‘bienaventurado’, la que, como señala, toma de otra persona, María Zambrano. En otra intervención, en otro texto y en otro libro, Muñiz-Huberman (1999) da los pormenores de lo que refiere este término. Sin ir mucho a detalle, como le es característico, Muñiz-Huberman dice que son “como los ‘pájaros impensables, [...] los pájaros de la madrugada que anuncia la revelación” (p. 130). Evidentemente, este apunte no tiene nada transmisible, no proporciona ningún dato de por qué los llama “pájaros” o “impensables”. Por suerte, debajo del apelativo, pone: “El exilio no es la pequeña y temporal salida. El exilio es la pérdida del universo y de lo sagrado. Se acompaña de la sensación de abandono, esa sensación de abandono que hizo cubrirse al pueblo judío bajo la *Shejiná*: la sombra de la divinidad que ofrece la redención” (p. 130).

Este comentario ayuda a entender dos cosas. La primera es porqué dije que no es importante retomar la obra de Seligson; la segunda es en qué se relaciona ésta con los cuentos de Huberman. En primer lugar, como puede acusarse tanto en esta cita como con en la de Seligson, Angelina Muñiz-Huberman no persigue dar aproximaciones exclusivas a la materia que trata. Sus intervenciones con ambas autoras tienen el único destino de subrayar que un exiliado es tal por ser ‘impermanente’, por ser un individuo que lo perdió todo.

Si sus comentarios van más allá de esta perspectiva, o no, resulta improductivo para este trabajo; lo trascendental es la posibilidad de que no sea así. Al respecto de esto es el

segundo punto. Encontrar similitudes más allá de su mera cuentística demuestran, como ella la llama, ‘obsesión’ por encuadrar el exilio en un modelo fijo.

A partir de aportes de este tipo es que construyo mi teoría del “camino del exilio” en la Poética del exilio; no solo como una lectura narrativa, sino también como un prototipo supuesto por Muñiz-Huberman en toda su producción.

Por ejemplo, del concepto Impermanencia pueden desplegarse más, todos apeados al mismo conocimiento que Muñiz-Huberman aporta en sus textos. Un caso podría ser el que apunta en su descripción de los “bienaventurados”, la *Shejiná*. No propio, pero sí identificable en sus escritos, refiere a la sombra de dios, la promesa del regreso del Creador.

Según explica en “La Shejiná o MORADA DE DIOS”, en *Las raíces y las ramas*, esta palabra era utilizada por el pueblo judío para referir al remanente de Dios en el mundo (1993, p. 70). Es decir, en tanto que su recuerdo, igual que el paraíso perdido, representaba la esperanza de que un Dios volvería a la tierra para traer paz. Podría entenderse como el relato de lo divino que se transmitía de generación en generación, así como el aseguramiento de su existencia y el sentimiento de su protección sobre todos los hombres.

Lo que este principio de ‘permanencia’ de la fe tiene que ver con la Impermanencia de la Poética es, justamente, la contrariedad. Al inicio de este proyecto mencioné que los cabalistas se dedicaban a justificar la existencia de Dios por medio de oposiciones; por ejemplo: Él es perfecto, lo humano no. Pues bien, lo mismo sucede con la *Shejiná* y con la obra de Muñiz-Huberman.

El concepto, por su parte, asegura la realidad objetiva de un ser omnipotente al evidenciar la carencia de lo humano; lo cual, por consiguiente, debe tener una contraparte que equilibre la ecuación. De acuerdo con Muñiz-Huberman, la *Shejiná* también era simbolizada como la esposa o hija enviada al destierro por mandato del rey (1999, p. 72); es decir, como el alma en pena que ronda el mundo sin descanso, en impermanencia, sin hogar ni propósito. Asimismo, otra manera de describirla, refiere, es como a una doncella hermosa que se oculta tras un velo. Este segundo simbolismo establece un paradigma también de perfección-carencia; donde lo divino es precioso e inalcanzable:

En verdad la Torá muestra una palabra y emerge un poco de su estuche, para volver a ocultarse de nuevo. Pero esto lo hace solo para quienes la conocen y la obedecen. Porque la Torá semeja una doncella hermosa y majestuosa, oculta en una cámara reclusa en su palacio, que tiene un amante secreto sólo por ella conocido. Por su amor, él se pasea ante la puerta de su casa, mirando a un lado y a otro, en su busca.

Ella lo sabe y entonces abre la puerta de su habitación, tan solo lo suficiente para mostrarle su cara al amante, y de inmediato cierra. (Muñiz-Huberman, 1993, p. 19)

Con lo visto hasta ahora de Muñiz-Huberman, esa polaridad puede rastrearse en la sublimación que hace de su ‘paraíso perdido’. El lugar no está y por eso se adora, se cree que existe, que lo hizo y que fue perfecto, y por eso se busca.

En suma, lo destacable de la ilación de estos causiconceptos es, justamente, su unión. La Poética del exilio se construye a partir de vacíos que buscan ser descubiertos o completados. De la pura carencia se pueden realizar varios enlaces; el primero sería aquel que motiva a los exiliados a seguir un destino. El incentivo de Inocencio para escapar es la falta de algo, sea lo que sea, porque ni él sabe qué es, pero algo. La misma guía persiguen los demás personajes y la autoficcionalización de Huberman. En este último caso, el propósito de vida que persiguió la autora surgió de la falta de conocimiento. Al serle “revelada” su ascendencia, dedicó su vida al estudio del exilio, tras concebirlo como una historia legada que debía honrar.

A partir de este descubrimiento, reforzado por las lecturas de la biblia que me hacía mi madre, me di a la tarea de estudiar el judaísmo. (Muñiz-Huberman, 1991a, p. 20)

Así que el exilio religioso fue otra carga con la que conté. Después de varias experiencias negativas, aprendí a contestar ambigualmente cuando los niños me preguntaban si iba a misa los domingos. Luego, en la secundaria No. 18, cuando fue la misa de fin de año, pretexté estar enferma para no asistir. (Muñiz-Huberman, 1991a, p. 16-17)

Al igual que ella, todos sus personajes se mueven por un impulso sin explicación, con la necesidad de encontrar algo en el horizonte que llene el vacío de sus días:

Por campos abiertos y huertos cerrados, por sendas y atajos, hacia lo alto y lo bajo, se extienden las rutas de Abraham el caminante. Y cuando ya la tierra se acaba y la arena es frontera con el agua, surcar las aguas y provocar frágiles espumas y suaves ondas que, con discreción, borran sus vanas huellas. El sol que se da el lujo de la inmensa cerúlea cuna, y luego, la de las cuatro fases también. Cuando ya el mar pierde su libertad y altas rocas lo obligan a replegarse y encerrarse en sí, de nuevo el pie del caminante se apoya en el fatigado polvo, tantas veces hollado, tantas veces trasladado (Muñiz-Huberman, 1985, p. 19).

ESTE Mercucio que precipitadamente baja las escalinatas de piedra labrada que terminan en el embarcadero. Este Mercucio que ya quiere avistar el galeón entre las brumas tempraneras. Este Mercucio que siente a sus espaldas el golpeteo acompasado de los guardas de su enemigo. Este Mercucio que viene huyendo y cuya capa de terciopelo negro flota al aire fresco del amanecer. (Muñiz-Huberman, 1987, p. 9)

1.6 Fuera de la individualidad

Los fragmentos de arriba provienen de “Mercucio” y “En el nombre del nombre”, incluidos en los libros de cuentos Muñiz-Huberman *Transmutaciones* (1987) y *Huerto cerrado, huerto sellado* (1985), respectivamente. Ambos pertenecen al inicio de sus textos y ambos refieren un mismo momento de la narración, la que yo llamo ‘la huida’. En el primero, el personaje del mismo nombre de la obra es perseguido luego de que se descubre que se acostó con la pareja de su mejor amigo, Giulietta. El segundo refiere el comienzo de la peregrinación de un cabalista hacia un río místico. Aunque ambos cuentos contienen partes a las que volveré en capítulos posteriores, los evoco aquí para apuntar la manera en que la autora reformula un episodio clave del exilio, su principio.

Históricamente, el exilio ocurre de dos maneras: alguien es desterrado o se autoexilia. En cualquier caso, el aislamiento se vuelve un imperativo. En el primer tipo, alguien es sacado a rastras por algún tipo de crimen, desobediencia o por discriminación. En la segunda modalidad, la persona se ve en la necesidad de irse por no estar de acuerdo con algún tipo de régimen.

El exilio que sucede en la Poética de Muñiz-Huberman tiene que ver con el segundo tipo, pero solo en lo referente a la capacidad de elegir. Sus personajes se alejan por decisión propia, pero no debido a que no estén de acuerdo con un pensamiento colectivo, sino porque no están en armonía con ninguno. Desde un nicho cerrado, individual y personal, huyen porque están, o creen estar, completamente solos. Véase el ejemplo de la pequeña Angelina e Inocencio. Los dos estaban rodeados de gente. La niña tenía a su familia y a sus nuevos compañeros; a la par, él no estaba cerca de sus padres, pero tampoco los había perdido; asimismo, estaba acompañado de otros menores de su edad. De igual forma, Mercucio y Abufalia tampoco están realmente solos.

Como puede inferirse, los nombres “Mercucio” y “Giulietta” refieren a los personajes de la novela *Romeo y Julieta*. En una inusitada reformulación, Muñiz-Huberman da un pequeño giro a la historia y convierte al amigo de Romeo en el protagonista de un breve relato. Con una marcada atención a las relaciones amorosas más que a las sociales, como pasa en la obra original, el cuento coloca a Mercucio en un nuevo papel, el de exiliado. “Mercucio” trata el rápido desarrollo de la relación entre el amigo y la amante de Romeo. De

la pura admiración del primero hacia ella, se brinca a los encuentros pasionales y termina con la muerte. Literalmente, Mercucio queda fascinado por Giulietta, luego se acuestan; de un momento a otro, son descubiertos porque ella lo delata y mueren: de él se encarga la guardia real del castillo y ella se suicida por la muerte del primero y el rechazo de Romeo.

Amén del drama, la muerte y el sexo, lo que relaciona esta historia con la obra de Muñiz-Huberman es la caracterización y desarrollo del protagonista. Mercucio es representado como un paria; en ningún punto se menciona su amistad con Romeo, su familia, su estatus social o de ningún tipo de vínculo que no sea el que entabla con su amada. Aparte de lo que se dice en el texto de Shakespeare, lo único que se menciona sobre él es que es un sujeto perseguido hasta morir, debido a que tuvo relaciones sexuales con una mujer con la que no debía hacerlo. Además, se reconoce que puede hacer magia, o al menos sabe de artes como tal. Pere este último aspecto tiene que ver con su relación con el cabalismo, a la que volveré en el tercer capítulo.

Aparte de esa observación, Mercucio podría ser encasillado como alguien ajeno e indiferente, sin ningún talento que no sea pasar desapercibido. Su historia es desenfrenada. En realidad, lo que se cuenta en “Mercucio” no es el desarrollo de los hechos; más bien, una especie de recuerdos. El principio de la narración sucede unos minutos luego del final¹¹; en el medio se acude a lo que dio pie a este evento. Más todavía, el texto se ve plagado de descripciones y monólogos del narrador. Si no se hace una alusión al cuerpo de Giulietta, se remite a las cavilaciones de Mercucio sobre ella. Ciertamente, la única acción coloca a Mercucio preparando un veneno para matar a Romeo y al mismo espiando a Giulietta:

“Un día, por la ventana de su celda, vio pasearse por el huerto a Giulietta. La clara luz del sol brillaba en los verdes de las hojas. Un dorado presentido apaciguaba. Tonos vitrales, rojos y azules, se filtraban. Al centro del huerto, la fuente cantarina. Casi cree que se le representa el hallazgo del amor. A la manera de los milagros de la virgen. La doncella que encubre su rostro y solo deja adivinar y alabar la perfección.” (1987, p. 11)

Sin otro evento crucial en el cuento que no sea huir, la historia de este personaje es totalmente parecida a la de la pequeña Angelina y a la de Inocencio. Los tres son seres en

¹¹ “Este Mercucio que precipitadamente baja las escalinatas de piedra labrada que terminan en el embarcadero. Este Mercucio que ya quiere avistar el galeón. Este Mercucio que siente el golpeteo acompasado de los guardas de Romeo. Este Mercucio que cae con la lanza clavada que le atraviesa de espalda a pecho y gotea sangre rápida hacia la espuma del mar.” (Muñiz-Huberman, 1987, p. 15)

una persecución sin rumbo fijo, autoexiliados y egocéntricos. El último adjetivo vale más que todos. Los exiliados de Huberman no son héroes de una cuesta legendaria; todo lo contrario, se guían según una existencia triste y monótona. Ellos mismos se crean un propósito que nunca alcanzan o descubren bien a bien, pero persiguen hasta el fin.

Con la niña Angelina, la meta es recuperar sus raíces, sea las que fueran y si acaso las tuviere; con Inocencio, la paz se halla en sí mismo, en simplemente estar solo; con Mercucio no es distinto, busca descubrir qué es la enigmática figura de Giulietta, conocer su cuerpo y poseerla, pero todo desde la más subyugada alabación¹²; finalmente, con Abufalia, su fin es algo que ni siquiera se puede comprobar.

Respecto a él, nace también de una figura ajena a la Poética del exilio. Abraham de Abufalia es uno de varios cabalistas reales que Muñiz-Huberman recupera para su obra. En *Las raíces y las ramas* (1993), la autora trata los aportes que este hombre hizo al conocimiento cabalista y refiere algunos momentos de su vida que contribuyeron a la formulación de los mismos. En adición, y precisamente, en “En el nombre del nombre”, el cuento donde lo reformula, Muñiz-Huberman retoma esos episodios.

Según refiere en “Abraham de Abufalia” (1993, p. 48), este hombre del siglo XIII fue uno de los exponentes más importantes del cabalismo. En resumen y para no ahondar más en un tema que también trataré en el capítulo tres, concibió una metodología para acercarse a la divinidad, basada en la contemplación de pensamientos que remitan a lo sagrado, en tanto ente vacío, infinito y, a la vez, completo. Podría sonar algo confuso, pero su idea era simplemente ponerse a meditar sobre nada hasta alcanzar la iluminación.

Por ahora, lo que hay que destacar de esta metodología es su proceso y su final. Al respecto de lo primero, Muñiz-Huberman refiere que Abufalia partió a la edad de 20 años de su hogar:

En una serie de viajes por el Mediterráneo [...] en la búsqueda del legendario Río Sambatión. Río que corre seis días a la semana y descansa el sábado; o bien, al revés, que solo corre el sábado y descansa seis días. Río que arrastra piedras, no agua, y arena, y que al séptimo día queda en total silencio y se cubre de nubes. Río que, para quien lo atraviesa, guarda del otro lado el paraíso donde habitan las Diez Tribus perdidas. Río que sólo puede interpretarse dentro de un sentido cabalista, pero que Abraham de Abufalia lo tomaba en sentido real. (1993, p. 48)

¹² “Para Mercucio, Giulietta es el enigma: el riesgo o el secreto. Puede significar la consagración y el hallazgo. Puede no significar: e iniciar el retorno al líquido del olvido. Tachar el principio del verbo y desoir el proceso enumerativo. Puede ser la armonía que componga su obra. O puede ser el soplo que la consume. Enigma, riesgo. Secreto.” (Muñiz-Huberman, 1987, p. 12)

En lo referente a lo segundo, la autora apunta que “a la edad de treinta años [...] Abufalia tiene las primeras visiones proféticas. Conoce el verdadero nombre de Dios, que es impronunciable y que no puede ser transmitido” (p. 49).

De la primera historia cabe destacar que Abufalia nunca llegó al Río; según Huberman, “debido al estado de guerra de la región no pudo llegar más allá del Acre” (p.48). De la segunda, es de notar que, según se cree, esta conexión le proveyó sus escritos cabalistas.

Más allá de la veracidad de lo ocurrido, lo rescatable de estos eventos es la manera en que Huberman los retoma para hablar del exilio. En “En el nombre del nombre” se reincide, exactamente, en el viaje, en el desarrollo del camino del exiliado.

Más que una serie de monólogos y someras descripciones por parte del narrador, en el cuento no ocurre otra acción más que la huida:

Y la respuesta sigue sin surgir. Luego de treinta días de dolor constante de cabeza en que la parte alternante ya tampoco descansaba, fue que tomó la decisión. Saldría en búsqueda del Sambatión. (Muñiz-Huberman, 1985 p. 18).

Ir poco a poco acercándose a la inmensidad. Lentamente uniendo los eslabones de la cadena. Más lentamente ascendiendo por la escala de luz.” (p. 19). “Dejaría sus libros, el estudio, los rezos, las meditaciones, Probaría sendas y atajos de romeros y peregrinos, de soldados y vagabundos, de mercaderes y aventureros. No ser reconocido y perderse entre los demás. (p.18)

Este escape, como sucede con las narraciones de Mercucio, Angelina e Inocencio, tampoco es muy preciso o tiene un destino. En detalle, el texto ocupa cuatro hojas. En las mismas no se tratan las vicisitudes del camino, las paradas o siquiera los pensamientos del personaje, solo aparece la voz del narrador dando algo parecido a una reflexión, a manera del “cuento” del paraíso perdido de la niñez de Muñiz-Huberman. En último término, no se indica si Abufalia arribó al sitio; más bien, se afirma que abandonó su encomienda, luego de que descubrió el nombre de Dios: “Abraham ha dejado de buscar el Sambatión. El nombre del Nombre corre por sus venas.” (p.20).

¿Qué es el nombre de dios? ¿Para qué le sirvió? ¿Cuál es? Las mismas preguntas podrían ser formuladas para los protagonistas de las historias anteriores y no habría respuesta. La niña Angelina se encontraba tras la pista de sus raíces, de un paraíso perdido que solo ella reconocía, Inocencio hallaba la completud en la reclusión de su inverdadero y Mercucio identificaba la divinidad en Giulietta. En otras palabras, aquello que vuelve similares a los

cuatro es su individualidad, pero no como característica de ser único, sino de ser solo uno entre millones, o la idea de que lo son.

Para entender esta idea, así como su relación con el exilio y con la Poética del exilio, es necesario recuperar una afirmación de Muñiz-Huberman. En la caracterización que hace de los exiliados, específicamente de los que escriben, en *El canto del peregrino*, asegura que a los “escritores exiliados les gusta crear, antes que nada, una atmósfera o un lugar delimitado y conocido en el cual colocar a sus personajes”. Estos lugares, dice, “abundan en descripciones detalladas y de enfoques de cámara lenta. Propenden al intimismo porque el mundo que mejor conocen es el suyo interno” (1999, p.70).

Más allá de que su aseveración sea o no congruente con estas personas, lo cierto es que cuadra con sus creaciones. A sus personajes les gusta crear desde el intimismo de su encierro. Recluidos en sus propios juicios y pensamientos, toman como real lo que dicen, tanto que o luchan o muchas veces mueren por ello. Es cierto que, como afirmé anteriormente, estos protagonistas no se lanzan a un enfrentamiento contra un dragón o la maldad personificada, pero sí que lo hacen y es contra todo el mundo. Hacinados en una verdad absoluta, los personajes de la Poética se alejan de todo y de todos, y así permanecen, con la fuerte convicción de que conocen la verdad de las verdades. No obstante, esta manera de pensar es su maldición, pues una vez lejos, ya no pueden volver nunca más.

1.7 El inicio de la interiorización

En lo que va del capítulo he expuesto aquellas consideraciones de la autora que denotan la equiparación que hace entre los exiliados históricos y sus personajes. Según he indicado, Muñiz-Huberman realiza una reformulación de las características de los desterrados con base en algunos postulados del cabalismo. Por el momento, había dejado de lado los aportes que rescata de fuentes, tales como otros autores; esto porque el sentido del presente trabajo recae en demostrar el ostracismo que caracteriza a Muñiz-Huberman. No obstante, incluso al acudir a fuentes externas al tema (es decir, aquellas no posteriores al siglo XV, época de la que toma inspiración para su trabajo), la autora no abandona la ‘obsesión’ de apropiarse de cualquier acercamiento que realiza al exilio. Conforme a esta línea de pensamiento, hay una idea clave

de la que se apropia o, mejor dicho, toma como infalible al momento de expresar la experiencia de los desterrados.

Tras referir algunas características del exilio en *El canto del peregrino*¹³, Muñiz-Huberman afirma que “la definición más simple de exiliado es la de aquel que vive en un lugar y añora o recuerda la realidad de otro lugar” (1999, p.84). A este comentario añade en el mismo párrafo: “Hay un texto latino que explica la evolución del hombre en su tierra natal, en tierra ajena y aquel que considera el mundo entero como un exilio”. Finalmente, añade que: “El inxilio o exilio interior ocurre cuando el aislamiento es el país de origen y la condena es la de no poder hablar o escribir por razones impuestas, ya sean políticas o religiosas”.

Lo remarcable de los tres comentarios no es la afirmación de que todos los hombres viven en el exilio, sino la aseveración de que el exilio es un fenómeno primigenio que surge de la salida del paraíso, tema de que ya he hablado. En contraste, el aporte a su descripción de los exiliados es el término que añade, el del ‘inxilio’, el cual también tiene que ver con la relación de la humanidad con el exilio, pero se refuerza con otra idea: la de la capacidad creadora.

Un poco más abajo del último párrafo que coloqué, Muñiz-Huberman abunda en que este también llamado ‘exilio interior’ puede ser de dos maneras más. El segundo, dice, es “el del apartamiento escogido: la montaña, el mar, el campo, el claustro” y el del “exilio entre los exiliados” (1999, p. 85). El último, subraya ahí mismo, es una “salida doble, que sería la del exilio entre los exiliados”.

Aunque no lo parece, las tres definiciones remiten a un mismo estado, solo que cada vez más inmersivo, como una muñeca rusa. La primera es la más sencilla de entender: Muñiz-Huberman la explica con un ejemplo: “el caso más antiguo en la historia rusa es el de un príncipe, Andrei Kurbsky, quien decide salir al exilio en el año 1564, cuando no soportaba la política de Iván el Terrible. Se traslada a Lituania y en el exilio decide cambiar su vida y dedicarse a escribir” (1999 p. 85). Sobre la segunda, la aclaración se apunta en el mismo

¹³ Un ejemplo de estas “características” podría ser la ya mencionada *Shejiná*, misma que, aunque remite a un estado (pues refiere a la estadía en espera del regreso de dios, así como a su influencia en la vida humana), es, en términos generales, una consecuencia del exilio. Del mismo modo, podría incluirse el *guilgul*. De acuerdo con Muñiz-Huberman, el *guilgul* remite a “una concepción poética en la que el alma exiliada atraviesa por distintos estados, desde su marginación hasta su desnudez [...] La realidad del exilio, junto con la traslación del cuerpo, conduce a la idea de que también el alma se desplaza. A partir de la Caída, el alma exiliada busca un plano de elevación para volver a incorporarse en el alma de Adán, que encarna todas las almas de la humanidad.” (1999, p75)

fragmento y remite al exilio realizado en “la montaña, el mar, el campo, el claustro”. A esta añade que el exilio:

Puede ser voluntario, como resultado de un profundo deseo de aislamiento para mejor reconcentrar las fuerzas creadoras. Misterioso escritor oculto que, a la manera del *nistar* o sabio místico judío que alumbra las generaciones, no quiere que conozcamos su nombre. No podemos hablar de él, pero sabemos que existe. (Muñiz-Huberman, 1999, p. 85)

En resumidas cuentas, podría decirse que es el exilio de los sabios, de aquellos que se recluyen para alcanzar la iluminación. El problema está en la última definición. De acuerdo con lo que dice más abajo en el texto, un exiliado entre exiliados es Joseph Brodsky. Para no enredar más el asunto, Huberman explica en el capítulo “Joseph Brodsky” que la definición de ‘exilio’ para este hombre condenado a trabajos forzados en su patria, la Unión Soviética, es la de un escape de la realidad hacia la metafísica y lo poético, en razón de que “carece de una época feliz o paradisíaca” (1999, p. 90).

Este último punto es clave, pues, como afirma Muñiz-Huberman: “lo que nos dice Brodsky es que la verdadera y única experiencia es la poética: que ésta modela a la experiencia real y que, por lo tanto, el exilio no es sino una invención” (1999, p. 92). A esta precisión, añade que, para Brodsky, “la creación del exilio no es solo el destino histórico, la enajenación, los límites lingüísticos, la distancia, la soledad, la melancolía, sino el paso más allá de las restricciones en donde el poeta se crea a sí mismo y, a su vez, es creado por lo que escribe”. Sin dar más detalles al respecto, Huberman concluye aseverando:

El poeta ruso-norteamericano elabora los términos de su escritura según ciertas características. La primera que llama la atención es la de una poderosa intertextualidad que permita la integración de culturas múltiples: la rusa, la occidental, la judía, la cristiana, en fin, la tradición y la modernidad. (Muñiz-Huberman, 1999, p. 92)

Si bien, como ella misma señala, “esta es una posición extrema”, coincide con la de algunos escritores de la generación hispanomexicana” (1999, p. 156). Respecto a este último término, subraya que fue acuñado por Arturo Souto y que remite a los autores trasladados a México desde España durante la Guerra Civil de ese país.

Si se recuerda, anteriormente hablé sobre el ‘neomisticismo’, espacio en el que Huberman coloca a un grupo indeterminado de escritores, al parecer relacionados por ser exiliados. Al respecto, apunté la vaguedad de la autora a la hora de definir el término. Ahora que he revisado lo que significa el exilio para Huberman, cabría emparejar sus afirmaciones

sobre el neomisticismo con las que hace sobre los hispanomexicanos. Según dice, “se trató de una generación obediente [...], sin tierra, sin raíces, transplantados a temprana edad, viviendo de ilusiones, con la imagen del retorno siempre presente” (1999, p.159).

En otras palabras, Huberman define a estas personas como lo hizo con Brodsky; es decir, como aquellos abstraídos en una “vida interna”, en “meditación”, “rincones” y “anacronismo”; aquellos que optaban por la “búsqueda de lo universal” (1999, p.160) y que, “según avanza el tiempo, se empeñan en la patria del lenguaje. En la recolección y transmisión de la memoria. Que, por fin, hallan nacionalidad en el quehacer de la escritura rigurosa, amplia, plena de imaginación y de sabiduría. Libre, ante todo” (1999, p.160).

Más todavía, la autora se define a sí misma y a su obra así. Primero, porque se menciona en el listado de las personas del grupo (1999, p.157). En segundo lugar, y más importante, debido a que sus exiliados, y esto incluye a su reformulación personal, son presencias vanas que se crean a sí mismas a partir de una historia que luego toman como cierta.

Sea su motivación lo divino, un lugar, un cuerpo, un familiar, o lo desconocido, su búsqueda parte de la carencia, de querer algo mejor, lo máximo que no existe, o al menos lo que desconocen. Al no encontrarlo en ningún sitio, se van, se alejan lo más que pueden, hasta terminar solos, con sus voces y las de lo inidentificable.

Justo a esta concepción me refería al inicio de la sección. Para Muñiz-Huberman, el exilio no es el movimiento de un territorio que deviene en el sentimiento de pérdida. Muy al contrario, es una especie de sensación de vacío, de creer que hace falta algo, pero no saber qué es, y, por ello, crearlo. Su motivación para dar dicha propuesta nace de una apropiación forzada de sus raíces, pero también del conocimiento vertido en ellas.

La autora vivió sus primeros cinco años entre España, Francia y Cuba. El último lugar, por lo que dice, lo considera más su patria que la propia península ibérica, tanto porque estuvo tres años ahí, como porque estos fueron tan maravillosos como para calificarlos de paradisiacos. Sin embargo, independientemente de la carga sentimental, la verdadera razón por la que dice adorar la playa de Cuba es porque conoce la definición judía de lo que un paraíso perdido significa. Lo mismo sucede con la sensación de extranjerismo que remite a la memoria de cuando iba a la escuela. La niña Angelina no se identificaba con ninguna nacionalidad porque ya se había creado una exclusiva, solitaria y maravillosa; tal como la de los inxiliados entre exiliados, aquellos que carecen del paraíso bíblico y se formulan uno.

Existen más ejemplos de este tipo en su Poética. Una vez señalada la presencia de una relación ficticia, ideada, transferida, o como se le quiera llamar, entre la autora, sus personajes, el exilio y los exiliados, entraré de lleno a apuntar las principales ocasiones en que se puede identificar.

Aprovecho el final del capítulo para destacar el paso previo al siguiente momento de eso que llamo camino del exiliado en la narrativa de Muñiz-Huberman. Lo expuesto hasta ahora es una mera introducción.

Aparte de establecer un emparejamiento entre lo propio y lo conocido (en el sentido del conocimiento aprendido y no experiencial), Muñiz-Huberman toma de lo último una línea de desarrollo uniforme para conciliar ambos mundos. No le basta con encontrar o decir que encuentra experiencias afines entre su obra y el exilio, sino que justifica los nexos con estructuras formales.

El primero de estos episodios es la huida, el extrañamiento por lo propio, la formulación del exilio. No obstante, no lo considero propiamente un momento de desarrollo. La pequeña Angelina, Inocencio, Mercucio y Abufalia se presentan ya como exiliados, no en proceso de ser. En detalle, Huberman plantea a su versión textual y a sus personajes como parias en una peregrinación ya iniciada; cuyas motivaciones son ajenas a lo narrativo. En este sentido, el primer paso del ‘camino’ es el ‘inxilio’.

CAPÍTULO 2. LA VÍA PURGATIVA

Primero midió con la vista la altura del muro. Lentamente lo fue trepando, apoyando con cautela los pies en las piedras que sobresalían, estirando los brazos y afianzándose en las hendiduras. Su hombro derecho se raspaba contra las zarzas que habían crecido entre la roca. Sintió que una espina se le clavaba en el muslo. No querría que los otros vieran gotas de su sangre. Pero su sangre resbalaría y penetraría en el fondo oscuro de la tierra. Algunos lo recordarían. Otros lo olvidarían. Llegó a la parte cimera del muro, donde el musgo suavizó la mano. Aún se detuvo un rato. Vaciló entre volver la vista atrás y contemplar lo que abandonaba para siempre, o negar con su desprecio una melancolía desmoronable. Eligió no mover la cabeza y, en cambio, deleitarse en el terreno franco que se le ofrecía. Descender era más fácil. Entonces quedaba el recurso de lanzarse, ya cerca del suelo. (Muñiz-Huberman, 1987, p. 17)

El fragmento de arriba pertenece al cuento “Iordanus”, incluido en el libro *Transmutaciones*. La narración es otra recreación del episodio de la vida de un cabalista. En este caso, se retoma el momento en que un hombre llamado Giordano Bruno recibe un mensaje de Dios, que vendría a ser la obra escrita real del personaje histórico, quien tiene el mismo nombre.

Sobre los aportes de Giordano Bruno al cabalismo volveré más adelante. Lo destacable de su obra para esta tesis es la formulación de un tratado que afirma la posibilidad de acercarse a lo divino por medio de la presencia diferida de Dios, misma que se presenta en la tierra con Sombras (tal como lo hace la *Shejiná*). Según explica Muñiz-Huberman en *Las raíces y las ramas*, esta ideología proviene de la concepción neoplatónica que establece que el universo está dividido en niveles, en los cuales están colocadas esferas, que transmiten las influencias de dios para cambiar los humores, dar poder a los elementos y, en resumen, generar la vida (1993, p.33)¹⁴.

Por su parte, en “Iordanus” se cuenta el momento en que Bruno recibe los detalles de su obra por parte del cielo, mediante estas esferas. Cabe destacar que, en *Las raíces y las ramas*, al hablar de él, Muñiz-Huberman no menciona que haya contado una experiencia mística en la que recibiera las propuestas de su texto, *De umbris idearum*. Sin embargo, al menos por ahora, lo importante de la narración no es la relación directa que la obra de Bruno establece entre Dios y el hombre, pues ésta se encuentra vinculada con otros tratados cabalistas. Asimismo, tampoco interesa el motivo por el que Muñiz-Huberman asegura la

¹⁴ Huberman abunda al respecto del tema y explica su relación con la visión judía del universo, en la que las esferas representan los nueve nombres de Dios (1993, p. 33)

transferencia de conocimiento de Dios a Bruno sin poseer la aseveración del autor, o sin mencionarla, como sí lo hace con Abufalia; esta acción, como se verá, tiene más que ver con la estructura narrativa que ella establece en sus demás cuentos. Por el contrario, lo destacable del cuento es, aunque parezca contradictorio, el tratado de Giordano Bruno, *De umbris idearum*, pero sólo cómo se manifiesta en el cuento, no la información que contiene. Respecto a éste, de acuerdo con la autora:

para Bruno, la memoria funciona sólo en su aspecto mágico. Partiendo de la base zodiacal, las imágenes que propone son las de los astros como intermediarios entre las ideas del mundo supracelstial y las del mundo terrenal o elemental. Estas imágenes de los astros son lo que él denomina *umbris idearum*, es decir, las sombras de las ideas. (Muñiz-Huberman, 1993, p. 154)

Sin dar más detalles al respecto de cómo funciona esta influencia, aparte de referir la metodología de Ramón Lull (otro cabalista cuya obra y cuento mencionaré luego) y para dar pistas sobre su funcionamiento, la autora apunta que “*el Nolano*, como gustaba llamarse a sí mismo”¹⁵, tenía la capacidad de realizar magia gracias a esta técnica. Señala que “Se trata, en este caso, de un arte de la memoria mágica, dirigida a la utilización de los horóscopos como medio de restaurar el orden y la armonía en el mundo acudiendo a los poderes divinos que subyacen en el hombre” (1993, p. 154).

Sin embargo, a pesar de la falta de especificaciones por parte de la autora, en “*Iordanus*” se ofrece una explicación al respecto de la habilidad mágica; más bien, de cómo se llega a ella, gracias a un proceso específico de desarrollo del personaje. En primer lugar, en coincidencia con los relatos anteriores, Bruno inicia su historia huyendo. Movidado por un ímpetu incontrolable, se aleja, escapa como Mercurio, pero él de sus compañeros de monasterio. Su necesidad de irse es tan febril que, aunque se hace daño, se va con una carcajada. El motivo por el que escapa, si se sigue lo referido por Muñiz-Huberman sobre el personaje histórico, es que busca ampliar su conocimiento sobre la religión. Según detalla la autora, el Giordano Bruno real era un cristiano que quería adaptar el conocimiento cabalista, de origen judío, al propio. Considerada esta acción como una herejía, fue condenado a muerte en la hoguera¹⁶.

¹⁵ Muñiz-Huberman, 1993, p. 154

¹⁶ Muñiz-Huberman, 1993, p. 155. Cabe destacar que el deceso se menciona en el cuento como una mera indicación. Este apunte, sumado a la mención de las “sombras”, hace posible emparejar al personaje y a la persona; tal como sucede con Abufalia, cuyo apellido tampoco se indica en el cuento, pero es identificable

No obstante, de lo imprescindible del “escape”, el verdadero proceso de desarrollo del protagonista comienza una vez finalizado este paso. Luego de carcajearse por un rato al imaginar a sus compañeros preguntar por él, a Bruno se le presentan tres sombras. En consonancia con lo establecido en *umbris idearum*, estas presencias diferidas le transmiten el modo de acercarse a lo divino. Con los nombres de “memoria”, “entendimiento” y “voluntad”, la primera de ellas le cuestiona los alcances del cuerpo en comparación con lo sacro¹⁷. El discurso de la segunda tiene que ver con el razonamiento apartado de toda sensación, es decir, con el conocimiento¹⁸. Por último, la tercera le habla sobre el mundo de las ideas; en otras palabras, de lo más abstracto e inefable¹⁹.

La visita de la última sombra marca el final del desarrollo de Iordanus, así como el del cuento. Cuando aparece, el texto refiere que “el tercer encuentro de Iordanus ha sido con su propia alma, con el espejo de la memoria, con el reflejo de la imagen”²⁰.

Este último momento remite a lo que en la mística se conoce como “la vía unitiva”, la unión con Dios, pero también con el universo; el momento en que el hombre deja de ser él mismo para yacer en el infinito del universo, desintegrado, sin personalidad, cuerpo ni ninguna conexión con lo terreno. Además, este escaño de comunión con lo sagrado está emparentado con el estado que, según Huberman, alcanzaron Brodsky y los hispanomexicanos, toda vez que, como menciona, se encontraron en la total identificación de un espacio propio, creado e inexistente.

Quizás la única diferencia entre los exiliados de Huberman y los místicos pueda ser el nombre de lo que buscan: los primeros, a Dios; los segundos, su paraíso perdido; no obstante,

cuando se habla sobre el Sambatión y sobre el reconocimiento del nombre de Dios por parte de “Abraham”. Aparte, Huberman indica directamente que se trata del mismo personaje en *Las raíces y las ramas* (1993, p. 154).

¹⁷ “Estoy en las cosas sin estar en ellas. Tomo el lenguaje y la risa para que me entiendas. Me reduzco a tu modo de hablar: y yo que soy todos los yoes, me encierro en el mínimo yo, en el escuálido yo, en el menguado yo, en el asfixiante yo, en el intrascentente yo. Carezco de soberbia, a pesar de la acusación. La soberbia es del Otro. Del que se instituyó en Todopoderoso. Pero como Él carezco de materia. Soy antimateria. No me verás. Solo me oirás. Vengo a darte lo que quieres [...] Borrar las fronteras de tu alma. Abarcar los tres mundos: del terrestre al celeste al supraceleste. Invadirlo a él, al Todopoderoso. Y ser tú ÉL.” (1987, p. 20)

¹⁸ “Ven. Ven a mí. Sé que te pertenezco. No soy de nadie más que de ti. Imposible traicionarte: la única realidad. Dame un plazo. El plazo que necesito [...]. Dame el plazo que necesito. Largo plazo para completar mi obra.” (p.21)

¹⁹ “La tercera sombra ha aparecido: la de las ideas de la escritura interna. Iordanus piensa: “Si las ideas son la forma esencial de las cosas, según las cuales ocurre la creación, de igual modo deberíamos crear sombras de las ideas, para adaptarlas a todas las posibles formas.” (p. 21)

²⁰ p. 22

al menos en la Poética de Huberman no hay distinción entre exiliados, cabalistas (místicos judíos) y místicos en general. Al final, su meta es la misma, lo desconocido, lo perfecto, lo no humano. Lo que sí cabría apuntar es porqué un personaje de Muñiz-Huberman es tanto un exiliado como un cabalista. La respuesta tiene que ver con el desarrollo.

En la Poética del exilio, los místicos y los exiliados realizan una progresión equiparable. Los primeros inician su ascenso cuando se aíslan de las personas y purgan su cuerpo; luego, cuando meditan hasta alcanzar la iluminación; finalmente, cuando pierden toda conexión con lo humano para unirse con Dios (según establecen las vías místicas: purgativa, iluminativa y unitiva). Por su parte, y en correspondencia, Muñiz-Huberman traza el exilio como una ruta pareja. Para ella, los exiliados van poco a poco alejándose de lo que conocen, de sí mismos y hasta de lo que quieren encontrar en su camino; tanto así que terminan por encontrarse a sí mismos, creados por lo que escriben, tal como Brodsky y los hispanomexicanos.

Como lo indiqué en el primer capítulo, las muestras de esta equiparación son identificables en su crítica al tema. Sus personajes son representaciones de los exiliados porque ella los dota de ciertas características que afirma como prototípicas del exilio. Estas mismas aseveraciones provienen de una lectura concienzuda del cabalismo. Como ejemplo está que el concepto “inxilio” y que sus aseguramientos sobre Brodsky y los hispanomexicanos se desprenden de la mística judía. Para demostrarlo, debo volver a un texto al que he recurrido en otras ocasiones.

Al comentar los pormenores de su *Dulcinea encantada* en *El canto del peregrino*, Angelina Muñiz-Huberman dice:

cuando se comprende que Dulcinea no es ni Dulcinea ni Aldonza Lorenzo ni cualquier otro nombre, sino el vaciamiento del ser, la incapacidad de pronunciar, el ocultamiento de los más temibles poderes: su silencio: entonces, tal vez, podría iniciarse el camino de retorno. (Muñiz-Huberman, 1999, p. 186)

Hasta este punto, he acudido al menos en dos ocasiones a este mismo apartado con la finalidad de anotar la dificultad de Huberman por definir al exilio. En un primer momento, únicamente apunté la vaguedad de sus aseveraciones; después, señalé que dicha dificultad por definirlo proviene de un desconocimiento innato de lo buscado; en esta oportunidad, vuelvo para destacar la misma confusión, pero ahora para darle solución, una que está

relacionada con un concepto que ella misma incluye para describir a su *Dulcinea encantada*, el “vaciamiento”.

En el fragmento de arriba pudo pasar desapercibido, pero este concepto cobra importancia cuando Muñiz-Huberman lo utiliza en otro autor y en uno de sus propios personajes. La primera ocasión ocurre cuando comenta brevemente un poema de Edmond Jabés, un filósofo judeoegipcio exiliado en París. En esa intervención, Huberman dice que el texto demuestra que “el exilio camina, entonces, unido a la palabra. La palabra singular: isla: entre palabras. La palabra inasible que se vacía de contenido para alcanzar absoluta libertad de significado” (1999, p. 90). A esto añade que “una vez que se comprende el exilio como vaciamiento de significados, la búsqueda poética se trasciende a sí y es ella, exilio”; y remata diciendo que “más que en ningún caso, el poeta exiliado es el que debe crear un lenguaje de la nada”²¹. En adición a lo anterior, pone a pie de página del último párrafo que “la idea del vaciamiento espiritual para dar nacimiento a la creación aparece en (su) relato ‘El hombre desasido’”²².

No haré un análisis sobre éste último texto. No obstante, puedo decir que, en resumen, trata de un sujeto que se encuentra solo en una isla hasta que alcanza la iluminación; confirmación que da Muñiz-Huberman en el mismo párrafo de arriba: “El hombre solo en la isla, no se da cuenta que domina el mundo. No tiene ni una atadura. Ni un amor, ni un arraigo. Es libre. En totalidad”.

Más allá de la historia, lo rescatable de él, del comentario al poema de Jabés y de la aseveración sobre su *Dulcinea encantada*, es la relación de los tres casos con el exilio. Según indica Muñiz-Huberman en el texto de Jabés, el Exilio es el “vaciamiento de significados” y aquello que “camina, entonces, unido a la palabra”. La mención de la “palabra” no es en vano; de hecho, es inherente al concepto “vaciamiento”.

Como comenté en el primer capítulo, para los judíos la Palabra es una representación de Dios en tanto que es la herramienta que el creador usó para realizar su labor primigenia. De su capacidad creadora se desprenden tratados cabalistas que proponen el poder de realizar magia, como el de Bruno²³. Asimismo, en el judaísmo en sí, la Palabra cobra sentido porque

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ “Bruno supo integrar el *Ars combinandi* luliano, aunque adjudicándole el carácter mágico del heretismo.” (Muñiz-Huberman, 1993, p. 154).

es lo único que le queda a los desterrados. En este contexto, la Palabra adquiere su capacidad mágica creadora luego de que se concibe como el único remanente de dios, y no solo de dios, sino de la humanidad despojada a los exiliados.

Para explicar dicha conexión, Huberman dice en un capítulo titulado “El lenguaje y el exilio” de *Las raíces y las ramas* que “la experiencia del exilio puede reflejarse también en el lenguaje. El idioma propio, entre los otros idiomas de las tierras extrañas, sufre, de igual modo, desplazamiento y se preserva en formas de una lenta evolución o de una reservada idealización”²⁴. Según argumenta, la lengua como único remanente de lo perdido es un fenómeno que le ocurrió a los judíos sefardíes del siglo XVI que fueron expulsados de España por los reyes católicos, y lo mismo “sigue ocurriendo con cualquier exilio moderno”. En la misma línea subraya que, “así, el lenguaje pasa a ser la esencia del Universo, como lo había sido en el Génesis por su calidad nominativa”. Este último comentario se relaciona con lo que dice sobre el poema de Jabés. En retrospectiva, señala que “el exilio camina, entonces, unido a la palabra. La palabra singular: isla: entre palabras. La palabra inasible que se vacía de contenido para alcanzar la absoluta libertad de significado”.

Dicho de una manera sencilla, lo que Huberman intenta decir es que los exiliados adquieren la capacidad de crear de la nada; en primera instancia, porque lo perdieron todo y necesitan creer en algo; pero más importante todavía, porque tienen el conocimiento de un cabalista.

La labor de un cabalista es encontrar a Dios²⁵ para estar en la Gloria. Para este fin, lo único que tiene que hacer es encontrar su Nombre²⁶ al emplear “ciertas técnicas que le permitan interpretar las letras del alfabeto hebrero, con fines de contemplación mística”²⁷. Transferido este propósito a la Poética del exilio, los exiliados de Muñiz-Huberman no se valen de métodos contemplativos de lectura para alcanzar lo anhelado; no obstante, se crean un mundo con la Palabra, es decir, por medio de la capacidad de nombrar y recordar. En

²⁴ 1993, p. 81

²⁵ Huberman menciona que para conocer la verdadera naturaleza de la cábala, la primera labor de los exiliados era “La búsqueda del nombre de Dios” (1993, p. 15).

²⁶ “La palabra *Cábala* significa *tradición* o *recepción*. Según ésta, se creía que cuando Dios entregó la Ley al profeta Moisés en el Sinaí, hizo una segunda revelación sobre su significado secreto, de cómo debería ser leída la Torá (Pentateuco) y transmitida a lo largo de los tiempos [...] La Cábala es un método de contemplación religiosa y de análisis semántico. Es un sistema teosófico que aspira a conocer a la Divinidad directamente (prescindiendo de la revelación) por medios lingüísticos.” (Muñiz-Huberman, 1993, p. 14)

²⁷ (1993, p. 14)

réplica al pueblo judío, también son perseguidos por la sombra del paraíso perdido, por la de ser ellos mismos y por la de estar solos ante un espejo. Poco a poco se van “vaciando” y adquieren la habilidad de poder ser nombrados ‘neomísticos’, ‘hispanomexicanos’ o ‘inxiliados’. Al tiempo, pueden ser como Brodsky, quien se crea un lugar que no existe al no tener tampoco ninguno; como Jabés, que vacía el significado en una “búsqueda poética que se trasciende a sí y es ella, exilio”; e, incluso, como un niño con retraso mental que “vivía en su propio exilio” (Muñiz-Huberman, 1991a, p. 14-15).

Mi último ejemplo viene de una anécdota de Muñiz-Huberman en *De cuerpo entero*. Al recordar los episodios de su niñez, la autora cuenta que tenía un amigo, ya en México, con una enfermedad neuro-psicológica que lo diferenciaba de los demás. Según refiere, lo consideraba un buen amigo porque él entendía lo que era vivir siempre en el exilio.

Por supuesto, el comentario de Muñiz-Huberman no intenta ser ofensivo, el mote de exiliado hacia su amigo de niñez tiene el mismo peso que el que acopla a los personajes de Zambrano, los bienaventurados, así como el que efectúa cuando realiza la descripción de los personajes de Esther Seligson, esa escritora que Huberman asegura pertenece al neomisticismo²⁸.

Con la misma indeterminación, en un capítulo de *El siglo del desencanto*, llamado “Los vigías”, Muñiz-Huberman dice que pensadores como Walter Benjamin, Aldous Huxley y George Orwell se parecían porque tenían el mismo sentimiento de extrañamiento propiciado por una sensibilidad distinta al común de las personas. Según ella, estos hombres eran tan innovadores para sus épocas que terminaban en el aislamiento²⁹. Ellos, dice, veían “lo que no ven los demás”³⁰, y eran seres “para quienes un caballo de madera nunca será un escondrijo de soldados listos para tomar una ciudad”³¹ y con una “larga lista de frustraciones [...] de irrealidades y desalientos”³². A la par, los personajes de Muñiz-Huberman son

²⁸ “de dimensión mística transitan, se constituyen, se eluden. Pueden adaptarse al recipiente de cristal que los contiene, cuando el agua toma su esencia, o pueden incendiar la madera de toda pasión. Es claro que vuelan y es claro que quisiera asentar su pie en la tierra. Personajes en constante interrogar que no han resuelto qué ruta tomar, pero que se debaten en el aquí y el ahora. Que de tomar una ruta, acaso sería siempre la incierta.” (Muñiz-Huberman, 2002, p. 174)

²⁹ (Muñiz-Huberman, 2002, p. 24)

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

“exiliados entre exiliados”, entes que necesitan vaciarse para recuperar un difuso paraíso perdido. Todavía más, son exiliados porque encuentran lo que quieren en donde no está.

Antes de pasar de lleno a explicar cómo Muñiz-Huberman equipara a los cabalistas y exiliados con sus personajes, debo explicar un concepto más que ella recupera del judaísmo y de la mística judía; aquel que, de hecho, entabla dicha relación. Me refiero a la Razón.

Al revisar la obra más importante de un cabalista llamado Moises Ben Maimón, *La guía de los perplejos*, Huberman apunta que su exégesis dista de la aristotélica³³ al estar de acuerdo con la rabínica en lo referente a que la “interpretación es un proceso horizontal en el que coexisten simultáneamente muchos significados y no se pone punto final a dichas interpretaciones ni se establecen distintos niveles” (1993, p. 60).

Dicha aseveración tiene que ver con la propuesta del también llamado “Maimónides” para acercarse a las Sagradas Escrituras. Según explica Muñiz-Huberman, este hombre seguía “el método aristotélico en cuanto al procedimiento lógico”, pero se apartaba de él “al tratar de la existencia de dios”³⁴. En detalle, dice la autora, “Maimónides propone que las Sagradas Escrituras deber ser tomadas en sentido literal o sentido figurado según como la razón lo requiera”³⁵. Como ejemplo, dice: “Maimónides menciona cómo la famosa sentencia: ‘mano por mano, ojo por ojo, diente por diente’, nunca debería tomarse en sentido literal, sino como una compensación de orden monetario”³⁶. En otro ejemplo, añade: “si la razón no puede probar la eternidad del universo, entonces el texto será tomado literalmente”³⁷.

En términos simples, Muñiz-Huberman detalla que el también nombrado ‘el Español’ expone el pensamiento rabínico en su aspecto multinterpretativo de la letra y la palabra, con la capacidad de ir de lo literal a lo metafórico y viceversa por medio de una tensión dialéctica en la que no se cancelan ni lo uno ni lo otro”³⁸. Es decir, retoma “una de las diferencias

³³ “Erich Aurbach distingue el estilo griego del hebreo. A este último lo distingue así: “realce de una partes y oscurecimiento de otras, falta de conexión, efecto sugestivo de lo tácito, trasfondo, pluralidad de sentidos y necesidad de interpretación, pretensión de universalidad histórica, desarrollo de la representación del devenir histórico y ahondamiento en lo problemático.” (Muñiz-Huberman, 1993, p.29)

³⁴ (1993, p 59)

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ (1993, p.61)

fundamentales entra la cultura occidental y el judaísmo”³⁹, aquella que establece que la Palabra y la cosa están unidas.

Este postulado surge del presupuesto judío que asegura que Dios y la Palabra creadora están unidas. Como subraya Muñiz-Huberman, es tan importante que “el Nombre, según el judaísmo, es el verdadero referente de la cosa, es su rasgo esencial, y no lo contrario, como en el helenismo. Por lo tanto, la palabra nunca será signo arbitrario, sino que connota acción, suceso, materia, proceso”⁴⁰. No obstante, esta, por decirlo de algún modo, “ley”, no es, como la misma Muñiz-Huberman indica, arbitraria.

La autora acude a la obra de Maimónides por la puntualización que éste hace sobre la máxima judía. En *La guía de los perplejos*, el cabalista remarca la necesidad de que su tratado y las Sagradas Escrituras sean abordadas conforme a la Razón⁴¹. Huberman dice sobre Maimónides lo siguiente:

En la introducción [a su texto, Maimónides] previene al lector de que, para poder internarse en las páginas de esta obra, debe conocer la lógica y física, así como la filosofía y judaísmo. Apegado a la técnica interpretativa, agrega que incurrirá en contradicciones y que sólo el lector avezado podrá advertirlo. Ese lector ideal deberá, además, estar adiestrado en el uso de la memoria y de la capacidad asociativa para poder enlazar los que parecen cabos sueltos y explicar los conceptos en oposición. (Muñiz-Huberman, 1993, p. 59).

En otras palabras, Maimónides establece que no existe una división entre la Fe y la Razón. Según apunta Muñiz-Huberman, la precisión de ‘el Español’ fue tan importante que se extendió no solo al judaísmo, sino también al islam y al cristianismo⁴². De hecho, puede ser identificada en otro místico judío crucial para entender no solo el cabalismo, sino también la Poética del exilio: el ya mencionado Abraham de Abufalia.

Este místico proponía la Razón como la guía para acercarse a Dios. Puntualmente, estableció un método de meditación que se llevaba a cabo de manera lógica. En palabras de Muñiz-Huberman: “Escoge objetos que puedan llegar a adquirir un valor supremo, pero que carezcan de importancia en sí. Esto es lo que lo lleva al descubrimiento de las letras del

³⁹ (1993, p.60)

⁴⁰ Ibid

⁴¹ “Maimónides propone que las Sagradas Escrituras deben ser tomadas en sentido literal o en sentido figurado según como la razón lo requiera” (1993, p. 59).

⁴² “Influencia de la GUÍA DE LOS PERPLEJOS”[¿esta parte aparece en altas en el original?] en *Las raíces y las ramas* (p.64)

alfabeto hebreo como depositarias de tales características”⁴³. Para Abufalia, “el pensamiento en las letras, una por una, ya que no se refiere a un objeto determinado, prepara la vía espiritual⁴⁴”. Huberman recupera la descripción de Abufalia para llegar a este fin:

Lava tus ropas y, si es posible, que todas tus prendas sean blancas, porque esto ayuda a encaminar tu corazón hacia el temor y el amor por Dios. Si fuera de noche, enciende muchas luces, hasta que tu entorno brille. Entonces, toma la pluma, la tinta y una tabla, y recuerda que te dispones a servir a dios en el júbilo de tu corazón. Ahora, empieza a combinar unas cuantas o muchas letras, para variarlas o mezclarlas hasta que tu corazón se caliente. Pon atención a sus movimientos a lo que no puedes lograr al moverlas. Y cuando sientas que tu corazón ya está caliente y cuando veas que por la combinación de las letras no puedes aprehender nuevas cosas que, por la tradición humana o por ti mismo, no serías capaz de conocer, y cuando estés así preparado para recibir el influjo del poder divino que te inunda, entonces concéntrate con la mayor fuerza en imaginar el Nombre y sus ángeles exaltados dentro de tu corazón, como si fueran humanos sentados o parados a tu alrededor. [...] Todo esto te ocurrirá después de haber arrojado lejos de ti la tabla y la pluma, o que se te hayan caído, debido a la intensidad de tu pensamiento. Advierte que, cuanto más poderoso es el influjo intelectual dentro de ti, más débiles serán tus partes interiores y exteriores. Tu cuerpo se verá sacudido por intensos temblores, hasta tal grado que creerás que vas a morir, porque tu alma, regocijada por su conocimiento, abandonará tu cuerpo. Y, en ese momento, prepárate conscientemente para elegir la muerte, y entonces sabrás que has llegado tan lejos como para recibir el influjo [divino].” (Muñiz-Huberman, 1993, p. 52-53)

Además, para explicar esta técnica de meditación, Muñiz-Huberman la compara con la apreciación de una canción. Según dice, “la capacidad del oído de captar varios sonidos producidos por distintos instrumentos o voces y la sensación de dulzura que los acompaña, equivalen a la multiplicidad combinatoria de la letras y al deleite del conocimiento que proporcionan”⁴⁵.

Tanto la aseveración de Abufalia como la de Huberman sobre él están directamente relacionadas con la exégesis de Maimónides. Como apunté anteriormente, Moises Ben Maimón, según el pensamiento rabínico, tomaba la interpretación de las Sagradas Escrituras como un “proceso horizontal en el que coexisten simultáneamente muchos significados y no se pone punto final a dichas interpretaciones ni se establecen distintos niveles”⁴⁶. Asimismo, Maimónides recurría a la lógica para alertar cualquier posible desviación que contradijera la fe. Un ejemplo es que aseguraba que “cuando se utilizan términos concretos en referencia a

⁴³ (1993, p. 51)

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ (Muñiz-Huberman, 1993, p.60)

Dios y sabemos que la razón afirma su incorporeidad, dicho pasaje no puede ser tomado al pie de la letra”⁴⁷.

En correspondencia, Abufalia detallaba que “el éxtasis no es un estado de pérdida de la conciencia, sino que debe prevalecer cierta dosis de razón y de poder de la meditación”⁴⁸. De acuerdo con él, “la combinación de letras debe ser sumamente cuidadosa para evitar trastornar la naturaleza y, en cambio, debe hacer todo el hincapié en la abstracción del pensamiento y la búsqueda del Nombre de Dios”⁴⁹. No obstante, a diferencia de Maimónides, Abufalia establecía no solo una lectura de lo sagrado como el modo de entender la innata multiplicidad del cosmos y, por esta misma razón, su innegable cuestionamiento. Además, como remarca Moshé Idel, quien ha estudiado profundamente su pensamiento, incluía un proceso de entendimiento realmente lógico de la materia.

Idel compara la técnica del cabalista con la realizada por Barthes en su lenguaje poético. Este autor señala que ambas propuestas se unen en un paso del lenguaje organizado a uno que “da énfasis a la importancia de la palabra individual, a expensas del discurso organizado”; lo cual representa “un retorno a la dimensión mágico-mística que fue vencida, según parece, por el habla informativa ordinaria”⁵⁰. Idel subraya que este proceso “dota a la palabra de una densidad que recuerda los conceptos mágico místicos de las letras individuales como nombres divinos”⁵¹. En este sentido, su afirmación vuelve una vez más a la Razón de la palabra, pero desde una perspectiva, ésta sí, lógica.

Como menciona Idel, “Abufalia no inventó el acercamiento monadístico al texto y al lenguaje: éste fue parte del patrimonio de la antigua literatura judía [...] Lo que parece ser original, sin embargo, es la transformación que hace de un concepto existente en un recurso hermenéutico”⁵². Es decir, que la importancia de Abufalia no reside en concebir el universo como un espacio múltiple, lo cual ya es un postulado judío, sino de transportar dicha lectura a la materia. Por ejemplo, su influencia es patente en la obra de Giordano Bruno, donde permite plantear el poder de lo celestial como una capacidad “mágica” aprovechable.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ (Muñiz-Huberman 1993, p.53)

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Moshe Idel, (1988). *Kabbalah. New Perspectives*. New Haven y Londres: Yale University. p. 419.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

Asimismo, esta propuesta de la razón se halla en los personajes de la Poética del exilio cuando estos conciben aquello que persiguen como un ente múltiple, absoluto y solo alcanzable por medio de la descomposición, de ellos mismos y de todo. Todos, al igual que Iordanus, como se verá, siguen un proceso de “vaciamiento” que parte del mundo tangible, pero se extiende hasta el reino de lo ininteligible. En correspondencia con las propiedades de la palabra creadora, lo que buscan también está vacío de significado, pero lleno, porque ellos lo conciben así. Finalmente, en recuperación de otra idea de Maimónides, podría decirse que eso que buscan, no-es.

De acuerdo con ‘el Español’, lo único que podía decirse de Dios “en sentido afirmativo es que Él es Él”; esto porque “no puede ser caracterizado ni se le pueden otorgar atributos, porque se impugnaría su unidad”⁵³. Dicha conclusión es lo que Huberman llama “teología negativa”, una concepción filosófica desde la que lo divino únicamente puede ser juzgado en su magnificencia y unicidad. Se trata de un razonamiento lógico en el que cualquier atributo asignado a Dios es negativo; por ejemplo: “no es finito, no es compuesto, no es débil, no es ignorante”⁵⁴, debido a que “no tiene principio ni fin”. Según afirma Huberman, gracias a este postulado es que “Maimónides armoniza razón y fe”⁵⁵; al mismo tiempo, es con el que ella resuelve el dilema entre el paraíso perdido y aquel que lo concibe. Sus personajes razonan que aquello que adoran es simplemente incuestionable, completo y único; a tal grado que ello se convierte en mítico, inexistente y onírico, pero también real, al menos para ellos.

2.1 El recuerdo

Un primer ejemplo claro de la representación de esa entidad incuestionable en la cuentística de Muñiz-Huberman está en la historia de un personaje llamado Roldán, la cual se cuenta en el texto “Paz en Aquisgrán”, incluido en el libro *Transmutaciones*.

LA CARRETERA, de Colonia a Aquisgrán, se bordea de campos en orden de cultivo, de verdes altos y matizados, de una luminosidad cerúlea y espesa de nubes albas. El automóvil avanza rítmicamente. Las palabras de los viajeros puntean en equilibrio el paisaje, fluyen para explicarlo o se suspenden para contemplarlo.

⁵³ Muñiz-Huberman, 1993, p.61)

⁵⁴ ibid

⁵⁵ ibid

Roldán ha viajado mucho desde niño. En su memoria quisiera poder repasar todos los paisajes que lo sustentan. Porque lo primero que recuerda en su vida es un paisaje y piensa que lo último que habrá de recordar será un paisaje. (Muñiz-Huberman, 1987, p. 81)

El fragmento de arriba pertenece al comienzo del cuento y remite al tránsito del protagonista en auto, que tiene como destino la capilla de Aquisgrán, el lugar por excelencia del legendario Carlomagno. La historia se centra en dicha travesía. A la par, el texto refiere los pensamientos del personaje, contados por el narrador mientras este avanza por la carretera. De acuerdo con lo dicho por el primero, el destino del viaje no es una mera ruta turística, sino una reunión con los Pares de Francia, en la sede de caballería de Carlomagno, ideada por Roldán.

Sin embargo, del aseguramiento del personaje, el viaje no se trata de una cuesta mítica. El narrador explica que el imperio de Carlomagno terminó hace siglos. Según aclara, Roldán simplemente es un sujeto que quedó traumatizado por la guerra que vivió de niño, al parecer la Segunda Guerra Mundial, misma donde tuvo un padre soldado que fue a la batalla y nunca volvió, y una madre a la que, por lo que Roldán cuenta, le faltaban ganas para cargar con un niño mientras deambulaba por los escombros⁵⁶. En adición, el narrador apunta que el nombre del sujeto ni siquiera es Roldán.

Entre uno y otro episodio trágico⁵⁷ el personaje se presenta como un inxiliado, es decir, un exiliado entre exiliados que se crea una nueva realidad para sustituir la verdadera. Y así lo dice el narrador claramente: Roldán “prefería estos recuerdos a los recuerdos de su infancia. Infancia rota. No infancia. Que luego, cuando terminó la guerra, siguió resquebrajándose hasta el punto en que el espejo no fue ya espejo y que la partícula fragmentada no podía soportar nueva ruptura”.

Muy parecida a él, está alguien más, una mujer cuyos temas recurrentes son el exilio, la guerra y la muerte; una persona cuya vida no fue trágica, pero aun así se hace llamar exiliada. Tal como lo indica Elena Zamudio (2011, p.5), “entre los temas recurrentes

⁵⁶ El deambular de calle en calle, de la mano de la madre: mano colgante, sin calor, que no quisiera arrastrar al hijo que le estorba, que solo la rutina de la piel mantiene en unión. Hasta el día que la mano no busca a la mano y el niño se interna por otra calle (Muñiz-Huberman, 1987, p.81)

⁵⁷ Del otro lado de los escombros vio cómo la vida se rehacía en la más piadosa abyección. Cómo sobrevivir fue arrojarse a las heces y perder el matiz entre el cieno y el hedor. [...] Solo quedaron los niños y los niños fueron deliberadamente prostituidos. Sólo Roldán escapó: el testigo. Uno a uno fueron enseñados a expurgar su cuerpo, a envejecer su carne. (p. 83)

desarrollados por Muñiz tenemos: el exilio, la guerra y la muerte”. Zamudio remarca que estos tópicos “con frecuencia se encuentran juntos por razones autobiográficas”. A la par de lo que yo expliqué anteriormente, esta autora dice que la “obsesión” de Huberman por remitir a su pasado se centra en que “la familia Muñiz-Sacristán sale de España exiliada al sur de Francia, y será precisamente en Hyères, Provenza, donde nazca Angelina en diciembre de 1936. En Cuba, su ‘paraíso perdido’, permanecerán casi tres años y a partir de 1942 reside en México”. En concordancia con Zamudio, Muñiz-Huberman dice lo siguiente:

Intensamente LIGADA a la muerte, la marca del exilio nunca ha podido abandonarme. Ese ir de país en país creó mi propia morada interior. Fui educada en el tránsito de los espacios. Podría vivir en cualquier parte del mundo: en cuenta llego a un lugar, así se de paso, acomodo las calles, el paisaje, las casas, las paredes a mi mirada. A la capacidad de mi mirada. Y las medidas se me acoplan. Mi facilidad de adaptación es notoria. (Muñiz-Huberman, 1991a, p.10-11)

Como se ve en el cuento de Roldán, las aseveraciones de ambas autoras no son en vano. Huberman se toma marcada por el exilio a tal grado que transfiere ciertas vivencias clave a su literatura. Puede que no sea cierto que se quedó perdida en la guerra, pero sí que fue una niña que tuvo conocimiento de lo bélico; tardío y lejano, pero lo tuvo. También es mentira que perdió a su padre y madre, pero no que perdió a alguien de su familia.

En adición a lo dicho, Zamudio reconoce que “su conocimiento de España no lo obtiene directamente, lo toma, ya sea a través del recuerdo de sus padres, marcado por el dolor de la Guerra Civil y de la muerte prematura de su hermano mayor, ya sea a través de la literatura” (Zamudio, 2011, p.11). Este último dato no lo había mencionado; no obstante, es clave en la Poética del exilio.

Huberman refiere en su biografía que para ella la muerte era “una figura benigna”⁵⁸. “Tenía su foto ante mis ojos: la de mi hermano a los ocho años, poco antes de morir. Es decir, una figura viva, aunque inmovilizada”, dice. Ya en la poética, recupera este hecho fatídico directamente, como la imagen del familiar o persona cercana que desaparece, y como un fundamento de las bases en las que sostiene su conocimiento. En los cuentos siempre se incluye a alguien que no está. A la vez, este familiar, amante o deidad, siempre remite a la *Shejiná*, la sombra de lo perdido, maravilloso y completo. Con Inocencio es el invernadero; con Mercucio, Giulietta; con Abufalia, el río Sambatión; con Iordanus, las sombras; con la

⁵⁸ (Muñiz-Huberman, 1991a, p. 7)

pequeña Angelina, Camito de Guayabal. A la par de los personajes de la primera sección, Roldán tiene un sitio seguro e imaginado. En su caso, se trata de “Alda” nombre en honor a la pareja del verdadero Roldán, con el que dotó a “una gran muñeca azorada”⁵⁹ que encontró intacta entre los escombros cuando era niño.

En su libro *El siglo del desencanto*, Muñiz-Huberman apunta que hay algo que siempre aqueja al hombre: “Lo que no tenemos. Lo que deseamos. Lo que perdimos. Lo que nunca fue nuestro. Pero pudo haber sido. La sombra”⁶⁰. En detalle, dice que eso puede transcribirse en los términos de “nostalgia” y “añoranza” Sobre el primer término, apunta que se trata del “deseo de regresar. A dónde. No importa. De regresar en el tiempo y en el espacio, a un punto inmóvil en la extensión cósmica”⁶¹. Respecto al segundo, asevera que es “recordar con pena la ausencia de persona o cosa querida”.

En seguimiento a esta idea, Roldán y todos sus personajes tienen un recuerdo, de qué, de lo que sea, una entidad desconocida, irreal e intangible que se alza ante ellos. Puede ser un lugar que esté o estuvo; un amor no correspondido, o un Dios que se dice que volverá.

2.2 Melancolía, enfermedad del exilio

Para Roldán, ese ser incorruptible es Alda, una muñeca que “vestía”, “bañaba”, “secaba” y “le doblaba las piernas para sentarla o se las estiraba para acostarla”⁶². Una cosa que era tan pura, tan inefable, tan hermosa y tan frágil que, un día, cuando desapareció, le trajo la locura. De acuerdo con el narrador, este episodio sucedió “el día que regresaba con una lata de bizcochos que había desenterrado de los escombros milagrosos”⁶³; “cuando no encontró a Alda. Cuando la encontró. Arrojada otra vez entre los escombros. Rota. Manchada. Su vestido desgarrado. Violada una y cien veces. Sin vida”⁶⁴.

Después de ese momento, “cuando terminó la guerra, [él] siguió resquebrajándose hasta el punto en que el espejo no fue ya espejo y que la partícula fragmentada no podía

⁵⁹ 1987, p. 84

⁶⁰ Incluido en el capítulo “De la nostalgia, de la añoranza, de la melancolía” (2002, p.36)

⁶¹ *Ibid.* p.37

⁶² 1987, p. 84

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.* p.85

soportar nueva ruptura”. Desde ese punto, de acuerdo con Muñiz-Huberman, se volvió un “melancólico”.

En el mismo apartado de *El siglo del Desencanto* en que la autora apunta qué es la “nostalgia” y la “añoranza”, añade que hay un tercer estado, “una enfermedad. Es una permanente angustia del alma. Un temor. Una tristeza. Una desazón sin causa aparente. Incurable. Crónica. Progresiva”; misma que “hace acopio del conocimiento: la meditación y la reflexión”; la cual se experimenta como “una cierta dulzura en la inactividad. Ser y no ser. El delito de haber nacido. La pregunta sin respuesta”⁶⁵.

La melancolía, asegura, “nos aqueja: es también una enfermedad nuestra: propia de este momento y de esta vida urbana”⁶⁶. “Somos exiliados perpetuos: no nos consideramos de aquí ni de ahora. Vagamos sin rumbo. A la deriva. Confusos. Equivocados”⁶⁷ añade.

Consideraciones pares remite en aquel texto sobre la mística judía. Como cierre a *Las raíces y las ramas*, Muñiz-Huberman da un breve recorrido histórico al respecto de las interpretaciones de la melancolía, así como de algunos considerados melancólicos. Desde la Antigüedad clásica, “en herencia directa de Hipócrates y de Galeno”⁶⁸, refiere los cuatro humores con los que se clasificaba al hombre; el último de estos correspondía a la bilis negra y era una influencia directa de Saturno, causaba “tristeza, pobreza, fracaso y servilismo”⁶⁹.

Asimismo, explica que la visión del melancólico sufrió un cambio importante en el Renacimiento, momento en que “se le agregó el concepto de furor o frenesí o locura heroica, proveniente de la idea de Platón de que este último rasgo combinado con el temperamento melancólico producía el genio”⁷⁰.

En un recorrido por los siglos, apunta que, con base en esta última idea, se consideró como melancólicos a Durero, Rafael y Miguel Ángel; también a personajes como don Quijote, Segismundo y Hamlet. En nuestros días, añade, “Susan Sontag escribe un ensayo sobre Walter Benjamin considerándolo un melancólico”⁷¹.

⁶⁵ 2002, p. 40

⁶⁶ *Ibid.*, p.41

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ 1993, p.202

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p.203

⁷¹ *Ibid.*

Esta misma lista la coloca en *El siglo del desencanto*, en el mismo capítulo que habla de la nostalgia, la añoranza y la melancolía. En la misma línea en un capítulo dedicado a Walter Benjamin en el mismo texto, Muñiz-Huberman dice que este autor se “define a sí mismo como el que está en una encrucijada. Atraído por un amplio espectro de variables, vacila desde la preocupación teológica hasta la política, desde la estética hasta la social (del marxismo al cabalismo)”⁷². Muñiz-Huberman que para él, “el mundo se estaba desintegrando. De ahí que el aura del pasado lo inclinase a la melancolía y que supiese identificar la quiebra del antiguo cabalista con la del hombre moderno”⁷³.

Aparte de esta comparación directa con los cabalistas, cabe destacar que también lo incluye en su listado de los “vigías”, aquellos hombres que “ven lo que no ven los demás, para quienes un caballo de madera nunca será un escondrijo de soldados listos para tomar una ciudad”; es decir, los que saben, pero se mienten; los mismos que se crean un mundo de la nada; esos que parecen estar locos y desenfrenados, tales como don Quijote, otro integrante de su lista de melancólicos.

Al igual que con Benjamin, al protagonista de Cervantes y a la obra de éste en general, Muñiz-Huberman le dedica el mote de melancólico. En “Las novelas antieemplares de Cervantes”, en *La sombra que Cobija*, la escritora señala que “si hay un constante en la obra cervantina es el sentido de ironía, desenfado, la lucidez”⁷⁴. En este sentido, dice que “si algo es seguro con Cervantes es su construcción de mundos aislantes, huidizos, denunciadores, paródicos, nunca satisfechos con la realidad abrumadora”⁷⁵. Asimismo, asevera que Cervantes plantea mundos en los que se evidencia “un deseo de huir y un deseo del señalamiento y de obstinada permanencia entre lo altivo y lo soez”⁷⁶.

Posteriormente, Muñiz-Huberman traslada dichos comentarios a los personajes de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Sobre ellas, apunta que sus personajes “se enfrentan a una inmanencia y no a un patrón establecido: sus reacciones son inesperadas y en lugar de cerrar el final con una fácil moraleja, más bien se prefiere la sorpresa o la decepción”⁷⁷. Finalmente,

⁷² 2002, p. 241

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ 2007, p. 67

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p.69

dice que el genio de Cervantes recae en “esa propensión tan suya de que las cosas no sean lo que son, o no sean lo que parecen, el mismo defecto que caracteriza a Don Quijote”⁷⁸.

Huberman no apunta de dónde proviene este “sentido de ironía, desenfado, la lucidez”, ni los “mundos huidizos”, o los personajes que se enfrentan a “una inmanencia y no a un patrón establecido”, características todas relacionadas con la melancolía. No obstante, en “La teoría del amor: Lull, León Hebreo y Cervantes”, en *Las raíces y las ramas*, señala que “en el prólogo al Quijote, Cervantes empieza citando a León Hebreo”, un cabalista del siglo XV.

2.3 Entre el cuerpo y la mente

Muñiz-Huberman comienza dicho capítulo con la afirmación de que no partirá de la pregunta: “¿Leyó o no tal y tal libro Cervantes? Sino de la manera en que incluyó en sus páginas la sabiduría asimilada por tradición de siglos”. Así, asevera que “la herencia la recibe Cervantes: la toma en su mano: la baraja: y nos da el juego en el que todos ganamos”⁷⁹.

Específicamente, Muñiz-Huberman refiere la “herencia” con la que los tratados cabalistas empaparon la visión del amor en el siglo XVI. Según explica, este legado hace del personaje del Quijote una representación de un místico judío.

Para sostener esta propuesta, plantea que existen al menos dos textos en los que Cervantes se pudo basar para crear el ideario que envuelve a su protagonista. El primero de ellos pertenece a Ramón Llull, un cabalista del siglo XIII; el segundo a León Hebreo, otro cabalista, pero del siglo XVI.

El primero de estos es el *Libro del Amigo y del Amado*, mismo en que Llull describe el acto del amor por Dios en términos caballerescos y que, según explica Muñiz-Huberman, está “incluido en Blanquerna, novela de caballería religiosa y que fuera modelo místico de don Quijote”⁸⁰. Ya en la práctica, la autora sostiene que “lo que para Llull es un diálogo de amor divino entre Dios y el alma, para Cervantes lo será de amor humano”⁸¹. No obstante, añade: “si bien Cervantes acepta la teoría y la expone en boca de don Quijote, la tensión se

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ 1993, p.167

⁸⁰ *Ibid* p.168

⁸¹ *Ibid.*

establece con el enfrentamiento a la realidad en donde vence el amor humano, pero que, al permanecer en la esfera espiritual, aún mantiene su relación mística”.⁸²

En este contexto, explica que los “quehaceres del amor “luliano” se repiten en peregrinaciones de don Quijote, en “penas y sacrificios: abandono de mundos internos por conocimiento de mundos externos: pruebas que deben ser pasadas”⁸³. Como ejemplo, Muñiz-Huberman comparte algunos fragmentos del libro de Lull y los compara con episodios del *Quijote*. Similar al *Cantar de los cantares*, estos episodios se asemejan en que, por un lado, la autora remite al caballero andante proclamando su amor por Dulcinea; por el otro, en que el devoto persigue su fe de la misma forma:

Preguntó el Amado a las gentes si habían visto a su Amigo, y ellos preguntáronle las cualidades de su amigo. Respondióles el Amado diciendo que su amigo era osado y temeroso, rico y pobre, alegre y triste, tranquilo y pensativo: y añadió que de continuo enfermaba de amor. (Lull, 1948, p. 506)

En una misma línea, Muñiz-Huberman argumenta que, para Cervantes, los *Diálogos del amor*, el texto más famoso de León Hebreo, escrito en 1492, “es una obra de lectura modelo, que le permite crear su propia doctrina del amor, no solo en el *Quijote*, sino en *La Galatea*, en las *Novelas Ejemplares* y, en general, en el resto de su literatura”⁸⁴.

La autora precisa que dicho tratado “declara las tres condiciones que debe reunir el amor: el ser, la verdad, y la bondad”. Es decir: “El objeto amado debe existir, debe ser cierto y debe ser bueno”⁸⁵. Transportado al *Quijote*, precisa que la primera condición se cumple cuando don Quijote elige a Dulcinea como objeto de su amor; la segunda, cuando el amor adquiere ser; o sea, cuando don Quijote insiste en la verdad de las atribuciones de su amor. La última cláusula se completa cuando al amor se le adjudica el Ser y la Verdad; esto porque, en seguimiento al texto de Hebreo, “aquello que se ama es natural aspirar a poseerlo y es natural considerar su posesión como bondadosa, ya que de otro modo ni se amaría ni se desearía”⁸⁶; en otras palabras, porque “las cosas juntamente amadas y deseadas son aquellas estimadas por buenas”⁸⁷.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid* 174

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid*, p.175

⁸⁷ Hebreo. 1947, p. 17-18

A pesar del silogismo, Muñiz-Huberman señala que la realización de una relación tal entre lo místico y lo humano no termina bien. La escritora asegura que el camino caballeresco tomado de Lull permite a don Quijote “trazar su destino peculiar y aplicar el método de sus obsesiones; así como hacer que la voluntad haga posible la acción, y que la lucha contra el natural ocio y la indefinida melancolía mantengan firme a don Quijote por los caminos y los obstáculos”⁸⁸ en referencia al genio loco melancólico. Sin embargo, como también apunta, “el amor es efecto de contrarios, trastorna la razón y apremia la imaginación. Incita a un código de rigores, pruebas, penitencias. Inflige deleites en el castigo, martirios en el apremio”⁸⁹. Este último señalamiento proviene de un fragmento de los *Diálogos* y, según Muñiz-Huberman, describe perfectamente la “relación “amor-locura” que da “carta de naturaleza a la confusión del pensamiento de don Quijote”, pues explica el deambular por mundos sin fronteras y el “deslizar entre razón y pasión”⁹⁰ del melancólico. Dicho fragmento es el siguiente:

El amor que es regulado por la razón no suele forzar al amante y, aunque tiene nombre de amor, no tiene el efecto; porque el verdadero amor a la razón y a la persona que ama hace fuerza con admirable violencia e increíble furor, y más que otro impedimento humano perturba la mente, donde está el juicio, y hace perder la memoria de toda otra cosa, y de sí solo llena, y en todo hace al hombre ajeno de sí mismo y propio de la persona amada. Hácele enemigo del placer y de compañía, amigo de soledad, melancólico, lleno de pasiones, rodeado de penas, atormentado de aflicción, martirizado de deseo, sustentando de esperanza, instigado de desesperación, fatigado de pensamientos, congojado de crueldad, aflijido de sospechas, asaeteado de celos, atribulado sin descanso, trabajado sin reposo, acompañado siempre de dolor, lleno de suspiros, de respetos y desdenes, que jamás le faltan. (Hebrero, 1947, P.17-18)

Como se ve, la descripción de la experiencia de los que buscan el amor remite a la conducta inestable de los melancólicos; es decir, personas “en una permanente angustia del alma”, con “un temor, una tristeza, una desazón sin causa aparente. Incurable”⁹¹.

En esta descripción, Huberman señala que ese sentimiento “es parte del tedio, pero también del amor”. Es decir, que ese dolor interminable surge de saber que es imposible tener lo anhelado, pero aun así buscarlo. Así, queda establecido que, para ella, los melancólicos

⁸⁸ 1993, p.170

⁸⁹ *Ibid*, p.174

⁹⁰ *Ibid* .176

⁹¹ Muñiz-Huberman 2002, p. 40

son aquellos que viven inmersos entre dos mundos contrarios; reconocen la perfección, pero solo por el conocimiento de lo contrario.

Como un ejemplo de este tipo de percepción, Muñiz-Huberman coloca a Dostoievski. En “La teoría literaria de Dostoievski”, en *La sombra que cobija*, asegura que, en el *Diario de un escritor*, el ruso dice: “El arte es una necesidad para el hombre, como el comer o el beber”; así como: “El hombre desea la belleza, la busca y la acepta incondicionalmente”, debido a que en ella “está la armonía y la promesa de la tranquilidad: es el símbolo de la humanidad”⁹². Empero, abunda, Dostoievski advierte que “esta exaltación de la belleza que puede parecer desmedida, está equilibrada por la advertencia implícita de su peligro”, debido a que conlleva “implicaciones religiosas y éticas”⁹³.

Para dejarlo más claro, Muñiz-Huberman relata que Dostoievski no comulgaba con las ideas de los radicales revolucionarios debido a que veía el arte simplemente como una necesidad de belleza inmanente, con carga social, pero desligada de ella. En un ejemplo del propio autor, Dostoievski mencionaba que un poeta que publicara unos versos un día en que sucediera un horrendo temblor, sería ejecutado en razón de que “la justificación del poeta consiste en el hecho de *ser poeta* y el poeta, por naturaleza, es un ser solitario y trágico, que está en conflicto con la sociedad y que sin el rasgo irracional dejaría de ser poeta”⁹⁴.

En concordancia con esta forma de ver la realidad, Muñiz-Huberman añade una precisión para conformar el imaginario de sus exiliados. Se trata del último de los tres postulados del cabalismo. El primero de ellos es, como ya he mencionado: “La búsqueda del nombre de dios”⁹⁵; el segundo: “El principio de la Torá como un organismo vivo”⁹⁶. Si se recuerda, este último remite a la concepción de La divinidad como la Palabra, en tanto que la palabra de Dios está vertida en el libro sagrado de los judíos; es decir, la Torá. Finalmente, el postulado que atañe es: “El principio del infinito significado del mundo divino”⁹⁷.

Respecto a éste, Muñiz-Huberman apunta que “está íntimamente ligado con el anterior”, pues “se establece un dualismo entre el significado oculto y el manifiesto”⁹⁸.

⁹² 2007, p.117-118

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p.119

⁹⁵ Muñiz-Huberman, 1993, p.15

⁹⁶ *Ibid.*, p.17

⁹⁷ *Ibid.*, p.18

⁹⁸ *Ibid.*

Asimismo, resalta que “la terminología dualista” surgió cuando fue plasmada en el *Zóhar*, “cumbre del misticismo y cabalismo hebreo”⁹⁹, lugar en el que “el dualismo se refiere no solo a la Torá, sino a cualquier esfera de la existencia, desde Dios hasta la Creación”¹⁰⁰.

Para ser más clara, detalla que el autor de este tratado ejemplificaba los alcances de lo divino en una “faceta literario-lingüística” en la que le atribuía, en representación de lo grande que podía ser dios, “a cada letra y a cada palabra setenta aspectos”¹⁰¹, número que refería el total de naciones y lenguas conocidas en el momento, “entre 1270 y 1300”¹⁰². Sobre esa misma idea comenta que “en el siglo XVI, en Safed, Isaac Luria” expresa esta idea al decir que “por lo tanto hay 600 000 aspectos y significados de la Torá”¹⁰³, lo que, según precisa Muñiz-Huberman, quiere decir que, debido a que “la cifra 600 000 es el número de almas que salieron del pueblo de Israel de Egipto, según una antigua leyenda”¹⁰⁴, “hay una explicación particular para cada alma y una manera exclusiva de entender la Tora. Por lo tanto, cada hombre posea su propio y único acceso a la Revelación”¹⁰⁵. A esta premisa añade que, entonces, “si existen 600 000 explicaciones, las letras y las palabras pueden combinarse de infinitas maneras y las historias volver a contarse de infinitos modos”¹⁰⁶.

El mismo principio puede ser rastreado en los postulados de León Hebreo sobre el amor a Dios; específicamente en el segundo *Diálogo*, el cual “analiza la comunidad del ser del amor y su amplia universalidad”¹⁰⁷. Basado también en los niveles del amor platónico expuesto en *El banquete*, Hebreo sostiene que, si bien el amor “puede ser natural, sensitivo, racional o voluntario”, el “hombre, compendio de los tres amores, los abarca en sí: del inferior al superior”¹⁰⁸, con lo que “puede viajar del uno al otro y puede ascender o descender. Acercarse al grado celestial o hundirse en el animal”.

⁹⁹ *Ibid*, p. 21. Dicha aseveración es producto de que “*El Séfer ha-Zohar* o *Libro del esplendor* consiste en una colección de varios libros, secciones o tratados sobre temas bíblicos, exégesis, homilías, discusiones, relatos, fragmentos de textos, pertenecientes a diferentes periodos históricos. Se trata de un cuerpo literario cuyo denominador común es el método de la interpretación mística del Pentateuco (la Torá)”; de ahí su relevancia en el cabalismo (p.23-24)

¹⁰⁰ *Ibid*. p. 18

¹⁰¹ *Ibid*. p.20

¹⁰² *Ibid.*, p.21

¹⁰³ Scholem, 1969, p. 65

¹⁰⁴ *Ibid*.

¹⁰⁵ *Ibid*.

¹⁰⁶ *Ibid*.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.176

¹⁰⁸ “El primero, de orden físico en la naturaleza, rige los movimientos de los cuerpos en el espacio, proporciona las leyes de atracción y gravedad, de armonía de las esferas, de orden cósmico, de la escala de los seres y de

Esta última explicación Muñiz-Huberman la recupera en el Quijote¹⁰⁹, pero no solo ahí. Antes de transportar directamente estos postulados a sus creaciones, señala que la universalidad del amor, característica tanto personal como inmanente del Ser conferido el amor, se manifiesta inherentemente en la vida humana. Específicamente, encuentra esa “necesidad”, como la señala Dostoievsky, en los judíos que experimentaron el holocausto.

En el último capítulo de su libro *El siglo del desencanto*¹¹⁰, Muñiz-Huberman apunta que el también llamado *Shoá* (palabra que se traduce como ‘catástrofe’, pero refiere al Holocausto) permitió que los conceptos de bien y mal se fortalecieran con lo que “parecía ser el último y definitivo ataque”¹¹¹ contra la existencia de los judíos. Respecto a ello, la autora explica que, en contraste con el pensamiento occidental (el cristiano y católico), en el judaísmo lo que importa es el hombre en tanto reflejo de sus acciones. En detalle, asevera que “en el centro de la Torá lo que importa es el hombre”, pues dios “está ahí para indicarle el bien y el mal cuando lo olvida. Por eso, el pueblo judío es un pueblo que se da en el tiempo y en la historia, razón por la que sobrevive”¹¹². Es decir, que “de los hombres conocemos todo: sus dudas, sus debilidades, sus fortalezas, sus amores [...] A diferencia de otras religiones, donde la historia es la de los dioses y conocemos todos los detalles hasta el cansancio”. Así, concluye:

Si el hombre radica en el centro, quiere decir que es el centro natural de Dios. Es su morada temporal: de ahí el sentido de la infinita responsabilidad o categoría ética y de su defensa de la vida”, lo cual convierte al judaísmo en “una religión de vida y no de muerte, como el cristianismo. (*Ibid.*)

órbitas de los planetas. El segundo, relacionado con el apetito y el mundo de las intuiciones, es el que se refiere a los animales y su extensión sensorial. El tercero, con predominio de actitudes mentales como la razón y la voluntad, pertenece a la invención humana. El hombre, compendio de los tres amores, los abarca en sí: del inferior al superior. Puede viajar del uno al otro y puede ascender o descender. Acercarse al grado celestial o hundirse en el animal.” (Hebreo, 1947, p. 68-69)

¹⁰⁹ “Para Cervantes, el amor es muchas clases de amor: uno en todo y todos en uno: sensitivo, humano y espiritual. El idealizado de don Quijote y Dulcinea, que el propio Cervantes califica de “platónico”. El conyugal de Sancho y Teresa. Eros y Ágape de Maritornes. Amor en venta de las mujeres del partido. Amor frío de Marcela. Amor y muerte de Grisóstomo. Amor sin fe de Cardenio y Luscinda. Amor, honor y engaño de Fernando y Dorotea. Amor por curiosidad de Anselmo y Camila. Amor por fe religiosa del Cautivo y Zoraida. Amor de adolescentes, el de Ana y Luis. El trágico, de Claudia Jerónima. Y tantos amores, hasta perversos y esquivos, como en el episodio de don Gaspar (o Pedro) Gregorio. Sin que falte, con el peculiar tono irónico de Cervantes, el amor entre animales con el derecho de ejercerlo por parte de Rocinante.” (Huberman, 1993, p. 177)

¹¹⁰ Título que remite al siglo XX, como el más desastroso y cubierto de guerra

¹¹¹ 2002, p. 251

¹¹² *Ibid.*, p. 252

Estas aseveraciones son otra manera de recuperar el postulado de los infinitos significados de lo divino. En el mismo párrafo, la autora señala que “en el judaísmo, Dios, concepto abstracto y único, no puede estar limitado por una vida propia: se disminuiría su grandeza”. A lo dicho, añade la caracterización “negativa” de Maimónides, la que señala que “la mejor manera de explicar a Dios es por la vía negativa que es mucho más amplia y abierta que la negativa”¹¹³.

Asimismo, la recuperación del tercer principio de la cábala es un medio que la autora emplea para aseverar el error de aceptar una interpretación occidental (cristiana) de la ética. Muñiz-Huberman sostiene que el motivo que llevó al hombre al holocausto es “la gran intersección entre ética y religión”¹¹⁴, misma que no fue entendida por Occidente. Según precisa, “ni los griegos ni los romanos pusieron límites a la moral. El bien y el mal fueron desvirtuados y ésa fue la herencia cristiana”. En contraste, apunta que “para el judaísmo la división es clara: cada uno de los conceptos tiene su terreno, por lo que no se invaden”¹¹⁵.

Al respecto, remarca la división antes señalada entre el hombre y Dios, en la que advierte que “el mal, para Occidente, es lo concreto y material. El bien, por su cualidad abstracta, no existe”¹¹⁶. En la misma línea delata que “la gran falla del pensamiento occidental es no haber identificado al hombre con la idea de Dios”. Es decir, que “si el hombre es un reflejo de Dios no triunfaría el reino de la perversidad”, pues “la famosa frase de la creación humana a imagen y semejanza de la divina. Tomada en el sentido literal, más no en el espiritual, como debe ser, produjo absurdo tras absurdo”.¹¹⁷ En este contexto, concluye que “lo espiritual [...] no es sensiblería, sino la forma de una ausencia”, motivo por el que “no es necesaria la encarnación divina en el judaísmo”¹¹⁸.

Adicionalmente, Muñiz-Huberman recupera todas estas reflexiones al comentar las palabras de un personaje que vivió en carne propia el holocausto, Iosl Rákovér, del libro *Iosl Rákovér habla a dios*, de Zvi Kolitz (1998). Según refiere, en el libro se recuperan las últimas palabras que el protagonista escribe mientras se encuentra en un edificio del gueto de Varsovia próximo a ser destruido por los nazis.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p.252

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p.253

¹¹⁷ *Ibid.*, p.255

¹¹⁸ *Ibid.*, p.256

Como recordatorio de la discrepancia entre la cosmología occidental y la judía, la autora remarca que este discurso final se entabla con Dios en razón de “que la cultura judía está fundamentada en la palabra y en el oído, a diferencia de la griega, apoyada sobre la imagen y la vista”¹¹⁹. El mismo principio que recupera con León Hebreo lo nutre aquí al añadir que a partir de dicho principio “el judío pueda hablar (y no solo hablar, sino discutir) con Dios”. De hecho, apunta, para el judío este tipo de acercamiento es “su única manera de comunicarse”, pues se pone “en el centro la palabra”¹²⁰.

Con este comentario Huberman cierra su lectura sobre el principio del infinito significado del mundo, en el cual concibe que “el texto bíblico [que vendría a ser el universo] encierra la infinita posibilidad interpretativa hacia un futuro inagotable”¹²¹. Como añadido, apunta que tal cosmovisión pertenece a los “cabalistas medievales”, los que aceptaban que en su lectura “nunca estará representada la versión definitiva”¹²².

Como he indicado antes, la autora asegura en *Las raíces y las ramas* que el destino último de los judíos es encontrarse con Dios. Sobre los cabalistas, explica que están “dedicados a analizar el texto de las Escrituras en hebreo”, pasando de una lectura textual, “sencilla”, a una “verdadera”, “que se encuentra oculta en los espacios en blanco entre letra y letra, o en una ordenación de las palabras, o en una lectura de corrido sin interrupción entre palabra y palabra”¹²³.

2.4 La eternidad del ritual

Había sido el eje de su vida: presencia constante: ni un momento de olvido: de descanso.
Siempre: en el fondo de su mente aparecía la imagen: los rasgos de su cara: los movimientos: los colores: el recuerdo de su voz.
La presencia muerta era presencia viva. (Muñiz-Huberman, 1991b, p. 29)

La manera que la autora encuentra para transportar todo este conocimiento cabalista a su propio material es sencilla, simplemente sustituye el nombre ‘divinidad’ por el de ‘amor’. Esta entidad se presenta en sus cuentos como una figura abstracta, no como un objeto en el

¹¹⁹ *Ibid.* p.252

¹²⁰ *Ibid.* P. 253

¹²¹ *Ibid.* P.253

¹²² *Ibid.*

¹²³ 1993, p.14

espacio. Asimismo, sus personajes sustituyen a esos, como Muñiz-Huberman llama en su análisis a Rákover, “discípulos” de un maestro.

Al comentar la relación entre el hombre y Dios y asegurar que el hombre se coloca en el centro de ésta debido a que Dios es un ser que no se puede conocer, Muñiz-Huberman recuerda que “la Torá es un modo de vida y que su relación con Dios no es, de ninguna manera, la de un esclavo y su amo, sino la de un discípulo y su maestro”¹²⁴; una comunión en la que el hombre siempre intentará comunicarse con Él e imitarlo, al centrarse en los preceptos de su Palabra, el Pentateuco.

Al respecto de esta relación, ya directamente en las narraciones de Muñiz-Huberman, Naaraí Pérez Aparicio menciona lo siguiente:

La importancia que adquiere la mutabilidad del “yo” dentro del ser humano resulta una de las motivaciones primordiales para la búsqueda del “otro”, puesto que «el yo, no es un ser que permanece siempre el mismo, sino el ser cuyo existir consiste en identificarse, en recobrar su identidad a través de todo lo que le acontece.» De esta forma, la protagonista muestra la importancia de los hechos del pasado y cómo han dejado huella en la persona que es ahora. El cuestionamiento que se lleva a cabo dentro de la narración es de adentro hacia afuera, es decir desde la bipolaridad del ser. (Pérez Aparicio, 2013, p. 290)

El comentario de esta autora está dirigido al personaje del cuento “Capas de cebolla”¹²⁵, incluido en *Serpientes y escaleras*. Pérez Aparicio realiza un análisis de dicho compendio en “La memoria y el exilio en *Serpientes y escaleras* de Angelina Muñiz-Huberman”. En un recorrido general por los 15 cuentos que conforman el libro de cuentos, Aparicio teoriza la razón de ser de las cuatro divisiones que lo conforman. Sus consideraciones sobre las cuatro partes remiten a la temática de los relatos. Por ejemplo, detalla que la primera parte de historias, que lleva por nombre “Revelaciones tardías”, “demuestran los estragos causados por la guerra y el exilio sobre la vida de aquellos que se convirtieron en víctimas a causa de la pérdida de algún ser querido o de su patria.”¹²⁶; los últimos, insiste, denotan que: “De esta forma cuando la autora incluye este tipo de relato dentro de la parte denominada “paraíso perdido”, adquiere una nueva dimensión: la pérdida de la credibilidad en las fantasías de la vida.”¹²⁷.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 253

¹²⁵ Muñiz-Huberman, 1991b, p.17

¹²⁶ Pérez Aparicio, 2013, p. 288

¹²⁷ Pérez Aparicio, 2013, p. 294)

Este acercamiento a la narrativa de Huberman recupera al menos dos conceptos de los que me he valido para describir a la Poética del exilio; el de paraíso perdido y el de tragedia como motor de las acciones. Asimismo, como se señala en el último fragmento, también considera que los personajes de Muñiz-Huberman sufren una especie de “vaciamiento” que se manifiesta en la “mutabilidad del yo”.

No obstante, Pérez Aparicio no considera una línea de desarrollo uniforme en todos los personajes. Al contrario, toma espacios señalados en el texto como marcadores de un progreso bien delimitado en cada relato. En un último nivel, que vendría a ser donde se incluyen los cuentos de la sección “Paraíso perdido”, considera que Inocencio, de “Aprendiz en Invernadero”, ubicado en la segunda parte, no encuentra en su refugio al Dios ausente con el que hablan los judíos; esto porque su relato no está en el apartado en el que los personajes adquieren “una nueva dimensión: la pérdida de la credibilidad en las fantasías de la vida”¹²⁸.

Por el contrario, Inocencio sí perdió la credibilidad en las fantasías de la vida. En el relato se presenta como un ser desencantado, alejado de todo y de todos, ausente en sí mismo y con el único destino de acudir al espacio en el que no hay significados, pues los contiene todos, al ser un reflejo de la divinidad judía, que es múltiple y suficiente. Además, él no es el único cuya historia no sigue una tematicidad completamente delimitada. Por ejemplo, otro personaje llamado Miranda realiza un “recorrido” entero a pesar de estar ubicada en la primera sección de cuentos, misma en la que, de acuerdo con Pérez Aparicio, únicamente “demuestran los estragos causados por la guerra y el exilio sobre la vida de aquellos que se convirtieron en víctimas a causa de la pérdida de algún ser querido o de su patria”.

De hecho, la cita que coloqué al inicio de la sección es un claro ejemplo de la homogeneidad omitida. El protagonista del cuento “La muerte revivida”, Miranda, es, como indiqué al inicio, una representación más de aquel discípulo que sigue ciegamente la palabra de Dios. El texto cuento refiere la vida de la familia (madre, padre e hijo) de esta mujer luego de que se mudaran a México, provenientes de España, a causa de la Guerra Civil; así como después de que, tras una estadía en París, otro hijo, el mayor, fuera arrollado por un auto. Como en todas las historias de Muñiz-Huberman, lo importante del relato no es el viaje a otro país, como podría suponerse al tratarse de un texto de una Poética que habla de exilio.

¹²⁸ *Ibid.*

Más bien, el hito que marca la historia es el niño muerto; es decir, la representación del Dios ausente.

Tal como se lee en el fragmento, el infante era para Miranda “el eje de su vida: presencia constante: ni un momento de olvido: de descanso. Siempre: en el fondo de su mente aparecía la imagen: los rasgos de su cara: los movimientos: los colores: el recuerdo de su voz”. De hecho, es tan importante, que la protagonista olvida todo lo demás que la rodea. En reiteradas ocasiones, el narrador remite los pensamientos y sentimientos de Miranda respecto a esta pérdida.

Puede construirse toda una vida alrededor de una muerte. Puede recobrase el sentido de lo cotidiano y absorberse en la más fútil tarea con el peso —verdadero peso— de un vacío.

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.) (Sí: 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.). (Muñiz-Huberman, 1991b, p.29)

Para entender lo crucial de este individuo, basta decir que su ausencia llevó a Miranda a realizar un ritual periódico con sus reliquias. La mujer juntaba a su familia, a quien por cierto no soportaba¹²⁹, alrededor de los objetos sobrantes de su hijo y realizaba un cántico¹³⁰. Durante el mismo, remarcaba la inutilidad de los integrantes de la casa y resaltaba la importancia del perdido:

Saquemos las prendas del dolor.
Una por una extendamos las iniquidades.
Recodemos el cuerpo muerto.
Tú, sobreviviente, prepara la oración.
Tú, madre, corta la piel.
Tú, padre, recoge la sangre.
Tú, hijo, recibe la herencia.
En tierra de obsidiana, repitamos el sacrificio.
Sobre la piedra solar estiremos los músculos y rompamos los nervios.

¹²⁹ “Ya en México, los tres, Miranda, Ferran y el sobreviviente iniciaron vidas discontinuas, vidas maltrechas, encarnizadas. Indisolublemente unidos, inseparables: con el odio y el refinamiento en atroz misericordia. Crearon un ambiente cerrado: no se podía salir de casa: nadie venía a visitarlos. Todo era rechazo interno y regodeo en su propia impiedad.” (1991b, p. 32)

¹³⁰ “La ceremonia se enardecía y Miranda se tranquilizaba. No importaban las palabras pronunciadas al borde la tumba, ni los telegramas recibidos, ni las cartas de condolencia. Todo fue guardado celosamente en un cofre de madera olorosa junto con las flores blancas del entierro. [...] Cajas y más cajas con reliquias. Los tesoros habían sido concertados. Durante la ceremonia se exponían. Durante la ceremonia o fuera de su orden: simplemente por el placer de gozarlos. Los juguetes eran limpiados y pulidos, pero nunca permitidos tocar por el sobreviviente.” (1991b, p. 33)

Que los huesos se pulvericen y venga el fin de los tiempos.
En la oscuridad, solo la luz de la muerte.
Entona, sobreviviente, la oración.
Encadena, heredero, la palabra de la vida.
Comprende, hijo, el perfecto mundo del encierro.
Prepara, madre, el aborto obligado.
Derrama, padre, el semen infértil.
Sobreviviente: te convertirás en desecho, en inmundicia, en desolación.
He aquí que somos el juego de un pequeño tablero de ajedrez: para comernos los unos
a los otros.
Amén.
Amén.
Amén. (p.32-33)

Por supuesto, este acto ritual no es gratuito, recuerda la búsqueda de los judíos de lo ausente, la palabra silenciosa¹³¹ que invoca a Dios y a la bondad, aquello que reconoce que solo lo humano es malo y que lo verdaderamente bueno vive dentro de la palabra que recuerda¹³². Es el mismo lamento de un caballero que persigue locamente el amor en donde solo está la ilusión de él, pero que se materializa en su ausencia, en la bondad que se le adjudica por simplemente considerarlo positivo y completo. De hecho, no solo es el amor de don Quijote o de León Hebreo, es el cántico de cualquier judío que se lamenta, pero a la vez se congratula por el conocimiento del amado:

Toda la noche, toda,
vos estuve esperando
con las puertas abiertas
cirios arrelumbrando.
Decidme novia fina,
¿cuándo me iré con vos? (Muñiz-Huberman, 1989, p. 109)

Háganle, le hagan
Vestidos con muchos pesares,
Que hoy se departe
De su casa y su lugare (Muñuz-Huberman, 1987, p. 120)

—No me dejéis, mi madre,
Irme he de ir contigo.
Si ya me dejastis
jamás volveré (Muñiz-Huberman, 1989, p.121)

¹³¹ “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.) (Sí: 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.)” (Muñiz-Huberman, 1991b, p.29).

¹³² “Si el hombre es un reflejo de Dios no triunfaría el reino de la perversidad. Pero si ha triunfado, sólo puede ser por un espejo empañado” (Muñiz-Huberman. 2002, p.255)

Pertenecientes a la tradición sefardí, estos versos, incluidos en “Cantos de boda” y “Cantos de muerte”, en *La lengua florida*, un recopilado de textos judeoespañoles, no se diferencian en lo absoluto de las lamentaciones del personaje de Muñiz-Huberman; además, tampoco son distintos a los emitidos por ella misma.

Como indiqué en el primer capítulo, Angelina Muñiz-Huberman recupera ciertos episodios de su vida y los iguala con los de los exiliados; esto con la finalidad de justificar su papel dentro del exilio. Hasta el momento, había señalado dicha comparación al explicar cómo es que la autora iguala momentos referidos de su experiencia con los de los desterrados; por ejemplo, al mencionar que concibe su estadía en Cuba y su posterior salida como un momento similar a la expulsión de los judíos de la tierra prometida. Pero no había mencionado un suceso igual que denotara claramente su intención de igualarse a los exiliados.

Incluso cuando en el cuento de Miranda no aparece una niña, es clara la referencia a la muerte de su hermano, así como a su vida en España, Francia y México; lo único que hace falta es que “el sobreviviente” se llame Angelina y que tenga un “paraíso perdido”. Evidentemente, también falta saber si la mamá de Angelina Muñiz-Huberman se llama Miranda y su padre Ferrán, y si ésta sufrió una depresión tan grande por la pérdida de su primogénito que la llevó a despreciar la vida y a realizar rituales alrededor de sus reliquias. Sin embargo, resulta innegable destacar el nivel de parecido entre una historia y la otra. Es decir, la familia de Miranda, como la de Muñiz-Huberman, también escapó de España durante la Guerra Civil¹³³.

Además, este no es el único caso. Existen otros relatos que recuperan exactamente los mismos episodios de la vida de la autora o que toman algún elemento en común, tal como el de Roldán, que retoma la guerra como un evento clave para la trama. Todavía más, hay reproducciones que la sustituyen directamente, pero con otro nombre. Uno es el caso de sus “pseudomemorias”, donde hay un personaje, no un narrador de crónica, que se llama Alberina, quien cuenta memorias supuestamente de Muñiz-Huberman. Otro es el de una tal

¹³³ “(Caminó con una idea fija: regresar a España y recoger la jaula del canario que quedó abandonada en la casa al salir huyendo.) Había soportado dos años de bombardeos y se había salvado. También él se había salvado: lo había cuidado y lo había abrazado. Para llegar a tierras de Francia y morir allí: donde no había peligro: donde era la cita con la muerte: la segura.” (Muñiz-Huberman, 1991b, p.31)

Orlandina, una niña cuya historia gira en torno al conflicto emocional que sufre al considerarse una exiliada en México.

Orlandina, personaje incluido en el texto *Las confidentes*, se siente abatida porque quiere vivir en un cuadro y recuperar algo de lo que nunca fue suyo; es decir, su origen español. La paridad entre su historia y la de Huberman es patente; no lo del cuadro, sino lo de ser niña exiliada y no serlo, a la vez, porque no estuvo en el país de origen el tiempo suficiente para pertenecer a él. En relación con los puntos de convergencia, Rico (2015) menciona que:

Orlandina tiene muchos puntos en común con la autora. Filer señala que Muñiz-Huberman “has preserved and recreated within herself the Spain that her parents’ exile made her lose even before she was born” (263). De hecho, Muñiz-Huberman no visitó España hasta la década de los ochenta. (*De cuerpo entero* 21). Otra similitud entre Orlandina y Muñiz es que ambas son judías. Las conexiones entre la autobiografía de la autora y sus personajes es muy frecuente y muchos de estos detalles son fácilmente reconocibles al leer la autobiografía de la autora: *De cuerpo entero*. De hecho, Prado indica que “[a] lo largo de toda la obra narrativa de Angelina Muñiz, hay una intersección explícita tanto de literatura precedente (intertextualidad) como de la historia monumental mezcladas con hechos que han ocurrido en su propia vida” (100). La autora es plenamente consciente de este uso de su propia vida y juega con ello y con los nombres que da a sus personajes; obsérvese la semejanza entre Orlandina y Angelina, guiño que también hace en *Castillos en la tierra* (1995) donde la protagonista se llama Alberina. (p. 10)

Con lo visto hasta ahora, cabe decir que el análisis de Rico no es exhaustivo en lo que respecta a la descripción del universo de la Poética del exilio, pues, como lo hace Pérez Aparacio, lo concibe como un espacio heterogéneo en el que una persona y su obra son algo separado. Es decir, ciertamente se puede comprobar que existe una persona llamada Angelina Muñiz-Huberman, pero no que lo que ella cuenta sobre sí misma es auténtico. De hecho, comprobar este aspecto iría en contra de la obra que esta persona produce. En tanto que una Poética del exilio, la creación de Muñiz-Huberman se basa en reproducir los postulados que envuelven al exilio. En seguimiento al principio del “infinito significado del mundo divino”, no podría argumentarse que un Creador puede ser rastreado en su creación, pues éste es indescriptible (negativo como indica Maimónides) e interminable (como señala la cábala). Así, la Poética puede ser concebida como un relato, un gran relato, pero único, donde un mismo individuo es todos y ninguno, en correspondencia con su origen y destino.

Este principio se puede comprobar con cada cuento. Es decir, *Las confidentes* ni siquiera es el nombre del cuento de Orlandina, sino que refiere a un texto que narra los relatos de dos mujeres exiliadas que intercambian historias sobre el exilio; una de ellas, la de Orlandina. Así, la niña es planteada como un exiliado más, todos y ninguno, como cualquier historia igual y uniforme. En reproducción a esta misma transposición de niveles diegéticos, tampoco podría discutirse que *De cuerpo entero*, la autobiografía de MuñizHuberman, es el relato de una mujer sobre el exilio, pues bien podría ser solo una historia más sobre el exilio, no la de alguien en específico. Evidentemente, la discusión sobre si la realidad es ficción se incluye dentro de este universo; no obstante, se soluciona afirmativamente. Para la Poética del exilio, cualquier historia, incluso la de la autora, haya ocurrido o no, entra en la categoría de lo exiliado. De ahí que afirme que todos los hombres son exiliados, en razón de que todos tienen un “paraíso perdido”.

CAPÍTULO 3. LA VÍA ILUMINATIVA

En este sentido, lo único que queda es saber a dónde conduce la transposición de mundos formulada por la Poética. La respuesta a esta interrogante se encuentra en las siguientes líneas:

¿Qué es el instante o qué es la eternidad? Nada, absolutamente nada. Aunque creamos en ellos. ¿Creamos? ¿Creemos? ¿Quién puede creer en el instante o quién en la eternidad? Inventemos, pues, que creemos. Toda creencia es punto de partida, es punto de inocencia. Seamos, pues, inocentes. Hablemos del instante y de la eternidad. Entretenámonos. Que tanto el instante como la eternidad entretienen. Seguramente, ése es su significado. (Muñiz-Huberman, 2002, p.170)

El fragmento pertenece a un análisis general de nuestra autora de la obra de Esther Seligson, la autora que, según señala, pertenece al *neomisticismo*¹³⁴, movimiento literario que Muñiz-Huberman considera funda con su texto *Morada interior*. Esperé acudir a dicho acercamiento hasta este momento por su relación directa con el misticismo judío.

En esta crítica a Seligson, Muñiz-Huberman explica lo que significa la experiencia de lo místico (y a su vez, del exilio) cuando afirma que este tipo de literatura es un “fenómeno abierto a una multiplicidad de interpretaciones y variantes; a una metodología de la creación inagotable; a un énfasis en la traslación metafórica”¹³⁵. Asimismo, señala que los personajes

de dimensión mística transitan, se constituyen, se eluden. Pueden adaptarse al recipiente de cristal que los contiene, cuando el agua toma su esencia, o pueden incendiar la madera de toda pasión. Es claro que vuelan y es claro que quisiera asentar su pie en la tierra. Personajes en constante interrogar que no han resuelto qué ruta tomar, pero que se debaten en el aquí y el ahora. Que de tomar una ruta, acaso sería siempre la incierta¹³⁶.

En detalle, estas descripciones remiten a la obra de Seligson; sin embargo, encuentran cabida en el misticismo judío en general y en la literatura de Muñiz-Huberman. En el primer caso, el emparejamiento es identificable cuando asevera que “La obra de Esther Seligson puede situarse entre el instante y la eternidad como formas de la memoria y la tradición”¹³⁷, así como cuando dice: “Tiempo y tradición podrían ser equivalentes a instante y eternidad.

¹³⁴ “Este fenómeno podríamos denominarlo *neomisticismo*. Aparece por primera vez en la literatura mexicana contemporánea con el libro *Morada interior*, en 1972 [...] Luego le sigue *Tierra adentro* en 1977 y en 1981, Esther Seligson publica *La morada en el tiempo*.” (Muñiz-Huberman, 2002, p. 161)

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.* p .169

Los márgenes de la palabra escrita se debaten en los extremos, que es lo que ha comprendido Esther Seligson”¹³⁸.

Por lo que explica, esta disposición tiene que ver con el hecho de que Seligson es una exiliada y se interesa en el tema. Dicha correspondencia, señala, permite que sus creaciones sean una representación de “un pueblo en la diáspora”; es decir, de la “atemporalidad del exilio”; un sitio donde “el arte de narrar se convierte en el arte de detener el tiempo, de vivir en el tiempo, en el aquí y el ahora, en la traslación de la Historia a los múltiples espacios para contar las historias”¹³⁹.

Justamente, las mismas indicaciones pueden ser encontradas en la tradición judía. En “Exilio paradisiaco y exilio histórico”, Huberman vuelve sobre el asunto de la universalidad del exilio¹⁴⁰, pero lo transporta a un terreno fáctico al decir que “el exilio es forma literaria, es forma imaginada y es forma de la memoria”. Concretamente, asegura que el exilio como evento real sucede, pero pasa a ser asunto de la ficción, ya que la única forma que encuentra para sobrevivir quien lo experimenta es “haciendo uso de las prácticas mentales”, proceso que “comprendieron e inauguraron los cabalistas”¹⁴¹. En ese sentido, comenta que el exilio no deja de ser un asunto relacionado con lo divino, pues se crea tras una ruptura con éste, misma en la que Adán y Eva son los iniciadores y cualquiera que lo vive “abandona el claustro interno” e “inicia, en ese momento, su propia muerte”. Sin embargo, concluye que hay una forma de revertirlo:

Adán y Eva y con ellos todos los exiliados de la historia, cuentan con la memoria para mantener y fijar el ámbito desaparecido. (*Ibid.*)

Esa memoria que señala es la misma que identifica en la obra de Esther Seligson, la cual “puede situarse entre el instante y la eternidad como formas de memoria y la tradición”¹⁴²; es decir, aquella que se establece como “uno de los imperativos bíblicos”¹⁴³ de los judíos, la palabra *zajor*, “que aparece no menos de ciento sesenta y nueve veces, referida tanto a dios como al pueblo de Israel. Un pueblo que sufre el exilio a lo largo de su historia

¹³⁸ *Ibid.*, p.170

¹³⁹ *Ibid.*, p.171

¹⁴⁰“ El exilio es una forma histórica vigente desde la antigüedad hasta nuestros días” (1993, p. 68)

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² 2002, p. 169

¹⁴³ 1993, p. 69

(y que) depende de una manera poderosa de su memoria”¹⁴⁴ a partir de que sale del úeblo de Israel. Además, no se trata de cualquier memoria.

De regreso al plano de lo tangible, Muñiz-Huberman señala que “si la memoria quiere ser transmitida, debe contar, a su vez, con la capacidad relatora”; esto para transmitir el mensaje de Dios, el de su existencia y futura venida. Para este fin, explica que “solo por medio del sueño y de la memoria puede el hombre atisbar el mundo perfecto que ha perdido”¹⁴⁵, la “dimensión atemporal” que corresponde al “primer exiliado”, el exilio real; ese en que “el hombre es inmortal” y “no conoce el tiempo ni tiene la necesidad de medirlo”.

En retrospectiva a la obra de Seligson, Muñiz-Huberman subraya que “el antiguo modo de la palabra que se escapa en el momento y es retenida por la memoria constituye la base”¹⁴⁶ de su escritura. Para ser más específica, indica que “el tiempo como fundamento de la tradición” es tratado en al menos tres obras de la autora: *La morada en el tiempo*, *Otros son los sueños* y *Luz de dos*. Respecto a estas obra, apunta que “el conflicto se centra en la cualidad del éxodo judío”¹⁴⁷; es decir, en la condición de aquel que debe vivir en el tiempo porque no lo hace en el espacio, en el “rechazo de lo actual por la búsqueda del pasado”.

Ya planteada Seligson como una exiliada por excelencia, la autora concluye que su “recurrir al pasado no es por silencio ni por olvido del presente histórico, sino por afianzamiento y por raíces hacia el alma oscura, la única capaz de iluminar”. De esta cualidad del ser judío es de donde surge su afirmación de que “los títulos de las obras de Seligson se dejan llevar a la deriva”, que su

afán se debate entre atrapar y dejar huir. Entre lo precedero y la parálisis. Títulos también de una búsqueda más allá de la realidad presente o, mejor dicho, de la intuida, de la que escapa de su forma más precisa, más delimitada. Que en su contradicción acarrea su afirmación. Forma, pues, de lo que (ha) denominado el *neomisticismo* en la literatura judeomexicana¹⁴⁸.

A su vez, este pilar de su neomisticismo se sostiene en lo que llama un “segundo exilio”. Al abundar sobre el “imperativo bíblico de la memora”, el *zajor*, Muñiz-Huberman explica que los desterrados no solo viven en un primer exilio bíblico, atemporal y perfecto,

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ 2002, p 171

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 172

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.173

sino que sobre ellos se yergue un segundo “de orden temporal, decretado por hombres contra hombres”. Se trata “del exilio que condena a la separación del ámbito geográfico-sagrado, de lo familiar, de lo conocido, de lo terreno”. Por lo que dice, este otro exilio es una consecuencia, repetición o reflejo del primero; ya que se presenta como un “ciclo” que obliga a “recorrer lo ya recorrido, a principiar lo ya principiado. Igualmente fuerza la memoria, rescribe la historia y reincide en la experiencia”¹⁴⁹.

Transportada a la experiencia individual, esta segunda modalidad vendría a ser lo que permite que “cada fragmento de texto en la obra de Esther Seligson [conduzca] a un diálogo con otro texto de la tradición literaria”, la misma que da pie a que “la técnica narrativa [de Seligson] vaya hilvanando su propio lenguaje artístico junto a la tradición proveniente de los profetas, del *Cantar de los cantares*, del Talmud, de la Cábala, de los cuentos jasídicos”. Finalmente, es la misma condición que permite que sus personajes “no dibujados, sino apenas esbozados entre el sueño y el ansia melancólica, entre la soledad y la rebeldía, la ausencia y el dolor, el conocimiento y el amor”¹⁵⁰ vayan tomando forma como parte del exilio universal que la incluye también a ella.

3. 1 El mesianismo y el ritual

La intertextualidad de la Poética del exilio con la tradición sefardí y con otros autores del exilio no solo es clara, sino también clave. El “imperativo bíblico de la memoria” como eje unificador establece un contexto de retroalimentación externo a la obra, pero también interno, en el cual la caracterización de los “esbozados entre el sueño y el ansia melancólica, entre la soledad y la rebeldía, la ausencia y el dolor, el conocimiento y el amor” es válida tanto para los personajes de Muñiz-Huberman como para cualquiera de los exiliados que revisa en sus estudios.

En tanto que ella aborda del mismo modo el exilio en la crítica que en su obra, resulta indiscutible que sus personajes vivan en un éxodo doble: el externo que comienza con la salida del paraíso, y el interno que se reproduce en sus propias vidas incontables veces.

¹⁴⁹ 1993, p.70

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 172

Asimismo, es innegable que se ven en la necesidad de recurrir a la memoria para subsanar la pérdida, pues “llega un momento en que el exiliado solamente inventa”¹⁵¹.

La escritora apunta esta consecuencia del exilio al explicar los pormenores del *zajor*. Señala que la memoria es el modo por medio del cual el pueblo judío encuentra continuidad; en tanto, la misma comunidad perdura al establecer una ideología. Asimismo, señala que este proceso se materializa con una figura específica, la del Mesías.

En “El mesianismo”, Muñoz-Huberman explica que la imagen del salvador surge “ante la pérdida de la estabilidad y del asentamiento que durante siglos había gozado la comunidad hispanohebrea”¹⁵². Según afirma, fue la manera que los místicos e iluminados ofrecieron al pueblo para la “recuperación de la fe y la posibilidad de llenar el vacío”.

En el mismo escenario atemporal de los dos exilios que establece primero, añade que el mesianismo se presenta como un estado apocalíptico, el cual se equipara con “un proceso cosmológico que recuperará espacios del alma divina y del alma individual”¹⁵³. Según dice, al ser concebido de esta manera, “el exilio forma parte del proceso de la creación”¹⁵⁴ como “una prueba o un castigo del hombre”, así como en “una misión” cuyo propósito “es liberar el alma humana de sus ataduras terrenas, elevarla a la luz divina e integrarla en el todo cósmico”.

En el cabalismo, dice, hay varias maneras de abordarlo; una de ellas es la de Isaac Luria. Para él era una marca no solo del pueblo judío, sino del universo entero y hasta de Dios mismo:

Su sistema se basa en tres conceptos primordiales: la limitación o *tsimtsum*, la destrucción o *shevirá* y la reparación o *tukún*. El primer concepto refiere al apartamiento de Dios al realizar la creación: es decir, Dios se ocultó para dar lugar a la creación. Se exilió a sí mismo en un infinito más concentrado. El segundo concepto explica cómo las emanaciones divinas (*sefirot*) deberían contenerse en recipientes que fueran rotos por la potencia de la luz de Dios. Y el tercero es la corrección armónica de la ruptura anterior. (1993, p. 80)

Muñoz-Huberman precisa que la concepción cabalista de Luria puede considerarse como una filosofía mítica del exilio y la salvación, en la que se plantea el fin de los tiempos,

¹⁵¹ 1993, p. 69

¹⁵² 1993, p. 78

¹⁵³ *Ibid.*, p. 79

¹⁵⁴ *Ibid.*

pero también de la redención inminente. Asimismo, señala que ésta puede ser transportada a su derivación lingüística.

Al respecto, cita al cabalista Natán de Gaza, quien, al formular el exilio como la separación de cuatro letras YHVH (Yavé o Jehová) al partir de la salida del pueblo de Israel del paraíso perdido, plantea “un método de combinación de letras o frases”¹⁵⁵ que se va volviendo más complejo. Específicamente, este método refiere a un proceso de simbolización en el que se busca encontrar el nombre de Dios, pero también representarlo por la vía lingüística:

Subiendo a un monte,
Bajando por un valle,
me encontré a Melisenda,
la hija del emperador,
que venía del baño
de lavar sus cabellos.
Su rostro era resplandeciente
como una espada,
sus pestañas como un arco de acero,
sus labios como corales,
su carne como leche.
Esta noche, mis compañeros,
durmí con una doncella,
que en los días de mis días
no topé otra como ella.
Melisenda tiene por nombre,
Melisenda galana y bella.
A la bajada de un río
y a la subida de un vado,
encontré a Melisenda. (Menéndez Pidal, 1968, p. 93, citado por Muñiz-Huberman, 1993, p. 82)

Por lo que explica Muñiz-Huberman, “La linda Melisenda” de Shabetai Tsevi podía compararse con la *Shejiná*, según la tradición de feminizar la morada de Dios, y la figura del emperador representar a la divinidad”¹⁵⁶. El resto de la transcripción mística, concluye, sigue el código metafórico del *Cantar de los cantares*.

Justamente, esta misma lectura mesiánica es la que se ofrece en la relación que entablan sus personajes de la Poética con la representación de lo divino que buscan. En los relatos no se sugiere la existencia de una figura mesiánica, se da por hecho, se busca y se halla, de una

¹⁵⁵ “[...] las dos primeras letras, YH (yod, hei), son la esencia de Dios, y las dos siguientes, VH (vavm hei), representan la emanación divina Maljut (el reino) o la Shejina”. (Muñiz-Huberman, 1993, p. 81)

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.83.

manera u otra, incluso cuando sea una invención propia. El cuento que plantea de una mejor manera la construcción de este ente es “En cáliz embebido”, la historia de una joven que transcurre sus días en un puerto esperando el regreso de su padre, hasta que literalmente lo vuelve realidad:

Amarantina es conocida. Si a las doce en punto comienza el rumor, Amarantina se acerca.

A cada tripulante. A cada pasajero. A cada marinero. A cada oficial. A cada capitán. Le pregunta: ¿viene él? ¿Viene él? Amarantina, en llanto, se aferra a un brazo y a otro brazo. La desprenden con suavidad pero no le contestan. Amarantina pregunta y ellos guardan silencio.

A las doce, con el sol por filo, comienza el rumor. Vendrá el barco. ¿Vendrá? Vendrá. Con las altas mercaderías: las telaspreciadas: las joyas: los engalanamientos. Costales de arroz cristalino. Sal. Jengibre. Especias. Tés de hoja y flor de todo arbusto. Aceites de toda planta. Alcoholes destilados de toda caña, bambú, espiga o grano. Piedras esculpidas con paisajes que emergen. Maderas y marfiles tallados... (Muñiz-Huberman, 1991b, p. 11)

Amarantina¹⁵⁷, cuyo nombre no se parece a ‘Angelina’, ‘Orlandia’ o ‘Alberina’ por coincidencia, tiene una y solo una razón de existir. Metódicamente, va cada mañana al puerto a esperar a un padre que no conoce; no vive por otro motivo. Duerme en una casa maloliente y destruida por la guerra, pero no le importa. Tal como los exiliados que han aceptado el mundo como el apocalipsis previo a la salvación, ella no se encuentra en el tiempo, es ajena a él y a la destrucción que la rodea. Cuando era niña, como Muñiz-Huberman y Miranda, y más como Roldán, perdió algo, a sus padres. Sin embargo, no le afectó, pues solo le importaba una cosa, su padre. De su madre, como indica el narrador, no resiente la ida¹⁵⁸; en eso se parece también a Roldán.

De hecho, su amor por su padre es tan grande que a quien busca es literalmente a “Dios”. Además de que Amarantina nombra con esta palabra a aquel hombre¹⁵⁹, lo dota de los rasgos que le confieren la aptitud divina. En primer lugar, su padre tiene la característica

¹⁵⁷ “En cáliz embebido”, del libro *Serpientes y escaleras* (Muñiz-Huberman, 1991b, p. 11).

¹⁵⁸ “Pudo entender la muerte de su madre. Una niña que va a la escuela y regresa a su casa para encontrarla destruida por un bombardeo y que ve que están sacando el cadáver de la madre de entre los escombros, es comprensible, son reglas de la guerra y la niña lo esperaba.” (1991b, p.12)

¹⁵⁹ “En la cama espera. Esta vez vendrá él. Todopoderoso. Omnisciente. Que si no quiso venir hasta este momento por algo sería. Dios mismo”. p.15 “Ante un globo terráqueo le da vueltas con las puntas de los dedos tratando de encontrar el lugar exacto: ahí donde se esconde el creador: el ojo que todo lo ve: dios mismo. Pero ¿en la tierra? Sí, porque el cielo nunca aparece en el globo terráqueo. (Buscaba, por eso, a su padre)”. p.13 “Tú perdido en los mares de tús. Tú, Amarantina. Tú, marinero. Tú, padre. Tú, dios.” (Muñiz-Huberman, 1991b, p. 15)

de la ausencia, rasgo crucial de lo divino judío. En segundo, y en seguimiento a los *Diálogos* de León Hebreo, asegura que el que su padre esté desaparecido no implica que esté muerto. Tiene algunas fotos y las señas de su madre para hacerse una idea. Asimismo, lo concibe como inherentemente bueno¹⁶⁰, “todopoderoso” y “omnisciente” . Es decir, le concede, el “ser”, la “verdad” y la “bondad”. Finalmente, al hombre lo dota de la capacidad de transmutar la materia, de ser Uno y todos en su regreso prometido.

Un día, después de esperar por años el regreso de su padre, Amarantina encuentra a un hombre que asegura serlo. En la gloria por el reencuentro lo lleva hasta sus aposentos, escucha sus historias en los mares. Después de un rato, harta de oírlo, se desnuda, y copula con él para reintegrarse al seno del que surgió:

En la cama espera. Esta vez vendrá él. Todopoderoso. Omnisciente. Que si no quiso venir hasta este momento por algo sería. Dios mismo.
El marinero empuja la puerta y ha entrado en el cuarto. Se inclina y coloca con lentitud su saco en el suelo. Se acerca a la cama de barrotes de hierro de Amarantina: ¿eres tú? Tú perdido en los mares de tús. Tú, Amarantina. Tú, marinero. Tú, padre. Tú, dios. [...] El marinero se desnuda sin prisas y hasta dobla y coloca la ropa en montón ordenado. Levanta la esquina de la sábana y se reconocen. Marcas del cuerpo son una sola. Piernas y muslos se enlazan los mismos. Brazos. Manos. Bocas. Se pierden. Saliva. Semen. Llanto. Se derraman.
Anagnórsis.
La comunión del padre y la hija se consume.
El cáliz embebido. (Muñiz-Huberman, 1991b, p. 15)

Con este movimiento, Amarantina y su padre no solo cometen incesto. La unión de los dos significa el término del ritual, el fin de las reglas, de lo humano, lo moral, lo establecido, la entrada al vacío, a los múltiples significados del mundo divino. Este hombre puede o no ser su padre, el narrador nunca lo afirma, pero Amarantina lo cree y lo crea. Para ella es el estandarte de lo perdido, del amor universal de Hebreo. En adición, es el reconocimiento de la bondad que puede tomar cualquier forma: la Alda de Roldán, la Giulietta de Mercucio, el niño de Miranda; la eternidad, la única esperanza de una niña que fue golpeada y violada mientras estaba sola¹⁶¹.

¹⁶⁰ “En realidad solo quería ser acunada. Cargada en brazos. No tener que decidir, que escoger, que ejercer voluntad.” (1991b, p. 13)

¹⁶¹ “En esos escombros, guante al revés, Amarantina borra confines. Por eso, el día que entraron, no un guardia, sino uno tras otro, no fue sorpresa para ella. Que la arrojaron a un rincón, muñeca de trapo rota, como violada, no significó nada para ella, se había convertido en parte de los escombros. Y así sucesivamente hasta llegar al cuarto asfixiado donde vive y lo espera a él.” (1991b, p. 14)

3.2 La dualidad

La razón por la que el acto sexual de Miranda y su padre es aceptable dentro del universo de la Poética recae en una cualidad que define a lo divino en la mística judía. El personaje de Miranda se presenta en el relato como la contraparte de lo que no existe, de lo vedado, de lo imaginario y lo recreado. Podría decirse que, a la par que ella, los personajes de Muñiz-Huberman son todos “discípulos” de un amor universal e interminable, pero solo de Uno.

Si hay algo que no se puede discutir de la representación de lo divino en los cuentos de la Poética es su género, que tiene Uno, y que es contrario al de quien lo busca. Fuera de los casos en los que se busca directamente a Dios, como en los cuentos de Abufalia y Giordano Bruno, y sin contar la excepción de Inocencio, el otro es recreado como lo opuesto al protagonista en todos sus sentidos. La ausencia es el primer rasgo que lo identifica. El segundo es la bondad absoluta. Es decir, nuevamente, las características del Amor de Hebreo. No obstante, hay una última cualidad que, aunque resulte contradictoria, se perfila como la armonizadora entre lo humano y lo sagrado en la mística y en la Poética. Esta condición surge de las anteriores y se puede explicar por medio del concepto *Shejiná*.

Muñiz-Huberman detalla en “La *Shejiná* o Morada de Dios”¹⁶² que la *Shejiná*, “morada interior de Dios en el mundo: la presencia divina, recóndita, que hay que llegar a descubrir”¹⁶³, “encarna el principio femenino: la madre, la esposa, la hija”¹⁶⁴. Según dice, esta presencia diferida es el resultado de lo que queda “tras cortar la relación directa e inmediata del hombre con dios, tras la expulsión del paraíso”; es decir, la materialización de “una especie de sombra o *Shejiná*, un espíritu santo, que aún lo mantiene unido a la divinidad”¹⁶⁵.

En otras palabras, se figura la *Shejiná* “no solo como el remanente de lo divino, sino como el reflejo del mismo en lo humano”¹⁶⁶. Como explica, “Se entiende no solo por el exilio

¹⁶² 1993, p.70

¹⁶³ *Ibid.*, p.71

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ “[...] en la tradición cabalística, aun en la más antigua [...] es un aspecto de Dios, casi un elemento independiente dentro de la divinidad” *ibid*

paradisiaco, sino por el exilio histórico del pueblo de Israel”; como un lugar donde “Pecado y exilio, aunque conceptos diferentes, con frecuencia se entremezclan y casi se identifican”¹⁶⁷.

En este sentido, su representación más inmediata, aclara Muñiz-Huberman, “equivale a la décima *sefirá*, es decir, a *Maljut* o el reino de este mundo”¹⁶⁸; directamente a lo opuesto, lo femenino, lo que bien puede ser tomado como la “madre Originadora”, “Lilit, madre del pueblo profano y regidora de lo impuro”, así como a la “reina o la princesa desterradas por el rey”, “dispuesta a guiar al pueblo en sus andanzas”; finalmente, como “el matrimonio sagrado (entre el rey y la reina o Dios y *Shejiná*)”¹⁶⁹.

En los cuentos de la Poética, la *Shejiná* encuentra espacio en el Otro. En consonancia con lo anterior, se coloca no como un ser divino, sino como el remanente de él, la creación a partir de lo humano; lo terrenal que busca ser celestial, como indica Muñiz-Huberman en su análisis del texto de Rákovér¹⁷⁰. En detalle, lo buscado en los cuentos es el amor fuera de este mundo, pero a la vez humano, repleto de placeres, sensaciones, desconocido pero reconocido, porque se sublima. Se parece a la novia del rey a la que se le “cantan salmos especiales”, mismos que “deben cantarse con los ojos cerrados, ya que la *Shejiná* se describe en el *Zóhar* como: ‘Una doncella que no tiene ojos porque los ha perdido de tanto llorar en el exilio’”¹⁷¹. Ultimadamente, es lo amado, el que se fue o la que se fue¹⁷². Puede ser la “madre, la hija, la novia, hasta la reina y la princesa”, en tanto que esté “dispuesta a guiar al pueblo en sus andanzas”¹⁷³.

Gracias a esta dualidad, eso otro se simboliza como lo humano, pero también divino, como lo masculino, pero también como lo femenino. Esta adaptación proviene directamente de la representación de la *Shejiná* en los textos de “la tradición medieval de los cabalistas

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ “La gran falla del pensamiento occidental es no haber identificado al hombre con la idea de Dios. La famosa frase de la creación humana a imagen y semejanza de la divina, tomada en el sentido literal, mas no en el espiritual, como debe ser, produjo absurdo tras absurdo” (Muñiz-Huberman, 2002, p. 254-255)

¹⁷¹ *Ibid.*, p.73

¹⁷² Huberman apunta que, con esta lectura, “la *Shejiná* puede identificarse también con la Torá o libro sagrado y con la tradición metafórica del Cantar de los Cantares” (*Ibid.*)

¹⁷³ *Ibid.*, p.72

reforzada por la situación de los judíos de España al ser expulsados en 1492¹⁷⁴, una muy similar a la del *Cantar de los Cantares*:

Ven, amado mío, al encuentro de tu novía:
El shabat aparece, salgamos a recibirlo.
Cuida y recuerda con una sola expresión
y háblanos de los esencial: que Dios es uno
y su nombre es uno y por su nombre
serán belleza y gloria.

Tal como indica este poema colocado por Huberman aposta de su representación literaria, la imagen de la *Shejiná* como mujer equivale a la recepción del Sábado, el Shabath, “día que comprende la idea de reunión, de integración de la Shejiná con Dios, de matrimonio sagrado”; al espacio donde se borra la noción de exilio “y el hombre vuelve a ser parte de la divinidad”¹⁷⁵. Es decir, el momento en que se logra la unión, el estado incestuoso entre Miranda y su padre, pero no por ello menos divino.

La misma eternidad a la que aspiran los exiliados, la cual está fuera y dentro de la realidad, en un estado atemporal. Exactamente el mismo estado que los personajes alcanzan de un modo u otro. Algunos lo hacen rompiendo las reglas morales, como Mercucio o Miranda, pero otros solo a través de la muerte, o alcanzando la locura.

3.3 El terror del exilio

Natia, ‘La tejedora’ y David, de “Cuento de hadas”, “La tejedora” y “Las golondrinas de Cuernavaca”, respectivamente, son tres personajes que logran armonizar el matrimonio divino luego de pasar una eternidad a la espera de su mesías:

Sentada ante la puerta de su casa en una silla de paja, contemplaba los blancos muros y adivinaba el mar y la caída del acantilado. De la canasta escogía la lana y las agujas y, así, tranquila, parecía la tejedora de la muerte. (Muñiz-Huberman, 1991b, p.23)

Natia vive en una casa redonda de madera. Cada cuarto comunica al centro del círculo. Y ahí, exactamente en el centro del círculo una cúpula de cristal deja contemplar nubes, cielo, estrellas, y deja sonar lluvia, granizo, nieve. No podían faltar la estufa de carbón y la chimenea de humo fiel en días de blanco invierno. Natia no quiere las comodidades modernas sino las melancólicas antiguas. Se deleita, a mediados de diciembre,

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.73

¹⁷⁵ *Ibid* p.74

acurrucada en un sofá y envuelta en una manta a cuadros (como debe ser), devorando, entonces, manzana tras manzana, frente a la chimenea y con un cálido libro entre las manos. O, en pleno julio, con un sombrero de paja y guantes de algodón, arrodillada en el jardín plantando hortalizas. (Muñiz-Huberman, 1991b, p.99-100)
Sentado en el banco del jardín de la casa de Cuernavaca mezcla los recuerdos, los baraja, los remueve como fichas de dominó (1991b, p.37)

La primera es una pueblerina sin nombre que vive sola en su casa. Tras la partida de su pareja a la guerra, todos los días se sienta en su pórtico anhelando el retorno de quien le prometió volver. La segunda es una maestra de primaria que habita en una casa perdida en el bosque. Sin compañeros o familia que se mencione, anhela la llegada de un príncipe azul que la adore.

Finalmente, David es un anciano que vive en Cuernavaca tras escapar de la Guerra Civil española en 1939. Fuera de este nuevo guño a la historia del exilio de Muñiz-Huberman, lo importante de su relato es que también vive solo, a la espera del retorno de alguien, mientras gasta el tiempo recordando sus días de gloria.

La razón por la que conecto sus historias es que se parecen en dos cosas: la primera, que los tres viven en una fantasía; la segunda, su final.

Respecto al primer punto, ‘La tejedora’ ha perdido la noción del tiempo desde que partió su amado. Él le prometió que regresaría antes de que terminara de tejer, pero eso fue hace mucho tiempo. Natia, por su parte, ha perdido el sentido de lo real a tal punto que, un día, de la nada, secuestra a un niño y lo nombra su príncipe. David, finalmente, parece llevar una vida común; en sus momentos de ocio charla con amigos sobre lo que mejor conoce, la guerra en la que peleó. No obstante, la realidad es que nunca estuvo en la batalla, solo aparenta haberlo hecho, se miente a sí mismo y a los demás; a la par que Natia y ‘La tejedora’, su ruina inició cuando partió lo que amaba, su pareja, Laila.

Con un día a día repleto de sufrimiento, viviendo en la atemporalidad del apocalipsis, el final de los tres solo se logra por medio de la intervención de quien representa a su mesías, aunque sin su aparición directa, o completa. Mientras Natia se encuentra dándole de comer al pequeño que se robó, un hombre irrumpe en su casa y asesina a ambos. Ella dice que este asesino el caballero que ha esperado por tanto tiempo, aquel que logrará unificar lo humano con lo celestial. El destino de la tejedora es similar. Tras enterarse de que su amado murió en la guerra, decide lanzarse de un precipicio. Este lugar no es cualquier sitio, es una tierra ritual, el espacio en el que compartió la eternidad. En detalle, se encuentra en un santuario en el que

consumó su amor con la persona que le mostró la gloria del placer de los cuerpos. Por último, David hace lo propio. Un día descubre que no vuelven las golondrinas que se fueron cuando su amor partió. Al mirar su ausencia, la de las aves, pero también la de Laila y la de una vida digna de contar, toma la decisión de buscar un arma que tiene guardada y usarla para terminar con su ruina.

Esa noche termina el tejido. Remata punto por punto en labor final. Lo extiende sobre el suelo y comprende: los colores son colores que nadie ha visto: la suavidad es suavidad que ningún tacto ha sentido: la perfección es obra del amor. No le queda nada más que hacer.

Ha tejido su sudario: el más bello de los sudarios.

Se envuelve en él y camina hacia el templo. Puede escuchar la voz de su amado hablándole al oído: los murmullos de placer: las manos de piel en la piel. (Muñiz-Huberman, 1991b, p. 28)

Cada día se despierta atenta por si escucha el sonido propio de un príncipe: ¿trotar de caballo? ¿rugir de moto? ¿pisada de vagabundo? Cada noche el mínimo crujir de rama le parece la señal esperada y se dispone a abrir la puerta. Tiene lista un poco más de comida por si acaso llegara él y si no, para comérsela ella.

Como las preciadas fresas que ahora devora una tras otra en su trayecto a la escuela y de las cuales apartó una ración sobre la mesa de la cocina, especialmente para él. (Muñiz-Huberman, 1991b, p.

100)

David se palpa a sí: le parece que vive: todavía se siente. Pero también podría estar muerto. Que Laila le haya abandonado puede deberse a que está muerto, a que ella lo considera muerto. A que ya no quiere creer sus historias. A que sus historias son aburridas. A que se ha repetido demasiado.

Y las golondrinas siguen sin venir.

Si no vienen es que, efectivamente, está muerto.

Ellas se lo habían advertido.

Un limpio disparo: en la cien.

Las golondrinas de Cuernavaca no llegan a la pequeña casa de David. (1991b, p.40-41)

Cabe destacar que el sacrificio de los personajes encuentra una explicación en el cabalismo. Para entender a qué remite este motivo es necesario acudir a un concepto recuperado por Muñiz-Huberman para agrupar a los exiliados de los últimos siglos: el orfismo. La autora lo menciona en dos ocasiones, con dos autores diferentes. En el primer caso, lo señala cuando comenta la obra principal de un autor exiliado durante medio siglo, Czeslaw Milosz.

En un capítulo que lleva por título el nombre del autor dice que “El retorno de Milosz no es órfico. No se trae nada de regreso y no importa si vuelve la cabeza o no, porque tampoco

hay nada”¹⁷⁶. Esta aseveración precede a la conclusión con que cierra su análisis del texto. Para llegar a ella, primero explica qué es eso que este hombre no encuentra al volver y por qué no puede recuperarlo.

Huberman detalla que Milosz, ganador del Premio Nobel en 1980, escribió su obra *De cara al río* tras ser separado de su natal Lituania por medio siglo y, tras posteriormente ser invitado a volver. Por lo que explica, el texto del lituano refiere la experiencia del exiliado que se enfrenta a una tierra ajena, pero totalmente propia. Muñiz-Huberman dice que Czeslaw se vio en la necesidad de recrear un mundo desencantado, luego de que se descubriera un extranjero, sin aquello que tenía antes de irse y en la total imposibilidad de recuperarlo¹⁷⁷.

En este contexto, advierte que la obra del lituano es una consecuencia del propio exilio. Milosz, dice, “es un poeta testigo que cree en la poesía no porque sea su salvación ni porque pueda cambiar nada, sino porque comunicar es menos inhumano que el silencio. O porque el silencio se atenúa con la poesía. O porque son otros sus silencios”¹⁷⁸. Asimismo, afirma que su exilio, en tanto imposición, no puede ser borrado:

Pero el regreso no puede lavar la sangre del dolor. Cuando se es exiliado, se es para siempre. Se adquiere la cualidad de la levedad. El silencio recuperado es no hablar de la vida antigua: no mencionar que se pertenecía a ese lugar, ahora, habitado por extraños. (1999, p. 109)

Es de notar que esta última afirmación es recuperada por Muñiz-Huberman en otros dos textos. En primer lugar, se encuentra en sus comentarios sobre el personaje de Iosl Rákavor, aquel en cuyo apartado asegura que “si el hombre es un reflejo de Dios, no triunfará el reino de la perversidad”¹⁷⁹.

Como detallé anteriormente, al comentar la obra de Zvi Kolitz en “El mal nunca será un espejo”¹⁸⁰, Muñiz-Huberman asevera que el judío siempre intenta, o debería intentar, encontrar dentro de sí la bondad inherente de la divinidad, aun cuando no pueda identificarla en lo humano. Dicho esto, remarca que el personaje Iosl Rákover logra la armonía solo

¹⁷⁶ 1999, p.110

¹⁷⁷ La manera que encuentra Czeslaw Milosz de recuperar el pasado y a los muertos es por su presencia. Pero esa presencia le parece vana: “Sería más decoroso no vivir antes que caminar por la ciudad que no ha guardado el paso de los amigos perdidos. El poeta se arrepiente de vivir y su único consuelo ante el vacío es prestarle sus ojos a los desaparecidos. La luz y las lilas en flor que ellos ya no verán son doblemente visibles para él. Sus piernas torpes valen más porque sustituyen a los de otros. (p. 10)

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 108

¹⁷⁹ 2002, p. 255

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 251

después de pasar por las vicisitudes de lo más atroz, justo en el último día de su vida, cuando está solamente acompañado del silencio de la palabra de Dios¹⁸¹.

En la misma línea, recalca que “el judío, equivalente de Job, no ha cometido ningún crimen y, sin embargo, es castigado”¹⁸² como una manera de imposición. De acuerdo con Muñiz-Huberman, esta forma de ver el mundo se desprende de la *shoá*, palabra que puede referir al Holocausto o a cualquier desastre masivo, y que se caracteriza por colocar al pueblo judío como un agente pasivo del desastre. Con el nombre de Teología del silencio, la autora precisa que esta filosofía fue posicionada por autores como Theodor W. Adorno, Paul Celan, Primo Levi, Eli Wiesel y León Felipe¹⁸³. Asimismo, dice que Iosl Rákovér es un “nuevo Job”¹⁸⁴.

El mismo calificativo puede ser adherido a Czeslaw. Muñiz-Huberman asevera que “lo que el poeta encuentra, después de cincuenta años de ausencia obligada, es el vacío de la incredulidad, de la desideología, de la fe en el acto humano”. No obstante, añade: “por su parte, se conformaría con hallar la palabra que pudiera borrar el dolor y en la que la vida abrazara también a los muertos”¹⁸⁵. La misma indicación la incluye con Rákovér: “el judío, equivalente a Job, no ha cometido crimen y, sin embargo, es castigado. Solo mediante el silencio, tanto del hombre como de Dios, podrá recuperarse, de nuevo, el rostro divino”¹⁸⁶.

Precisamente, este giro de pensamiento, este reconocer la fatalidad pero aun así buscar la salvación, es aquello que define al órfismo. En esta segunda mención del término en “Orfeo renace”, Muñiz-Huberman explica que la figura de Orfeo comenzó a ser recuperada por los movimientos de vanguardia del siglo XX, como una metáfora de vida-amor-muerte. En correspondencia con la atemporalidad en la que se ven inmersos los exiliados, explica, el personaje mítico es retomado porque “la leyenda de Orfeo alude al instante en que el tiempo se detiene. En que podrían ser corregidos el error y la pérdida”. Además, dice, es aquel que “si por la vista perdió el reino del amor, por el oído adquirirá el reino del orden”, tal como

¹⁸¹ “Se encuentra en el último día de su vida y lo sabe perfectamente. En un edificio del gueto de Varsovia próximo a ser destruido por los nazis escribe sus últimas palabras como testimonio ante el mundo. Ha perdido a todos sus seres queridos y está rodeado por sus compañeros muertos. Nadie lo salvará y, por eso, habla con Dios.” p. 253

¹⁸² *Ibid.*, p.254

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.253

¹⁸⁵ 1996, p.111

¹⁸⁶ 2002, p. 254

los judíos de la Teología del silencio. En adición, apunta que Orfeo es quien “avanza de la noche a la luz”, ya que “el internamiento en la oscuridad es la seña de que aguarda la esperanza”¹⁸⁷, tal como lo hace el judío que espera la venida de Dios.

Más importante todavía, Muñiz-Huberman concluye que Orfeo “responde al tema del sacrificio asumido”: “De antemano, Orfeo intuye que no logrará la recuperación”¹⁸⁸. Justamente, en esta cualidad, en la de aceptar el castigo pero luchar por la bondad, es que unifica a Orfeo no solo con Rákovér, que emite sus últimas palabras para demostrar la bondad de dios¹⁸⁹, y con Czeslaw, que le presta sus “ojos a los desaparecidos”, sino también con todos los exiliados. Todavía más, en una vuelta al planteamiento del exilio como una imposición, Muñiz-Huberman traza un sendero por medio del que es posible escapar de esta fatalidad; lo encuentra en la conjunción entra la historia de Job y el orfismo.

La autora introduce el mito de Job no solo para hablar sobre Rákovér. En una segunda oportunidad, acude al texto de María Zambrano, “El libro de Job y el pájaro”, para resolver la disyuntiva en que afirma que el “retorno de Czeslaw no es órfico” y conciliarla con una visión totalizadora de los exiliados. Tras plantearse la razón que llevó a una exiliada de la Guerra Civil española a México a escribir sobre un personaje ‘órfico’¹⁹⁰, contesta que la única respuesta es recuperar la historia de un hombre frente a lo divino. De regreso al asunto de la bondad de Dios, Muñiz-Huberman insiste en que el sentido de la vida del personaje bíblico es demostrar la fe del creyente y afianzar la grandeza de Dios¹⁹¹. Al igual que Rákovér y Milozs, dice, Job se enfrenta al *Shoá*, el Diabolo en este caso, que reta su “pacto de fidelidad con la divinidad”¹⁹². En esta batalla, concluye, gana Job, pues “es el espejo de la voluntad de Dios y no puede flaquear, porque sería la imagen de dios la que se desvanecería”.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.78

¹⁸⁹ Muñiz-Huberman, 1999, p. 110

¹⁹⁰ “Si a María Zambrano le atrae la claridad y la luminosidad, por eso mismo, la espiritualidad oculta es también un polo de su preferencia, Orfeo y los pitagóricos, el mundo doliente de Antígona, Job el paciente, Job el impaciente. Para todos ellos se vuelca su pensamiento en un afán de comprender la palabra más allá de lo que ha elegido significar” (1999, p. 132)

¹⁹¹ “Job ha repetido en su vida el tránsito del paraíso: su edad de bonanza ha sido interrumpida por el ansia de conocimiento, por la duda que implanta la raíz diabólica del mal. Pero él ha sido ajeno: no ha desobedecido ni se ha sentido tentado, como lo fuera Adán. La decisión le ha sido impuesta.” (1999, p. 133)

¹⁹² “Pero, entre silencio y silencio, se hizo un vacío, por el cual se introdujo el mal. Este mal absoluto se representa en El libro de Job por Satán y en nuestro momento histórico por el Holocausto. De ahí que la palabra haya sido y sea fundamental dentro del judaísmo.” (2002, p. 254)

No obstante, como sucede en el relato original, en el cuento de Zambrano Job lo pierde todo, pasa por el dolor más grande, la pobreza más extrema y la soledad absoluta. Huberman dice que es aquí cuando él comprende “la cercanía, la mezcla, quizá la dificultad de separar el entretejido de hombre y divinidad. La unión de voluntades, del deseo de ejercer la más alta comprensión”¹⁹³. Es aquí, añade, cuando “en realidad, lo que pide Job es el vacío, el abismo de su ser, no ocupar el lugar del hombre”. Finalmente, es cuando Job necesita el “diálogo con Dios”, mismo tras el que, acompañado “de la revelación de la palabra vendrá, por fin, la comprensión última de las cosas. El lugar preciso de cada objeto y cada sujeto. La naturaleza será recreada de nuevo por medio de la palabra de Dios para beneficio de Job”¹⁹⁴.

Lo que Huberman intenta decir es que, luego del dolor y la pérdida irremediable, Job comprende, finalmente, la inmensidad de lo divino¹⁹⁵, el mensaje que no puede ser comunicado ni comprendido por entero por medio de lo humano. A su vez, lo que las autoras intentan afirmar es que cuando los exiliados conocen, por fin, la palabra de Dios, es cuando entienden el “horror del exilio”. También llamado metempsicosis o *guilgul*, el “horror del exilio” es una

concepción poética en la que el alma exiliada atraviesa por distintos estados, desde su marginación hasta su desnudez. Se describen los azares del pueblo expulsado: la falta de una tierra o de un hogar se convierte en la falta de Dios y, por consiguiente, en la pérdida de la espiritualidad y de la moralidad. (Muñiz-Huberman, 1999, p. 75)

En el análisis de Zambrano, Muñiz-Huberman califica este estado como el estatismo en el que el exiliado no puede hacer otra cosa más que admirar la grandeza de lo sagrado, o como la “risa divina” que es “la prueba de que el sentido de la creación puede conllevar en sí una ironía que escapa a la comprensión humana”¹⁹⁶.

¹⁹³ 1999, p. 135

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ “La pregunta latente que nadie se atreve a hacer, incluyendo a María Zambrano, es la de: ¿cuál es el sentido de la creación? Éste es el arcano que inunda a Job. Esta es la medida de la humildad, de la pequeñez que se aferra al polvo del que se nace y al polvo al que se reintegra. La creación toda y los animales como emblemas divinos vuelven a ser enumerados para que Job no olvide su lugar preciso. Para que recuerde el orden que le corresponde y la fragilidad de la que pende su vida. Dios se exalta a sí, recalcando las fuerzas en las que se manifiesta y su carácter poético se expresa en los misteriosos animales que rodearán al hombre. Poco le queda a Job hacer o comprender.” (1999, p.137)

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.138. Huberman tiene un cuento llamado “El sarcasmo de dios” en *Huerto Cerrado, Huerto Sellado* (Muñiz-Huberman, 1985, p.21), que narra la historia de una especie de mago dotado con la capacidad de ver el futuro, que es avisado por dios de que un hombre morirá. Al tener esta información, decide acudir a su rescate.

Muñiz-Huberman explica que esta doctrina surgió tras la expulsión de los judíos de España en 1492 y que está intensamente ligada con las teorías cabalistas de Isaac Luria. Según relata, Luria fue un sefardí que estableció una cosmología en la que se establece que el universo fue creado de una reducción de Dios¹⁹⁷. Es decir, que el creador se contrajo sobre sí mismo y dejó tras de sí un espacio, o “pleroma” que irradiaba luz. Por lo que sostiene Luria, en ese sitio primigenio tuvieron lugar sucesos de carácter divino; el más importante de ellos, la aparición de Adán Kadmón, el hombre inicial que irradiaba la luz de las sefirot por su boca, ojos, nariz y oídos. Sin embargo, continúa la teoría, la capacidad de la luz proveniente de dios fue tan potente que no permitió al primer hombre contenerse y lo dividió en las nueve esferas celestiales, mismas de las que surgió el universo que conocemos.

Aun cuando esta cosmología no explica el origen de Dios, sí justifica su ausencia y el porqué su perfección es tan importante. Para el sefardí, Dios se fue porque lo creado estaba mal hecho, es decir, porque Adán Kadmón se separó; así como porque necesitaba reunir energías para resarcir el error, lo que implica su inminente regreso. En adición, Muñiz-Huberman indica que el *guilgul* expresaba la única manera de acercarse a lo divino, con lo espiritual¹⁹⁸.

Justo gracias a este último punto es que se puede entender el orfismo. El personaje de Rákovér y las memorias de Milosz concluyen que el *shoá* solamente puede ser redimido con la Palabra, en el silencio de todas las voces, durante la armonía del espejo de dios¹⁹⁹. Resulta así que, a pesar de lo que dice Muñiz-Huberman, el “retorno de Milosz” sí es órfico. El lugar donde alguna vez fue dichoso no está, pero puede ser recuperado por medio del silencio:

Era una pradera a la orilla del río, lozana, antes de la cosecha
[del heno.
en un día inmaculado de sol de junio.
La busqué, la encontré, la reconocí.
Allí crecieron hierbas y flores familiares en mi infancia.
Con los ojos entornados absorbí la luminiscencia.

No obstante, para llegar a dicho destino, tiene que pasar ciertas pruebas, que más bien son baches, en el camino que el mismo Dios le pone. Al final, no llega a rescatar al pobre hombre.

¹⁹⁷ Muñiz-Huberman, 1993, p. 94-95

¹⁹⁸ “La realidad del exilio, junto con la traslación del cuerpo, conduce a la idea de que también el alma se desplaza. A partir de la Caída, el alma exiliada busca un plano de elevación para volver a incorporarse al alma de Adán, que encarna todas las almas de la humanidad.” (1999, p.76)

¹⁹⁹ “Por su parte, Milosz se conformaría con hallar la palabra que pudiera borrar el dolor y en la que la vida abrazara también a los muertos” (1999, p.111) “[Rákovér] Ha perdido a todos sus seres queridos y está rodeado de sus compañeros muertos. Nadie le salvará y, por eso, habla con Dios.” (2002, p. 253)

Y el olor se me almacenaba, cesando todo conocimiento.
De repente, me sentí desaparecer y llorar de gozo. (Milosz, 1995, p.65)

3.4 El cabalismo

He aquí que yo, Gala Bretón de los Herreros, sueño todas las noches. Sí. Sueño. Y apunto mis sueños. En libretas especiales. Que algún día serán un libro grueso. Serán mi obra. Mis confesiones. Mi motivo de vida. Porque de día muero y sólo renazco de noche. De día es la angustia, la claridad, el sol, la insoportable luz: los colores: el miedo: los ruidos. De noche es la tranquilidad: la soledad benefactora: el silencio, la transparencia de la luna: los sueños: el aullido de los lobos. Desde luego que lo que yo escribo es un somnario. Con un vaso de agua al lado: agua en la que capto el reflejo de la vela encendida. Me dispongo a escribir en la libreta que, como las demás que tratan de este tema, es una libreta apropiada: convincente. [...]
En el silencio y en la oscuridad me preparo para transcribir mis sueños. Mientras Acis duerme. (Muñiz-Huberman, 1991b, p. 91)

¿Cómo es posible que haya vivido cuarenta años creyéndome virgen y que no lo sea?
¿Qué ocurrió con mi voto de castidad? ¿Con mi absoluta inocencia y desconocimiento?
Nunca le pregunté nada a nadie. Nunca tuve curiosidad por saber. Nunca leí un libro. Nunca sentí ninguna inquietud. Nunca imaginé nada. ¿Cómo pudo suceder?
Había pensado que dedicaría mi vida a alguna diosa exigente, a algún culto extraño. ¿Por qué no? A alguna religión que yo me inventara. Y la religión iba progresando poco a poco. Instituí mis reglas: ayunos: días de fiesta: penitencias y exultaciones: vías de aproximación mística: rezos y oraciones. Desde luego que la castidad en primer término: y la obliteración de la sensualidad. (Muñiz-Huberman, 1991b, p. 107)

Perdices para la cena había pedido don Illán de Toledo. Perdices bien aderezadas, con salsa de abuntes nueces frescas y pimienta recién molida y albahaca desmenuzada y tomillo un poco. Que el visitante bien lo merecía.
Que esa tarde había llegado de muy lejos, fatigado, el deán de Santiago. Que prometía ser buen alumno, fiel iniciado en las artes adivinatorias y en la filosofía oculta, en la magia y en la alquimia. (Muñiz-Huberman, 1987, p. 49)

Los tres fragmentos de arriba pertenecen a los cuentos de Muñiz-Huberman “La virgen desflorada”, “Somnario” y “Perdices para la cena”, incluidos los dos primeros en *Serpientes y escaleras* (1991b) y el último en *Transmutaciones* (1987). En el primero, una mujer llamada Gala de Bretón refiere algunos de los sueños que ha tenido. En el segundo, se remite a la experiencia de una religiosa que descubre que su voto de castidad nunca existió. En el último se relatan las pruebas que un aprendiz de místico debe superar. Las historias difieren entre sí, pero convergen en su representación del exilio, específicamente en el último momento referido; es decir cuando el desterrado se encuentra en el silencio y la armonía de Dios.

Justamente, el escenario planteado en cada uno es el estado en que las barreras con lo humano se transgreden, la entrada a otro reino fuera de la razón. En el primero de ellos, este cambio de realidad sucede cuando La virgen acude a un ginecólogo que le asegura que no ha sido virgen durante mucho tiempo. Tras el aviso, esta mujer comienza a preguntarse en qué momento perdió su virginidad²⁰⁰. Sin embargo, luego de divagar ampliamente, concluye que sigue siendo virgen. Es más, asegura que es la depositaria del mesías, incluso, según cree, lo da a luz. Entre la remembranza y el parto, que es la expulsión de lo que parece ser una masa informe o un tumor, pasa escaso tiempo. En este breve lapso, la religiosa afianza su fe con Dios y desmiente para sí las indicaciones del médico; todavía más, reprime sus recuerdos y se acepta como una fiel devota con una misión celestial²⁰¹. Fuera de todo sentido, alcanza la iluminación, una a la que llega a través de su preparación en las vías místicas:

Volviendo a mi religión, he seguido elaborando sus aspectos de manera constante. He pasado por diversas etapas: tomé de los místicos el proceso de las vías; purgativa: iluminativa: unitiva.

Primero purgué los pecados que no había cometido. Por medio de la imaginación los recreé y, a base de penitencias, fui desachándolos. Pensaba que el pecado mental es aún más grave que el material. [...] Por lo tanto el único modo de redimirlo era una penitencia mayor. Así que, en la pureza efectuaba castigos. Lo que me llevó a considerar la teoría peor que la práctica.

De la vía purgativa pasé a la iluminativa: donde empezaron a mostrármeme las verdades y los absolutos. Vía esta muy peligrosa, pues de inmediato se llega al descreimiento: la luz conduce al vacío. De ahí que cayera en herejías y apoplejías, casi desangrándome. Poco a poco reinicié mis pasos y ya sin interrogarme dejé que la luz me inundara.

La vía más difícil fue para mí la unitiva, por ésta mi imposibilidad de realizar matrimonios. Por no conocer a ciencia cierta si soy virgen o no, no sabía qué ofrecer en un matrimonio divino. De nuevo, si la unión era espiritual podría comprenderla, pero como en mi primer paso había establecido la superioridad de la práctica sobre la teoría, el problema era casi insoluble. (p. 109)

Algo similar ocurre con el siguiente personaje. Gala es una mujer que vive con su esposo Acis y su hijo; aparte de esos datos, nada se refiere sobre su persona. Lo único a lo

²⁰⁰ “Dicen que cuando yo tenía seis años mi padre me violó. Pero también dicen que no fue a mí sino a mi prima: y que yo solamente los observaba. [...] Si ocurrió la violación pudo haber sido por otro medio: accidentalmente: al saltar un verja de hierro no muy alta y quedar empalada: la sangre entre los muslos. Haberlo borrado por doloroso. O haberlo oído de alguien y atribuírmelo a mí” (p. 108)

²⁰¹ “He llegado al punto en que mi pregunta no obtiene respuesta. Debo ser desflorada para que mi tumor salga a la luz. Debo desgranar entre mis manos tejidos obsoletos y anatópicos. Todas mis fantasías van a ir a parar al cesto de la basura. [...] El tumor yacía a mi lado: pequeño ser humano-divino: resbalando en grasa, sangre y tejidos muertos. El espíritu santo me había visitado. Como a mujer bíblica se me había permitido el milagro. He aquí que yo no era virgen y yo sin saberlo. Las reglas de mi religión deberían ser perturbadas: la castidad otorga premios: el fin del mundo puede llegar: estoy pronta.” (p. 112)

que tiene acceso el lector son los cuentos que ella escribe en una libreta, su ‘somnario’. Entre eventos descabellados, como un episodio en el que es un cibernético y otro donde es una niña que debe matar a otros niños, hay dos sueños que dan algunos indicios de su posible vida.

Lo que se cuenta en el primero es que ella y Acis viajan tranquilamente por la carretera, rumbo a Ciudad Universitaria. De pronto, en un tramo con curvas pronunciadas, dos vehículos chocan. Entonces, la pareja se acerca a ver el accidente. Lo que encuentran es a un hombre malherido que, no obstante su estado, baja del auto destrozado y se acerca a Gala. En este escenario, continúa la historia, Acis desaparece y en la escena los únicos que quedan son ella y el hombre misterioso. Gala dice que ese sujeto es el amor de su vida, pero que, por desgracia, no puede quedarse con él. El sueño termina cuando Gala vuelve caminando con su esposo e hijo, mientras el hombre del que se enamoró al instante se convierte en un niño y se aleja²⁰².

Similar a este episodio, Gala tiene otro sueño en el que despierta de un letargo en su propia cama, junto a su propio esposo. Cuando intenta levantarse, no puede moverse, pues tiene un extraño ser encima que no le permite cambiar de posición. En búsqueda de ayuda, le dice a Acis lo que sucede, pero él no la auxilia. Su pareja le dice que están siendo perseguidos, que unos seres extraños los están buscando para matarlos, y que, de hecho, él ya ha sido capturado y está muerto²⁰³.

Si bien ambos episodios podrían prestarse a todo tipo de interpretaciones, o a ninguna, encuentran sentido en el contexto de la Poética. Gala podría ser cualquier mujer y soñar cualquier cosa sin que ninguna de ellas tuviera el menor significado. Sin embargo, los sueños de Gala se encuentran unidos en la intertextualidad de los demás cuentos de Muñiz-

²⁰² “No le queda al hombre otro remedio más que marcharse. Según se aleja va convirtiéndose en un niño que juega con unas mariposas. Lo miro por última vez. Por fin puedo moverme: me doy la vuelta y contemplo un edificio altísimo encristalado. En la ventana más alta veo a Acis jugando con nuestro hijo: el niño se golpea y Acis lo acaricia. De nuevo me volteo y veo al hombre-niño. Él quiere mirarme, soy yo la que tengo que decidir. Entonces entiendo que mi amor por el hombre es incolmable, pero que regresaré con Acis. Que Acis me aguarda y que ahora mi amor se ha transformado. Como si entre los dos hubiera logrado que mi amor pudiera crecer todavía más” (Muñiz-Huberman, 1991b, p. 93)

²⁰³ “Por fin, Acis despierta. Le digo que hay un animal en la cama, sobre mis pies, que han sido ellos los que lo han traído y que están detrás de la puerta del cuarto. Al principio no me cree [...] ¿Ves algo, le digo, ellos han desconectado la luz. Ellos quieren matarnos. Ellos han introducido el animal para que nos amenace. Ellos nos llevan al pánico. Ellos nos inducen al suicidio. Pues a mí, ya me han suicidado, exclama Acis, y se pone la mano con dolor sobre los ojos. Le han clavado un puñal en la frente y, sin embargo, cuando lo veo y lo toco no encuentro el puñal. Entonces me dice: me han metido la pastilla en la boca” (*Ibid.*, p. 96)

Huberman, así como inmersos en el compendio de sus relatos. Respecto a la autora, ella misma tiene un ‘somnario’, del cual informa en su biografía:

APROVECHO MUY BIEN LA NOCHE. Aunque me duermo temprano, esto mismo me sirve para despertarme en la madrugada, entre dos y cuatro. La mejor hora para escribir, como ya he mencionado.

Es la hora del terror también. De sombras. De ruidos. De obsesiones.

[...]

Pero más que nada, es la hora de los sueños. Me despierto con un sueño que me acaba de suceder. Y, de inmediato, lo transcribo a mi *Somnario* (que abarca varias libretas escritas a mano). Después, estos sueños se convertirán en materia literaria. (Muñiz-Huberman, 1991a, p. 42-43)

Por supuesto, es imposible saber si el contenido de este texto es el mismo que aparece en el cuento; en todo caso, sería un fragmento, mismo que podría estar hablando de la insatisfacción de la autora con su matrimonio. Fuera de cualquier significado biográfico, la conexión entre relatos busca establecer un momento narrativo común, relacionado con el misticismo.

En seguimiento a un camino del exilio lineal, los relatos de Huberman incluyen un estadio en que se logra la iluminación, la separación de lo terreno, el entendimiento de lo arcano y los significados ocultos. Este momento se completa por diversos medios. En estos tres casos, la que bien podría nombrarse vía iluminativa se alcanza con el acceso al mundo onírico. Con *La virgen*, el ingreso a lo irreal se marca en su preparación mística, así como en su aceptación de contenedor del mesías; finalmente, se presenta directamente en los sueños, lugar donde hace un pacto con lo sacro²⁰⁴. Con *Gala*, sucede en el instante en que se deslinda de su realidad, cualquiera que sea, justo cuando no acepta al hombre que tiene a su lado o lo

²⁰⁴ “Una vez que fui cumpliendo con las vías de la experiencia mística, di el paso siguiente. Si ya estaba en la cumbre, descendería por la escala de la perfección hacia los infiernos. Había decidido que una escaña no debe ser desperdiciada en un uso unidireccional: lo que sube, baja; lo que baja, sube. [...] Empecé, entonces, a desarrollar el arte de soñar. Es decir: provocar determinado tipo de sueños y ser la dueña de mi inconsciente. Eso de que el sueño fuera la liberación no me convencía. Decidí que el sueño fuera la esclavitud de las pasiones. Por lo tanto soñé que era violada una y otra vez en el colmo de la fruición. Caminaba por una casa desnuda de muebles con una intensa luz blanca. Y yo desnuda también. Debería entrar en cada cuarto y en cada uno ejecutar un coito diferente. Cada hombre era una persona incolora sin rostro. El coito se realizaba como un acto religioso y así cumplía con un ritual antiguo [...] Si lograba llegar sin cansancio a la última de las habitaciones, me aguardaba la escala que desciende y bajaba a un segundo piso subterráneo. Ahí, cada habitación, aún más luminosa que las anteriores encerraba a un hombre lleno de deformidades y de rostro repugnante. [...] En la habitación de fondo me aguardaba un animal: el más grotesco y apocalíptico que pudiera haber imaginado mente aberrante alguna.” (1991b, p. 110)

toma como alguien que nunca puede ayudarla o que es inferior al ideal, todo mediante la entrada al sueño.

En correspondencia con ellas, en “Perdices para la cena”, el acceso al reino de la fantasía se muestra como el único medio para probar si el iniciado es digno. El deán de Santiago es un “fiel iniciado en las artes adivinatorias y en la filosofía oculta, en la magia y en la alquimia”, que acude a continuar su preparación con el místico Don Illán. Una vez que ha llegado a la casa del sabio que lo introducirá en lo arcano, el joven es transportado a un santuario en el que comenzará su preparación²⁰⁵. Sin embargo, justo antes de empezar sus estudios, se le informa que debe sustituir a su tío, una figura pública del medio religioso que ha fallecido. Al principio, el aprendiz se niega a aceptar el puesto y se queda con su maestro. No obstante, otros cargos le llueven, por lo que, con el consentimiento de su maestro, decide tomarlos²⁰⁶. Ya fuera del santuario y acompañado por Don Illán, más y más plaza le llegan y se vuelve más y más influyente, tanto así que llega a ser Papa.

El problema es que ya en la cima, el poder lo corrompe, a tal punto que decide mandar a su maestro a la cárcel, todo porque éste le solicitó un puesto para un familiar. Sin embargo, en el último momento, todo da un giro completo. Justo cuando está a punto de mandar a ejecutar a su maestro, a aquel que lo acompañó por tanto tiempo, el deán despierta de una ilusión. Justo ahí se revela al lector que, en realidad, todo lo que vivió el deán no fue más que una prueba de Illán. El cuento termina donde inició, en el salón de estudios donde comenzó la preparación. Finalmente, el joven es expulsado por no ser digno de manejar el conocimiento de lo sagrado²⁰⁷, el ciclo se completa y el texto se ofrece como un tratado más del misticismo²⁰⁸.

²⁰⁵ “Luego de recorrer habitación tras habitación en busca de la puerta que daba al jardín umbrío, casi con el mismo esfuerzo que requiriera perderse en un laberinto e imaginando, a trechos, que los pasos volvían sobre sí, que las paredes reflejaban sus formas y que las habitaciones se espejeaban, llegaron ante la puerta precisa en cuya cerradura la lleve precisa resbaló en silencio. Bajaron por los siete escalones que conducían al jardín, apoyándose en el barandal de volutas de hierro forjado que enmarcaba el paisaje.” (1987, p. 49)

²⁰⁶ “Pasados siete u ocho días esta vez los que aparecen son dos escuderos con ricas vestimentas y cuidados aderezos que caen de rodillas ante el deán y le besan con fervor las manos, para luego anunciarle que ha sido escogido Arzobispo de Santiago. El maestro don Illán se alegra con la noticia y corre a abrazar a su alumno, le da unos cuantos consejos y le pide como merced, en pago a la promesa instituida que otorgue el deanazgo que ahora queda vacante a su hijo.” (*Ibid.*, p.51)

²⁰⁷ “He aquí que, si existe alguna realidad, el deán de Santiago aún está en el estudio de su maestro don Illán de Toledo a punto de iniciar su aprendizaje. No se ha movido de su lugar. Y todas las glorias a que aspiró alcanzar no fueron sino vanaglorias, y todos los sueños malos sueños y el poder impotencia.” (*Ibid.*, p. 53)

Cabe decir que “Perdices para la cena” es casi una copia fiel del Exemplo XL de *El conde Lucanor*. Prácticamente, la diferencia de ambos textos es que en el de Muñiz-Huberman no se menciona al conde y a Patronio. Aun con el marcado nivel de semejanza, bien podría tratarse de una creación de la Poética. Es decir, a parte de éste y los dos cuentos anteriores, la obra de Muñiz-Huberman encuentra maneras más directas de reproducir el conocimiento hermético de los cabalistas. Un ejemplo que no había mencionado se presenta en “Mercucio”. La recreación del clásico no solo se destaca por su tratamiento de la historia original en un contexto de lo sagrado. Además del manejo de Giulietta como imagen de la *Shejiná*, el misticismo se recupera directamente con el protagonista. Si bien Mercucio ya se plantea como la representación del exiliado que busca lo divino en lo humano²⁰⁹, su figura se alimenta al ser dotada del conocimiento de lo místico:

Había sido advertido, pero prefirió esperar hasta el último momento. Por su acaso, llevaba el veneno en su anillo. Él mismo había seleccionado cuidadosamente las poderosas hierbas. Había subido al monte y había elegido las más frescas y olorosas. Luego, las dejó secar al sol al mediodía. En la noche las cubría con una gasa que solo permitía la sombra de los rayos de la luna. Así durante dos veces siete días. Esperó a que lloviera al amanecer, y guardó un poco de agua. Entonces molió las hierbas en el mortero. Le agregó sangre de basilisco, oropimente y azafrán. Tres gotas del agua de lluvia que había recogido. Lo amasó y lo dejó reposar. En la tarde cuando brilló el primer lucero, decantó la mezcla en el alambique y la dejó destilar toda la noche. Con el primer canto del gallo, tomó los residuos con pinzas de plata y los introdujo bajo la esmeralda movable de su anillo, lo selló y olvidó hasta el día en que fuera oportuno. He aquí que estaba prevenido Mercucio.

Porque Mercucio sabía que quienes como él se dedican a lo oculto el día llegaba de la violencia y la profanación. Del crimen y de la muerte. Oculto para los demás. Que para él era claro como la luz del día. Matemático y comprobable. Puro y severo. Círculo. Triángulo. Cuadrado.

Su ciencia era síntesis del estudio, del rigor y de la voluntad. De la perfecta soledad y de la vía ascética. De haber amado la tradición y haberla hecho fuente de vida. Del encendido deseo por el conocimiento que revuelve la pasión, que estremece las entrañas. Del desorden que provoca la búsqueda de la armonía. De la inquietud. Del desasosiego del alma. Del vagabundeo. (Muñiz-Huberman, 1987, p.10)

Como se ve, la descripción del personaje no es la de un simple asceta, sino la de una especie de hechicero. De acuerdo con Muñiz-Huberman, esta caracterización es típica de los cabalistas, refiere a la visión con la que han sido concebidos a través de los tiempos. En

²⁰⁹ Para Mercucio, Giulietta es el enigma: el riesgo o el secreto. Puede significar la consagración y el hallazgo. Puede no significar: e iniciar al retorno al líquido del olvido. Tachar el principio del verbo y desoír el proceso enumerativo. Puede ser la armonía que componga su obra. O puede ser el soplo que la consuma. Enigma. Riesgo. Secreto. (1993, p.12)

“Entre cábala y alquimia”²¹⁰, la autora explica que el método interpretativo del Pentateuco que busca el nombre de Dios comenzó a ser asociado con las técnicas de transmutación de la materia debido al “desarrollo de la academias cabalistas en Provenza y Gerona”. Huberman detalla que “la relación de los judíos con el mundo islámico propició la traducción al hebreo de obras alquímicas del árabe o bien de versiones provenientes de la tradición griega”. Según indica, este hecho fortuito trajo dos consecuencias: la primera, preservar obras que, de otra manera, se hubieran perdido; la segunda, adaptar ciertos conceptos o técnicas alquímicas que pudieran ahondar en la exégesis textual de los judíos.

Como ejemplos de esta unión, Muñiz-Huberman señala que los cabalistas concebían “el simbolismo otorgado al sol como sinónimo del oro y a la luna como sinónimo de la plata [...] como la influencia del mundo supracelestial sobre el terrenal”; asimismo, dice, equiparaban el acto creador del dios que se contrae en el *tsim-tsum* con el “procedimiento alquímico que va, igualmente, decantando esencias para hallar la manifestación mínima”. Entre otros ejemplos²¹¹, Muñiz-Huberman asevera que “de este modo se dotaba de un tono teosófico a la búsqueda alquímica y la creación se definía como una imagen místico-espiritual”; es decir, como un método interpretativo en que “el lenguaje alquímico fue engranado por los cabalistas al procedimiento semántico que descubre infinitos sentidos no solo en la frase, sino en la palabra, en la letra y aun en los espacios vacíos entre letra y letra”²¹².

No obstante, la autora añade que el proceso de unión fue más allá, llegando al punto en que se invirtió y “la influencia de la Cábala sobre la alquimia fue directa, tal como sucedió con los cabalistas cristianos”. Según indica, la adaptación más evidente se dio en la numerología o *guematría*, una materia de interpretación cabalista que utilizaba el arte de la alquimia al asignar valores numéricos al alfabeto hebreo. A su vez, Muñiz-Huberman revela que Ramón Llull, un mallorquín del siglo XIII, fue el pionero en aprovechar esta metodología

²¹⁰ 2002, p. 180

²¹¹ “Así como el oro es la base de todo metal para el alquimista, la letra mística por excelencia, el *alef*, incluye en sí toda letra del alfabeto para el cabalista. El principio generador derivado de los cuatro elementos (agua, aire, fuego y tierra) utilizado en la simbología alquímica no es extraño en la Cábala, ya que representa el punto de partida de la creación en la Torá o Pentateuco. Aún más, en los tratados de angeología cada poder angelical se acompaña de un elemento: Miguel y el agua, Uriel y el aire, Gabriel y el fuego, Rafael y la tierra” (*Ibid.*, p. 182

²¹² (*Ibid.*, p.181)

interpretativa. Según explica, este hombre se valió de un nuevo método para lograr la conversión de los moros africanos²¹³.

Convencido de que la obra misionera solamente tendría éxito si se acompañaba de una exposición racional de las verdades de la fe cristiana [...] inventó un método filosófico que consistía en la disposición de círculos y tablas que le permitían combinar los distintos principios y conceptos para obtener las deducciones correctas de ellos. A éste lo llamó *ars combinandi*, o arte combinatorio. (*Ibid.*, p. 128)

Si se recuerda, en el primer capítulo mencioné la *guematría* en alusión al método contemplativo de Abraham de Abufalia, la técnica para “obtener las deducciones correctas” es una influencia del sefardí. Por su parte, el método de Llull destaca por su adaptación al cristianismo, misma que influyó en el Renacimiento y la época isabelina²¹⁴, pues le añadió el concepto de la trinidad y adaptó el alfabeto hebreo al cristiano (latín); pero más importante aún, debido a que el “arte” de Llull buscaba un conocimiento universal.

La peculiaridad del Arte luliano es el uso de las letras del alfabeto combinadas con figuras geométricas, para resolver problemas. El “Alfabeto” y las cuatro figuras básicas [círculo, cuadrado, triángulo, círculos concéntricos del Arte, se encuentran en el *Ars brevis*. Estas cuatro. Estas cuatro figuras pueden considerarse como las básicas, aunque algunas de las Artes no abreviadas emplean más letras y expanden las figuras. [...] el “Alfabeto” del *Ars brevis* consiste de nueve letras a las que se les otorgan seis series de significados. La primera serie es absoluta y comprende: B= Bonitas; C= Magnitudo; D= Duratio; E= Potestas; F=Sapientia; G= Voluntas; H= Virtus; I= Veritas; K= Gloria. La A representa una trinidad: *Essentia, Unitas, Perfectio*.

La segunda serie de significados de B a K consiste de nueve relata que se agrupan naturalmente en series de tres, de la siguiente manera: B= *Differentia*; C= *Concordantia*; D= *Contrarietas*; E= *Principium*; F= *Medium*; G= *Finis*; H= *Majoritas*; I= *Aequalitas*; K= *Minoritas*. A esta serie de significados le siguen nueve (o más bien diez) preguntas, y nueve sujetos sobre los que el Arte va a tratar, a saber: B= *Deus*; C= *Angelus*; D= *Coelum*; E= *Homo*; F= *Imaginativa*; G= *Sensitiva*; H= *Vegetativa*; I= *Elementativa*; K= *Instrumentiva*. [...] Después del “Alfabeto” vienen las “figuras” del Arte, que son de carácter geométrico o, por lo menos, de apariencia geométrica. (Muñiz-Huberman, 1993, p. 109)

Muñiz-Huberman refiere que Llull partió a su tarea evangelizadora durante las últimas dos cruzadas a una edad avanzada para la época, cuando tenía 40 años; asimismo, relata que dedicó nueve años de su vida en aprender latín, hebreo, árabe y otras lenguas, así como filosofía, historia y teología. Según dice, este tipo de preparación lo orientó a ser considerado

²¹³ “Las artes de Ramón Llull”, en *Las raíces y las ramas* (1993, p.127).

²¹⁴ Huberman abunda acerca de esta influencia en “Las ‘artes’ de Ramón Llull” y “La teoría de las ‘artes de la memoria”, en *Las raíces y las ramas*.

como alguien que buscaba la clave de todo el universo²¹⁵, un propósito de tal magnitud que lo llevó a olvidar el fin original del “*Ars magna*”, tratado que estaba dedicado a la conversión de los infieles, y a tener una “fuerte individualidad y falta de dogmatismo”, a tal grado que en una ocasión pensó en “reunir lo mejor de las tres religiones monoteístas en una sola que las abarcara y unificara”²¹⁶.

Pero Lull no era el único con este tipo de pensamiento abarcador. Muñiz-Huberman explica que “los contemporáneos del filósofo mallorquín, tanto árabes y cristianos como judíos, participaban de una visión del mundo derivada, más o menos, del neoplatonismo”. Ésta, dice, “incluía la creencia común en la escala de la creación o la cadena del ser: desde Dios, los ángeles, las esferas celestes y de los cuatro elementos, hasta el hombre, los animales, las plantas, y los minerales”²¹⁷. En este contexto, Muñiz-Huberman asevera que:

según se abría camino la erudición cristiana en el mundo de la cábala hebrea y se originaban los principios de su adaptación, a partir de Ramón Lull los alquimistas emplearon más decididamente las técnicas de la *guematría* y, en general, del conocimiento cabalista en sus experimentaciones ²¹⁸.

Asimismo, advierte que “en el proceso de cristianización de la Cábala fueron incorporadas otras fuentes no judaicas procedentes de la magia medieval, del hermetismo, de los himnos órficos y de textos neoplatónicos”.

Como ejemplo de esta transposición coloca a Marsilio Ficino, un italiano del siglo XV. Según indica, “en *De vita coelitus comparanda*, se basa en el *Asclepius* de Hermes Trimegisto²¹⁹ para exponer sus ideas sobre las influencias celestiales en la vida del hombre y el fluir cósmico”²²⁰. En la mencionada obra, Ficino trata de la animación de las estatuas

²¹⁵ Leibniz consideró al pensador mallorquín como una *clavis universalis*, la llave de todo el conocimiento, por la amplitud de materias que toca. Por intentar descifrar el alfabeto del mundo, ser capaz de leer en el gran libro de la naturaleza los signos grabados por la mente divina, descubrir la plena correspondencia entre las formas originarias y la cadena de razones humanas” (1993, p. 132)

²¹⁶ 1993, p. 129. “Otra de sus obras, el árbol de la ciencia, responde al intento de clasificar todo el conocimiento humano bajo un plan unificado. Esta obra tardía, junto a los diferentes tratados de Lull sobre cosmología, física, derecho, medicina, lógica, psicología, astronomía, geometría, constituye, en realidad, la preparación para su obra final, *Ars generalis ultima* de 1308” (1993, p. 132). “En su *Arte general*, Ramón Lull se proponía reducir la creación a una unidad divina, y para eso era necesaria la completa unificación de la cristiandad. Ya en Blanguerna había expresado la idea de que “en el mundo no haya más que un lenguaje, una creencia, una fe” (*Ibid.*)

²¹⁷ *Ibid.*, p. 133

²¹⁸ (2002, p. 184)

²¹⁹ “El supuesto sabio egipcio que se consideraba contemporáneo a Moisés y creador de los principales principios de la cábala” (1993, p. 113)

²²⁰ *Ibid.*

por poderes astrales, acepta la natural trata de los elementos y de las relaciones de estos con los astros, y evita demonios astrales; además, menciona sortilegios y talismanes que pueden atraer la influencia de los planetas.

Otro ejemplo sería el de Enrique Cornelio Agripa, de Nettesheim (1486-1522). En su caso, dice Muñiz-Huberman, su obra *De occulta philosophia* posee dos valores fundamentales: uno es la recolección de tratados de magia y esoterismo medievales; otro es un compendio del elemento mágico que permeaba el neoplatonismo renacentista. La escritoria manifiesta que Agripa toca el tema de la cábala y se preocupa por explicar el nombre de Jesucristo en tanto como el de Dios; no obstante, le otorga una importancia destacable a la magia práctica y a sus elementos. Según puntualiza, en los dos primeros capítulos de su tratado, Agripa presenta el esbozo del libro, mismo en el que asevera que:

el Universo se divide en tres mundos (elemental, celestial e intelectual), cada uno de los cuales recibe la influencia del que está arriba de él; de este modo la virtud del creador desciende por medio de los ángeles al mundo intelectual, de las estrellas al mundo celestial, y de allí a los elementos y a todas las cosas de que forman parte en el mundo terrenal. (Muñiz-Huberman, 1993, p.121)

De acuerdo con esta concepción:

la obra se divide en tres libros. El primero es sobre la magia natural, o sea la magia del mundo elemental; enseña cómo poner en relación las diferentes sustancias según las simpatías que existen entre ellas, para llevar a cabo operaciones de magia natural. El segundo libro es sobre la magia celestial, o sea cómo atraer y usar la influencia de las estrellas [...] Y el tercer libro es sobre la magia ceremonial, es decir, la magia dirigida hacia el mundo supracelstial de los espíritus angélicos. (*Ibid.*)

En palabras propias del Agripa, Muñiz-Huberman cita el siguiente fragmento:

Debido a que hay tres clases de mundos, a saber: el elemental, el celestial y el intelectual, y cada inferior es gobernado por su superior y recibe sus influencias, de modo que el Arquetipo mismo y el Creador soberano nos comunica las virtudes de su omnipresencia a través de ángeles, los cielos, las estrellas, los elementos, los animales, las plantas, los metales y las piedras, habiendo hecho y creado todas las cosas para nuestro uso, he aquí por qué no es sin razón que los magos creen que podemos penetrar naturalmente por los mismos grados y por cada uno de estos mundos, hasta el mismo mundo arquetípico, fabricante de todas las cosas, que es la causa primera de la que dependen y proceden todas las cosas, y disfrutar no solamente de estas virtudes que las cosas más nobles poseen, sino también procurarnos otras nuevas [...]. Procuraré explicar en estos tres libros, el orden y la manera con que es menester servirse de estas cosas (*Ibid.*, p.122)

Lo interesante de la descripción de Agripa es que su acepción cosmológica no dista de la planteada por los primeros cabalistas. Fuera del “elemento demoniaco y los poderes operativos del mago que se inclina al dominio del mal”²²¹, su tratado solo intenta demostrar la relación directa entre lo humano y lo divino. De hecho, Muñiz-Huberman expone que su obra se ha interpretado como “un esfuerzo de evangelización erasmista que combina humanismo prerreformista con una filosofía poderosa de carácter evangélico reformador, a la manera de Erasmo, aunque adicionada de una fuerte dosis de magia”²²². Además, la misma conexión con lo sacro está descrita con Giordano Bruno en *De umbris idearum*. En un extremo más lejano, también se encuentra en los tratados de Abufalia:

Pon atención a sus movimientos y a lo que puedes lograr al moverlas. Y cuando sientas que tu corazón ya está caliente y cuando veas que por la combinación de las letras no pueden aprender nuevas cosas que, por la tradición humana o por ti mismo, no serías capaz de conocer, y cuando estés así preparado para recibir el influjo del poder divino que te inunda, entonces concéntrate con la mayor fuerza en imaginar el Nombre y sus ángeles exaltados dentro de tu corazón, como si fueran seres humanos sentados a tu alrededor. [...] Todo esto te ocurrirá después de haber arrojado lejos de ti la tabla y la pluma, o que se te hayan caído, debido a la intensidad de tu pensamiento. Advierte que, cuanto más poderoso es el influjo intelectual dentro de ti, más débiles serán tus partes interiores y exteriores. Tu cuerpo se verá sacudido por intensos temblores, hasta el grado que crearás que vas a morir, porque tu alma, regocijada por su conocimiento, abandonará tu cuerpo. (Muñiz-Huberman, 1993, p. 52-53)

La entrada a la iluminación, como sea que se trate, no deja de ser un elemento común e inmutable en el cabalismo. Un último ejemplo está en Maimónides. En seguimiento a su teoría de la Razón, el asceta afianzaba la existencia de un recinto celestial donde se hallaba una especie de almacén de almas de nombre “Intelecto Activo”²²³. Dentro de este sitio se condensaba el conocimiento entero de Dios; a la vez, era el Intelecto entero del cosmos y el lugar al cual volvían las almas cultivadas, es decir, aquellas que aceptaban a Dios y vivían a base del conocimiento y del estudio. En correspondencia a otros tratados, su visión del universo adoptaba “la concepción aristotélica basada en una serie de esferas concéntricas, cada una con un alma y movida por una inteligencia separada”, misma en la que “estas

²²¹ (*Ibid.*, p.120)

²²² *Ibid.*

²²³ “En cuanto al dilema de la vida después de la muerte, Maimónides se basa en que la mente es una potencia que hay que ir desarrollando a lo largo de la vida, por medio del aprendizaje y el estudio, para lo cual la memoria es una de las artes que hay que cultivar. Cuando el cuerpo muere, no es éste, ni los apetitos, ni las pasiones, ni los sentimientos lo que sobrevive, sino aquella porción de la mente que fue ejercitada con mayor intensidad. Esta porción será la que se una al Intelecto Activo y la que alcance la inmortalidad.” (1993, p. 63)

inteligencias se convierten en sinónimo de los ángeles o intermediarios divinos de la tradición judaica”; además, aceptaba “el número de nueve esferas y la décima el Intelecto Activo”²²⁴.

Por supuesto, esta misma concepción del universo no se queda solo en los precursores, sino que es rescatada por Muñiz-Huberman en su Poética. Fuera de aquellos cuentos en que recrea directamente a los cabalistas citados (falta decir que tiene uno sobre Lull²²⁵), los universos de sus relatos están contruidos a partir de la concepción cabalista del mundo, tanto la mística como la mágica. Es solo gracias a la influencia de los poderes de Dios concebida por estos sabios que Mercucio tiene la capacidad de ser: “Matemático y comprobable. Puro y severo. Círculo. Triángulo. Cuadrado”²²⁶, o que Giulietta no solo es la imagen de la mítica *Shejiná*, sino también quien “no soporta los contratos, ni la compraventa. Quiere que de los cuerpos fluya sangre. Infligir dolor. Desgarrar la carne. Arrancarse de sí y de los demás. La afilada hoja de cuchillo. El delicado veneno. El filtro enloquecedor”²²⁷.

Cabe decir que Giulietta²²⁸, Mercucio, La tejedora, Gala y el dean de Santiago tampoco son los únicos personajes que representan en un solo contenedor al exiliado, al místico y al mago. La búsqueda del hombre por lo sagrado es un elemento que no puede faltar en la narrativa de la Poética del exilio. Desde el pequeño Inocencio que se recluye en un sótano en persecución de lo desconocido, pasando por el anciano solitario de David que espera el retorno de su amada, la adoración de Miranda por su hijo perdido y la joven Amarantina que logra el éxtasis al conjuntarse con su padre, la obra encuentra el modo de concertar el retorno prometido del silencio de Dios por medio de la magia mística. Puede ser a través de la imaginación, con un dibujante que ha pasado años recluido en un monasterio y, debido al

²²⁴ (*Ibid.*, p. 62). Cabe destacar que, según apunta Huberman, “Aristóteles divide el intelecto activo en dos partes: el *pasivo*, que es el que recibe la materia prima y las percepciones sensoriales, y el *activo*, que actúa sobre éstas para crear e interrelacionar ideas”.

²²⁵ El cuento se llama “El peregrino de randa” y es muy parecido al relato de Abufalia. En realidad no se refiere nada sobre los tratados de Lull. Simplemente se relata el peregrinaje del personaje y se hace un guiño a la supuesta manera en que Ramón adquirió *De umbris idearum* por transferencia divina: “Y fue en el octavo día cuando supo cuál habría de ser su obra. Doblar el arco del silencio. No empeñarse en aberrante lucha por convertir a los infieles, como dijeron los demás. Sino en trasladar el mundo que le bullía por dentro a esos signos y símbolos que tuvo que memorizar bien. Escribir tantos y tantos libros de maravillas e ingenios, de artes mayores y árboles ejemplificales, de encantos y conjuros, de ciencias y saberes.” (1987, p. 27)

²²⁶ (1987, p.10)

²²⁷ *Ibid.*, p.13

²²⁸ “Ha visitado la cueva de la hechicera. Ha visto colgar de sus paredes huesos de corazón de ciervo, lengua de víbora, cabezas de codornices, haba morisca, guija marina, sogá de ahorcado, flor de yedra. [...] Después de la muerte (de Romeo) huirá. Vivirá con la hechicera y aprenderá de ella sus artes. Las fechas, los astros, las conjunciones. La elaboración de caldos y bálsamos [...] Todas las aberraciones y herejías. Cabalgar en macho cabrío al aquelarre.” (1987, p. 13-14)

encierro, solamente anhela el encuentro carnal, pero también divino. Asimismo, con un rabino que quiere crear vida tras recibir por años a los fieles que le preguntan por Dios, pero un día, de la nada, se da cuenta de que la vida humana está vacía y que el único modo de encontrar la completud está también en la muerte. Finalmente, puede ser por medio del retiro total de lo humano, con un cabalista, cualquiera, que se ha quedado completamente solo, pero que le importa tan poco que dejó morir a su padre y se pregunta si debe dolerle o solo enfocarse en la Revelación:

Y luego empiezan sus pesadillas. No las de la memoria angostada o de la imagen disminuida, el alma trabada o el sueño anzuelo. No. No ésas. Las otras. Las verdaderas pesadillas. Las que ocurren en vigilia. Cuando la guardia es más reforzada. Cuando los ojos abiertos velan. Cuando la mente esclarece. A plenos sol y sin sombra alguna. Sin indicios de tormenta en una mañana tempranera.

(Que la tormenta. Que la tormenta viene por dentro.)

Cuando piensa que los demonios han huido, que solo queda su trabajo de copista, de iluminador, de buen rimados. Surgen. Surgen. Las figuras descompuestas. Las figuras descabaladas. Todo motivo contranatura. Toda licencia de perversión. La gran carcajada espasmódica. El vértigo irreprimible. La cópula contrahecha. El semen derramado sin cáliz que los reciba. Entre sus muslos.

Anhela. Anhela cualquier vaso acogedor. Si de plata. Si de barro. Si de tibia membrana envolvente.

(La niña que pasa ante su contemplar. El joven labrador. El animal de campo.) (Muñiz-Huberman, 1991b, p.80-81)

En el centro está la idea primigenia. La incommovible. La solitaria. La temible. La que, por fin, se vuelve claridad. Como encender la luz del acantilado, así de súbito es recoger la idea. (Cuando la idea, años y años ha dado vueltas. Planeta revolvente, concéntrica y reconcéntrica.)

La cualidad abstracta no existe: no hay bondad, no hay amor, no hay justicia, no hay paz. El espanto es que sus contrarios sí existen. Y el hombre, al pie de la escala, lucha por ascender a lo que nunca llegará. Y da reglas. Y leyes. Y tratados de moral. Inútilmente.

El rabino Amir ben Shanán, del acantilado de Altaner, ha quedado más solo que nunca. Ni siquiera la idea de santidad le pertenece. Y su otra idea, aquella que por ráfagas evitaba atrapar, no es sino la última consecuencia. La negación lleva a la negación de Dios. (Muñiz-Huberman, 1987, p.35-36)

Y, sin embargo, seguía encontrando placer en esos túneles sin fin. En ese inicio y en ese internamiento. Tenía la esperanza de que la verdad se le revelaría. Mientras, pensaba que ir despojándose de envolturas terrenales era buena preparación para la entrega total. Se preguntaba cómo sería la entrega total. Y si lo lograría. A sus dudas se agregaba otra capa de certezas que consistía en seguir la búsqueda de ese algo que no es. Ese llamado que se escucha y no se sabe de dónde viene. ¿Valía la pena seguir?

Tal vez el desamor por su padre era uno de los despojamientos exigidos. Toda atadura o toda envoltura debía ser eliminada. La soledad es también la distracción de afectos. (Muñiz-Huberman, 1987, p.41-42)

Los tres fragmentos de arriba pertenecen a “El iluminador de Alexandre”, “El rabino del acantilado de Altaner” y “La vela encendida”, incluido el primero en *Serpientes y escaleras* (1991b) y los otros en *Transmutaciones* (1987). En el primero no hay una historia propiamente que contar; el narrador refiere el oficio de Gundisalvus, un amanuense que está escribiendo las hazañas de Alejandro Magno. Fuera de ello, la única referencia al transcriptor se realiza con una regresión a un episodio de su vida, cuando era niño y le temía a los insectos. En sí, el texto centra su atención en la realización del oficio del hombre. Su labor se describe como una tarea mística²²⁹; mientras escribe, pinta, recuerda y recrea los episodios bélicos del héroe.

Ciertamente, la vida del escriba no interesa; de hecho, queda tan aparte que en un momento él se olvida, no solo de sí mismo, sino el texto del propio hombre. De pronto, mientras escribe, su tarea se vuelve real y completamente iluminadora: se figura que él no es él y que no está ahí. Se imagina en grandes campos, conociendo el amor y copulando. Fuera de su pequeña prisión, Gundisalvus alcanza el éxtasis²³⁰.

La historia del rabino también es de iluminación. Desde lo alto del acantilado contempla el mundo²³¹. Solo, pero tranquilo, se pasa los días en la comunión con el universo. Su sabiduría es tanta que los viajeros lo visitan para que les revele la disposición de las cosas y de lo divino²³². Sin embargo, la calma llega un día a su fin. De la nada, se queda solo.

²²⁹ “Inicia, Gundisalvus, su arte de escribanía. Las aventuras del Grande de Macedonia llenan pliegos de papel preparado. Las aventuras y las iluminaciones. Las letras son escritas y son irradiadas. Cada mayúscula reduce en su interior la hojarasca en dibujo. Gundisalvus elabora los rasgos: los intrinca: arrebola flores: estiliza tallos: adelgaza figuras: inventa dragones: leones mayésticos: aves paradisíacas: ángeles bélicos: laúdes del buen sonar” (1991b, p.80)

²³⁰ “Ha convertido sus sensaciones en poder de simultaneidad. Escribe. Copia. Ilumina. Coitos mentales lo acompañan. No importa que describa una batalla de Alexandre: a la par imagina su dulce penetrar en virgen en un pajar. No importa que describa la filosofía del sabio Platón y la contraste con la del sabio Aristóteles: lo que verdaderamente entiende es el vértigo después del amor. Lee, para luego explicar los papiros ocultos del egipcio Hermes, tres veces grande, y, sin embargo, lo que siente es cómo su cuerpo se prepara para ser enlazado en los brazos y piernas de ella. (¿Qué ella? Ella.) Ella Cualquiera ella. Ninguna ella.” (ibid, p. 81)

²³¹ “Casi, casi, parecía pequeño y tranquilo, allá abajo, el mar. Desde lo alto del acantilado, sólo se advertía un espeso rizado azul y vetas de intermitentes espumas. Lejano. Apacible. Sin evocación de pensamiento de un más profundo oculto misterio” (1987, p. 31)

²³² “Los viajeros del cielo le han preguntado por las estrellas, por los planetas, por la luna. Los ha sentado a su alrededor, el rabino del acantilado, y les ha hablado de las estrellas” “Luego, Amir ben Shanán ha recibido la visita de los viajeros del mar. Han descendido de una de esas naves de las de velas de hilo torzal, de áncora de plata, de puente de fino marfil y barandal coralino. De muy lejos han venido. Del otro lado del mar. Y cantando —que no hablan— le preguntan por las criaturas del mar. [...] La siguiente visita que toca las puertas de la casa de Amir ben Shanán, es la de los viajeros de la tierra. A ellos los ha hecho pasar y les ha ofrecido una

Únicamente acompañado con sus pensamientos, Amir ben Shanán comienza a cuestionarse su posición en la creación. Él también quiere tener una tarea, no solo pertenecer a la armonía. Así, se pregunta por el golem²³³. Recuerda el conocimiento que carga y sabe que las influencias de lo divino le permitirían construirlo. Más, luego de rozar la locura, se da cuenta de que no puede hacerlo, de que realmente sería una herejía, de que el Centro es inamovible y de que su vida, en comparación con la de Dios, no tiene sentido. Entonces, decide no construir al golem²³⁴, pero sí suicidarse²³⁵.

Finalmente, el personaje de “La vela encendida”²³⁶ es un cabalista, cualquier cabalista, sin nombre. Se encuentra en una casa solo, luego de la muerte de su padre. Se pasa los días en el estudio de la cábala²³⁷, en la contemplación y la meditación. Nada más le importa, ni siquiera la muerte²³⁸, ni siquiera su propia vida. No sabe cuánto tiempo ha pasado, ni cuándo

hogaza de pan. Con palabras que habría de recoger mucho después Enrique Cornelo Agrippa y que él, a su vez, había tomado de la filosofía de Hermes el tres veces mayor, habló así a los viajeros de la tierra” (*Ibid.*, p.32-33)

²³³ “Amir ben Shanán ha quedado solo. Los viajeros se han marchado. ¿Con quién hablará ahora? Consigo mismo. [...] Hay un pensamiento que le preocupa. Una idea. Una palabra. Ha oído hablar y ha leído del golem [...] No cree que él se decida a invocarlo. Duda. Vacila. No actúa. Sabe que su elaboración es prodigiosa. Del ritual a seguir. De los hechos mágicos. De la decantación. Paso a paso.” (*Ibid.*, p.34-34)

²³⁴ En el capítulo “El golem”, en *Las raíces y las ramas* (p. 30), Huberman vuelve sobre el simbolismo alquímico de esta entidad. Va desde la concepción del golem como una mera representación del poder creador de dios, hasta la formulación del mismo como ente capaz de ser creado.

²³⁵ “He aquí que, entonces, sí podrá construir al golem, porque ni siquiera será acto de herejía. Será acto de perfección. Un ser que lleve en sí las cualidades sólo puede ser humano. No, no lo construirá. Lo que él ha descubierto es improbable. El golem no cobraría vida, llevaría en sí la destrucción. Tendría que estar formado de contrarios y los contrarios no existen. [...] Luego sí debe construir al golem. El golem perfecto, impecable, que nada más conozca el bien. Y no enseñarle ninguna otra cosa: cada noche encender la luz del acantilado, que acoge y que salva. Para que él, Amir ben Shanán, en posesión de la verdad, puede, desde el lugar más elevado, precipitarse a la blanca espuma estrellada entre las rocas infalibles.” (1987, p.36)

²³⁶ En *El canto del peregrino*, Huberman establece un paralelismo con el título de este relato. Según explica, “las velas” o “vigilias nocturnas” son “otro modo de acortar el exilio [...] dedicadas al estudio sagrado y a la recuperación de la shejiná en su aspecto de novia de Dios. El rito consiste en dividir la noche en tres guardias o velas en las que se entonan himnos y cánticos que deploran el exilio terrestre y el exilio divino. El ceremonial adquiere su forma definitiva con los cabalistas del círculo de Gerona, a mediados del siglo XIII” (1999, p.74). Trasladada al cuento, esta vigilia se representa con el tormento de un cabalista que sigue el proceso de meditación.

²³⁷ “Los atributos de dios han caído en el desorden. Sabiduría. Bondad. Gloria. Verdad. Fortaleza. Virtud. Eternidad. Esplendor. Fundamento. Se barajan interminablemente. El cabalista se siente tentado a borrar el árbol sefirótico y a dibujar uno nuevo con los círculos alterados. En su cabeza revolotean las ideas y se acomodan en cualquier grado de la escala del conocimiento. Duda que exista el conocimiento si puede trastocarse como un remolino, como aspas, como remos, como ruedas” (1987, p. 40)

²³⁸ ¿Cuándo ocurrió la ruptura con su padre? ¿El día que al salir hacia el bosque sintió extraña la mano que tomaba la suya? ¿O el día que ya no quiso darle la mano? El día que le desagradó el tacto de la otra piel, que no deseó su apoyo, que no necesitó su calor. El día en que ya no aprendió de las palabras escuchadas y que fueron eco que no sorprendía. Cuando las historias se repitieron sin variante alguna. Cuando desatendió. Cuando contradijo por primera vez. Cuando quiso ir por su lado. Solo” (*Ibid.*, p.41)

murió su padre; ni siquiera cuándo dejó de importarle su partida. Bebe un té²³⁹, vuelve al estudio, contempla el mundo, sin ataduras, sin personalidad o sentimientos y “se contempla a sí mismo, contemplándose a sí mismo: escribiendo”.

²³⁹ “El té va enfriándose en la taza. Da unos sorbos el cabalista y siente su calor consolador. El sabor recio. El matiz topacio. La agradable mezcla de la buena bebida y del ir y venir de las ideas en gestación. No le preocupa la abundancia irreflexiva. Todo habrá de encontrar la ley que explique” (*Ibid.*, p. 40)

CAPÍTULO 4. LA VÍA UNITIVA

4.1 Hacia la unidad

¿Qué sigue para los exiliados de Huberman tras la revelación? La respuesta no es sencilla; se encuentra en la historia de los judíos de los que toma inspiración, pero va un poco más allá. Al abordar las “Fuentes”²⁴⁰ del cabalismo en su obra recopilatoria *Las raíces y las ramas*, Muñiz-Huberman finaliza la primera de dos secciones (Las raíces) con la historia de Shabetai Tsevi. Más una narración que un estudio crítico, se incluye la vida de este hombre como el final de una era, tanto de una histórica como de una ideológica y textual.

Antes de pasar a las “Derivaciones”²⁴¹ (Las ramas) de la cábala, se resume en esta sección la vida de Shabetai Tsevi, un hombre que llegó cuando el “terreno ya estaba preparado” para su llegada, cuando las circunstancias histórico-místicas por la salida de España “y el desarrollo de las teorías cabalistas sólo necesitaban un recipiente que llevara a un éxtasis colectivo”²⁴².

Muñiz-Huberman revela que este personaje nació en 1626 en Esmirna, Turquía, el 9 del mes *av* del calendario hebreo, fecha importante por coincidir con la de la destrucción del templo de Jerusalén y con la expulsión de los judíos de España; asimismo e igual de importante, porque, “según la tradición rabínica, el 9 de *av* nacería el mesías”²⁴³.

Al mismo tiempo, la autora comenta la historia de Natán de Gaza, quien se nombró el profeta de Tsevi y comenzó un movimiento espiritual llamado Shabetaísmo. Sobre este sujeto, refiere que era un joven estudiante del Talmud, quien conoció a Shabetai durante la permanencia de este último en Jerusalén en 1662.

La importancia de Natán, según precisa Muñiz-Huberman, es el reconocimiento de Tsevi como un mesías y la difusión de su imagen ante la comunidad. El reconocimiento es todavía más destacable debido a que el encuentro de ambos se dio en un momento en que

²⁴⁰ Nombre de la primera de dos secciones en las que está dividido el libro.

²⁴¹ Nombre de la segunda sección.

²⁴² Muñiz-Huberman, 1993, p.95.

²⁴³ *Ibid.*, p. 96

Natán acababa de tener visiones místicas, en el mismo contexto en que un amigo lo juntó con Shabetai y éste ya se reconocía como el mesías²⁴⁴.

Asimismo, Muñiz-Huberman señala que el papel de Gaza es destacable debido a que recopila de la obra de Tsevi, la cual no estaba escrita, sino que se traducía en los actos públicos de éste y por reacciones ante la doctrina, últimas que eran posteriormente interpretados y escritas por el profeta. Como ejemplo de estas aproximaciones, Muñiz-Huberman cita el *Tratado de los dragones (Derush ha-taninim)*, un que texto describe los estados depresivos de Shabetai y los expone de acuerdo con la cábala.

Muñiz-Huberman insiste en la relevancia de estos textos, pero más todavía en las interpretaciones que ofrecían, pues incide en que Tsevi era elogiado por su manera de actuar: unos “estados alternantes entre ‘iluminaciones y caídas’” que afectaban no solo su carácter, sino su concepción religiosa²⁴⁵; mismos en los que “se apartaba de la comunidad e internaba en el desierto para hacer penitencia, es visitado por ángeles y demonios, se le aparece la sheijiná, tiene visiones eróticas, viola la ley o sufre tentaciones”²⁴⁶.

Por supuesto, el carácter melancólico y maniaco de Tsevi no era aquello que le valía el reconocimiento de El Salvador. Para explicar su influencia, Muñiz-Huberman recupera el acto más importante de la historia de Tsevi, cuando en 1666, ya con una región de adeptos a cuestas, fue encarcelado a su llegada de Esmirna, por el “terror de que el entusiasmo que provocara entre las masas estallara en una rebelión contra el poder turco”²⁴⁷. En ese

²⁴⁴ “Cuando alcancé la edad de 20 años comencé a estudiar el Zóhar y algunos de los escritos de Luria. Pero como quien se purifica a sí mismo recibe la ayuda del cielo, Él me envió algunos de sus Santos ángeles y espíritus benditos y me reveló muchos de los misterios de la Torá. En ese mismo año, fortalecido por las visiones de los ángeles y las almas benditas, me sometí a un largo ayuno en la semana siguiente a la fiesta de *Purim*. Luego de haberme encerrado, en santidad y en pureza, en un cuarto apartado, al terminar de entonar el rezo matutino y cubierto de lágrimas, el espíritu me visitó, el pelo se me erizó, mis rodillas temblaban y veía la *mercabá* e imágenes de Dios todo el día y toda la noche. Se me concedió la verdadera profecía como a cualquier otro profeta, cuando la voz me habló y comenzó con estas palabras: “Así habla el señor”. Con la mayor de las claridades mi corazón supo hacia quién se dirigía mi profecía [hacia Shabetai Tseví]” (Scholem, Gershom, *Mayor trends in jewish mysticism*, pp. 294-295)

²⁴⁵ Huberman cita la descripción de Samuel Gandor, un seguidor y colaborador de Tsevi, para describirlo: “Se dice que Shabetai Tseví ha estado doblegado durante quince años por la siguiente aflicción: le persigue un sentido de depresión que no le deja un momento tranquilo y ni siquiera le permite leer, sin que sea capaz de decir a qué se debe su tristeza. Permanece así hasta que la depresión se aleja de su espíritu y entonces retoma con gran alegría el estudio. Ha sufrido esta enfermedad por muchos años y ningún médico ha podido encontrar el remedio. Es uno de esos sufrimientos que son afligidos por el cielo” (Scholem, 1983, p. 290-291, citado por Muñiz-Huberman, 1993, p. 96)

²⁴⁶ Muñiz-Huberman, 1993, p.97

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 100

momento, encerrado en la fortaleza de Gallípoli, es cuando Tseví anuncia que se convertirá al islamismo.

De acuerdo con la autora, este sisma, fuera de debilitar el movimiento mesiánico, atrajo más adeptos. Según explica, fueron varios los factores que contribuyeron al éxito de este nuevo misticismo. En primer lugar, señala que la expulsión de España²⁴⁸ fue el detonante que dio lugar al “conflicto del exilio en su doble faceta de salvación en el caso personal y en el histórico”²⁴⁹. Derivado de este hecho, los adeptos a Shabetai perdieron la idea tradicional de la cábala de interpretar al mundo exterior como símbolo de la vida interior. Es decir, que en un contexto de guerra y destrucción, Tsevi fue visto como aquel que encarnaba la idea contemporánea de Dios; o sea, que representaba a aquel ser que parecía actuar de manera tan contradictoria como lúcido, que podría expiar los pecados que había pagado el pueblo elegido mediante la apostasía esto es, el rechazo mismo de la religión, pero sin negarla completamente.

Muñiz-Huberman refiere que el Shabetaísmo adquirió gran presencia en las comunidades “marranas” (los judíos sefardíes conversos que seguían practicando su religión en secreto), justo porque este mesías era visto como un reflejo del sufrimiento del pueblo judío, como aquel que, “para cumplir su misión, debería condenarse por sus propios actos”²⁵⁰, tal como lo hicieron los judíos desterrados que dudaron de su fe entre la ruina: “Porque si no fuera el salvador, no le ocurrirían estas desviaciones; cuando Dios permite que su luz brille sobre él, comete muchos actos que son extraños, maravillosos a los ojos del mundo, y ésta es la prueba de su verdad” (Scholem, 1983, p. 314, citado por Muñiz-Huberman, 1993, p.101)

4.2 La Idea

Huberman cierra su revisión a los orígenes de la cábala con la relación de este mesías. Lo que sigue, Las ramas, remite a tratados posteriores al tema, como el asunto de la alquimia o el tratamiento del amor divino con don Quijote. Planteado este panorama, igualmente, lo

²⁴⁸ Huberman señala que “aunque su vida se desarrolló en el ambiente sefardí, no hay constancia de que su familia proviniera de España”. No obstante, asegura que “no importa cuál fuera su origen, la identificación con las comunidades sefardíes es absoluta” (*Ibid.*, p. 96)

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 100

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 101

que siguió para los judíos fue incierto. Muñiz-Huberman no va más allá en su análisis del tema porque los principios de la cábala terminan en ese punto. Así, lo que le queda a los seguidores de esta mística es solo creer y crear:

¿Qué es el instante o qué es la eternidad? Nada, absolutamente nada. Aunque creamos en ellos. ¿Creamos? ¿Creemos? ¿Quién puede creer en el instante o quién en la eternidad? Inventemos, pues, que creamos. Toda creencia es punto de partida, es punto de inocencia. Seamos, pues, inocentes. Hablemos del instante y de la eternidad. Entretengámonos. Que tanto el instante como la eternidad entretienen. Seguramente, ése es su significado. (Muñiz-Huberman, 2002, p. 170)

De vuelta, otra vez a esta cita, parece que la autonombra exiliada también se pregunta en qué cree, qué busca o cuál es la finalidad de hacerlo. Si se recuerda, el comentario de arriba pertenece al análisis general de Huberman de la obra de Esther Seligson en *El siglo del desencanto*.

En una maniobra para ubicar a Seligson en el misticismo judío (su neomisticismo), Muñiz-Huberman afirma que la obra de esta mujer “puede situarse entre el instante y la eternidad como formas de la memoria y la tradición (del pueblo judío que recuerda a su Dios y lo mantiene así por generaciones)”. Tras esa frase, como le es usual, hace un digresión y afirma que “la medida del tiempo es falaz”, es una “categoría de lo relativo y la interioridad”, un “paso que se da en un espacio sin medida”, un laberinto de horas suspendidas²⁵¹; sin embargo, dice, “se le entroniza, se le deifica. Gobierna en la ceguera y en el vacío. Crea términos incongruentes en el reino de la ineficacia. De la irrealidad”.

Sería comprensible asociar estas aseveraciones, en primer lugar, solamente a la obra de Seligson. No obstante, los comentarios vertidos en la Poética del exilio nunca son ajenos entre sí. Aparte de la conexión entre autoras entablada por la misma Muñiz-Huberman y de la correspondencia de temas (el exilio), existe un tratamiento similar entre autores que si no demostré con el texto que Huberman le dedica a Rákov, Maria Zambrano y Czeslaw, afianzaré ahora.

El diálogo ensayístico entre los textos de Huberman es una realidad. Aunque en *Las raíces y las ramas* se establece una conversación entre autores especializados en el asunto de la cábala, es imposible no cuestionar que la paridad entre los temas que aborda la autora es

²⁵¹ Y continúa: “vana subjetividad de atrapar lo inatrapable. Para Cronos la única realidad es devorar a sus hijos. El tiempo no cría tiempo. El tiempo no se reproduce. El tiempo se agota a sí mismo. Es estéril y egoísta. Corre hacia el insobornable abismo. Es círculo vicioso como el uróboro. Y, sin embargo...” (2002, p. 170)

absoluta y que remite únicamente a ese texto. Si hay un elemento que nunca puede faltar en los estudios de la Poética del exilio es justamente uno: el incuestionable, el único, el irrepetible, el máximo, pero también desconocido; es decir, la imagen de lo divino.

En el caso de Czeslaw, este, por nombrarlo de algún modo, ente, es lo perdido, aquella cosa perfecta que no puede ser recuperada; con Zambrano y sus bienaventurados, es la fe, el creer ciegamente en algo sin saber realmente si existe; con Rákovér es algo similiar, refiere al silencio que reina sobre la ruina, la respuesta a la maldad, el creer que la bondad triunfará; finalmente, con Seligson, se caracteriza como lo inasible, lo creado, lo creído y, a la vez, como lo que se “entroniza” y “deifica”.

Por supuesto, aquello no tiene nombre porque, de descubrirlo, se acabaría el sufrimiento, Él aparecería y terminaría con la *shoá*. Ese paraíso perdido no es solo de la pequeña Angelina, ni de los personajes que buscan a un padre, hijo o amor perdido en sus cuentos, sino de toda la historia del pensamiento.

Muñiz-Huberman justifica la existencia de esa entidad en el imaginario colectivo en “Literatura y algo más que ideas” (2007). Al hacer un repaso de la obra *The Great Chain of Being* de Arthur O. Lovejoy, comienza con la aseveración de que “la literatura puede tratarse como documento en el terreno de la historia de las ideas y en la filosofía, ya que es un reflejo de la historia de la cultura”²⁵².

Según explica, Lovejoy “demostró la idea de una escala natural de pensamiento [...] rastreada en la filosofía, la teología, la ciencia y principalmente en la literatura”²⁵³. Refiere que el interés primordial de Lovejoy era centrarse en la búsqueda de ideas aisladas y no de grandes sistemas filosóficos. Para este fin, indica, extrae de las doctrinas filosóficas sus elementos componentes y los denomina “unidades de idea”. Éstas, dice, pueden ser considerados núcleos “sobre los que gira la esencia de las obras, una especie de factores persistentes y dinámicos”²⁵⁴.

En un acercamiento más directo, señala que Lovejoy buscaba en grandes términos como romanticismo o cristiandad (“o todos los demás que se nos ocurran”²⁵⁵.) aquellas “ideas centrales que los mueven, no los aspectos de unicidad y de identidad que los

²⁵² (2007, p. 145)

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*, p.146

²⁵⁵ *Ibid.*

distinguen”²⁵⁶. Para este fin, explica que Lovejoy estableció cinco tipos de “unidades de pensamiento”. En una escala progresiva, el primero de estos núcleos apunta a “los hábitos mentales inconscientes o suposiciones que respaldan el pensamiento de individuos o generaciones”; es decir, a aquello que sustenta la base ideológica de cada época. En un segundo estadio, se encuentran los “hábitos intelectuales de un orden tan amplio y vago que pueden dejar su sello sobre cualquier tema”.

Un tercer tipo se denomina “sentimiento de lo metafísico”. Literalmente, refiere al “sentimiento similar al poder de evocación de las palabras de un poema y al estado de ánimo que propicia”. Este tipo puede encontrarse en textos de tipo esotérico, como los referentes “a la alquimia o a la Cábala”, mismos en los que se dan cita la poesía, mística y filosofía.

Con base en estos tres principios, Muñiz-Huberman señala la posibilidad de conducirse a una “tierra fértil para el comparativismo”²⁵⁷. Ya en un ejemplo concreto, asevera que una idea persistente que puede rastrearse en poetas y filósofos de diferentes épocas y países es el “monismo” o “unicidad del sentimiento”. Tras exponer el paradigma con poemas, asegura que esta idea procede del concepto monoteísta de la religión, del principio de la Unidad, el cual “es tan atractivo para la mente humana por el sentimiento de libertad que lleva implícito y, al mismo tiempo, por la sensación de que el uno individual es parte del uno universal”²⁵⁸.

Los ejemplos de las dos “unidades” restantes remiten a consideraciones más abarcadoras; de hecho, el último se centra en las representaciones culturales. Muñiz-Huberman apunta la tarea de Lovejoy de encontrar las ideas que rigen un jardín en siglos diferentes: mientras que en uno del XVII rige el racionalismo, en uno del XVIII rige el romanticismo.

Una vez explicado el tipo de “unidades de pensamiento”, la autora se aparta de Lovejoy y enfatiza que ni la literatura ni las ideas operan en un vacío, ya que surgen de la mente de los creadores y se dirigen a la de los receptores. En este contexto, señala que “la naturaleza del mundo, la clase de sociedad, el momento histórico y las expectativas son componentes que no pueden dejarse de lado”. Asimismo, en la línea de comparación de filosofía con literatura, apunta que:

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p.147

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 148

la comparación de distintas obras literarias en todos sus niveles, desde las formas métricas y gramaticales hasta la elección y organización de los temas y motivos no debe perderse de vista en otras relaciones más amplias como lo son el pensamiento y las ideas del grupo social en el que surgen y desarrollan. (*Ibid.*, p. 150)

Para rematar, afirma que “el análisis histórico de los textos literarios lleva a la conclusión de que, en muchos casos, la distancia entre pasado y presente es mayor que el propio sentido de la tradición”. Así, concluye que “esta última puede mantenerse como peso muerto y es necesario descubrir, si todavía perdura y cuáles son los resortes que la mueven”, pues “lo que permanece como un signo de vitalidad es la idea de que nada de lo que haya interesado al hombre en un momento dado pueda serle indiferente en su momento actual”²⁵⁹.

Para sostener su hipótesis, Muñiz-Huberman pone algunos ejemplos que refutan la teoría de Lovejoy. Finalmente, para cerrar su análisis, señala que lo recuperado son solo unos ejemplos de cómo puede abordarse el estudio de las ideas en la literatura. Así, fuera de su visión crítica, dice que “el problema concreto, no resuelto todavía, es cómo se originan, penetran y transmiten estas ideas”. Si bien, dice, “el estudio comparado de las literaturas conduce a conclusiones de una envergadura mucho más amplia y compleja que sobrepasa el campo literario estricto”, su propósito no deja de ser “el de una mayor comprensión del espíritu de las letras en el reflejo de la totalidad del ser humano, borrando intolerancias, nacionalismos, ideología”²⁶⁰.

Para sostener esta afirmación, Muñiz-Huberman vuelve una última vez sobre la teoría de Lovejoy y cita su propio texto *Notas de investigación sobre la literatura comparada*²⁶¹. En éste, reincide sobre el asunto de la unión entre poesía y filosofía al señalar que “el comparatismo no puede prescindir del estudio de la filosofía para comprender diversos textos”. En el plano de las primeras “unidades de ideas”, señala que “las ideas religiosas pertenecen al dominio universal y viajan en todas direcciones”. Referida a las últimas unidades, donde Lovejoy apunta la adaptación cultural, asevera que “las ideas científicas encuentran también campo fértil en la literatura”; con base en esto, cita obras que se han valido de esta disciplina, como *Frankenstein* o *Un mundo feliz*. Para concluir, cierra diciendo

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 152

²⁶⁰ *Ibid.*, p.154-155

²⁶¹ Muñiz-Huberman. (1989). *Notas de investigación sobre la literatura comparada*: México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM. P.17.

que “no podemos dejar de lado la historia de los sentimientos que, al igual que las ideas, circulan, se toman, se parodian de un país a otro, se imitan, se traducen a modelos antiguos”.

4.3 La Unidad

Con la aceptación de Muñiz-Huberman de la existencia de una unidad de idea común en el pensamiento humano, cabe preguntarse cuál es el núcleo alrededor del cual gira su pensamiento. Para este fin, serviría revisar un texto en el que se advierta su participación activa en sus análisis, justamente uno en que también se trate la susceptibilidad de la barrera entre literatura y filosofía, y que esté centrado en un autor que conozca mejor y que se parezca a ella, como lo es María Zambrano, exiliada en México en 1939²⁶² a raíz de la Guerra Civil española.

²⁶² En “María Zambrano: Castillo de razones y sueño de la inocencia” (1999), Huberman recupera diversas obras de Zambrano para comentar la relación complementaria que esta autora establece entre el pensamiento y la poesía. Por un recorrido por textos como *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), *Filosofía y poesía* (1987) y *Los bienaventurados* (1990), Huberman ofrece un guiño al concepto de las “unidades de ideas” de Lovejoy al plantear un gran sistema de pensamiento que, en primer lugar, es rescatado por Zambrano de su visión nativa española, después pasa por una revisión de la historia de la poesía y la filosofía y termina afianzándose en la experiencia propia al juzgar el exilio como el verdadero conciliador de los opuestos. Respecto a la primera parte, dice que “si bien los grandes sistemas filosóficos están ausentes en la cultura española porque su método conceptual es otro, en cambio el discurso literario, ya sea narrativo o poético, suple esa carencia y propone una visión de mundo más fresca y original, con sus exclusivos patrones y perspectivas” (p.117). Este comentario está orientado a hablar del que Zambrano considera el eje del pensamiento español: el realismo, mismo que describe como “desarraigado de la violencia y de la voluntad, será un pensamiento absoluto, no unitario; sino libre, disperso, anárquico”, [...] “que, en otras palabras, no es sino la manera de amar. Y quien ama ni explica, ni se plantea la libertad. Amar todo abarca y es en sí absoluto” (p.119). La conceptualización del realismo español es un antecedente de lo que Huberman quiere definir como el verdadero tipo de pensamiento que define a Zambrano. Luego de hacer un breve repaso por la historia de la división entre filosofía y poesía y decir que “frente al conocimiento teórico y racional, el español propone otro conocimiento: el poético” (p.120), asevera que hay una manera de unir a los opuestos. En este contexto, se pregunta: “¿Cómo se unen la mística y la poesía? Pues por la encarnación de la palabra” (p. 124). Por supuesto, esta Palabra remite al imaginario místico judío. No obstante, antes de ir directamente al exilio, Huberman apunta que una división de éste es meramente artificial. Con base en los clásicos, apunta que “el camino del platonismo, que se alejó de la poesía por preferir la razón, pero que aspiraba a la unidad y que no se conformaba con la mera filosofía, se detuvo en el recodo teológico y encontró la mística. Y claro que aquí surgió una cuestión difícil de dirimir, pues toda poesía es, a fin de cuentas, una mística; y toda mística es inseparable de la poesía. Por tanto, el camino platónico desembocó en un callejón sin salida”. Encontrada así en un terreno de convivencia entre poesía y filosofía, Huberman concluye que la manera de llenar el aparente espacio que separa a disciplinas es con la preservación de la memoria, tarea para la que “poeta y filósofo se dan la mano” (p.127). Fuera del tratamiento de Zambrano del exilio, Huberman justifica este puente conciliador en que la unión entre filosofía y poesía se logra, ya que los desterrados necesitaron rehacer un camino, “acudir a las disciplinas básicas para encontrarle un sentido al sinsentido” (p.127). Con este cierre es que vuelve, nuevamente, al concepto de Unidad.

Recurrir a una experiencia similar a la de ella ayudaría a comprender cómo se traduce su propia trayectoria sobre esta unidad. Sin embargo, enfrascarse en un acercamiento a la misma idea que toca en cada uno de sus ensayos no serviría para describirla. En sus acercamientos al exilio, Muñiz-Huberman centra su atención, en primer lugar, en el destierro; no obstante, en segundo lugar y más importante, en sus consecuencias. Sin un nombre que pueda ser emitido, la Poética del exilio es una elegía a lo perdido. En cada una de sus consideraciones, se concluye que el fin último de este proceso histórico-mítico-místico es el retorno, regreso o recuperación de lo perdido. Lo desconocido, lo que no tiene rostro, lo que es irreconocible, inidentificable, múltiple e indescriptible, se presenta no solo en sus estudios, también en su literatura:

En el **Centro** está la idea primigenia. La inconvencible. La solitaria. La temible. La que, por fin, se vuelve claridad. Como encender la luz del acantilado, así de súbito es recoger la idea (Cuando la idea, años y años ha dado vueltas, planeta revolvente, concéntrica y reconcéntrica (Muñiz-Huberman, 1987, p.33).

Despierto en el sueño en medio de la noche. Estoy en mi cuarto tal y como es: estoy segura que he abierto los ojos. Son las 2:36 de la madrugada. Me envuelven pensamientos **concéntricos** (Muñiz-Huberman, 1991b, p.94)

He recorrido en círculo tras círculo la Ciudad de Oro Amurallada. Del primer gran círculo **central** que abarca en sí la dimensión de un punto y en su infinitud condensa las potencias de la palabra abstracta, parto al segundo y tercero. Al cuarto y al quinto. Al sexto y al séptimo. Al octavo y al noveno. Y agregó un décimo innombrable e invisible. (Muñiz-Huberman, 1991b, p.83) [las negritas son mías]

La “unidad de idea” de Huberman podría tener cualquier nombre, como lo tiene en cualquiera de sus cuentos. Al menos en estos tres textos, se identifica como ‘centro’. En “El rabino del acantilado de Altaner”, Amir ben Shanán divaga sobre “la idea primigenia”, la misma que lo conduce a la locura y lo hace saltar del acantilado; con Gala, los “pensamientos concéntricos” podrían ser aquello que no le permite moverse de la cama cuando despierta del letargo, y no una criatura extraña que está sobre ella, como dice; finalmente, el “círculo central” que se refiere en el último fragmento hace referencia a la disposición de la edificación de una gran urbe descrita en el cuento “Ciudad de oro amurallada”, en *Serpientes y escaleras*. En este texto, un viajero se conduce por los distintos estadios de la representación terrena de la cosmología judía. El cuento narra la caminata de un viajero por una ciudad de oro. Mientras más avanza hacia el centro, las riquezas de las calles aumentan. El peregrino

no logra llegar al interior del círculo para el final del relato, pero, como cualquier iniciado en la mística, busca la manera de acercarse lo más posible a lo prometido.

La inclusión de la palabra centro como aquello a lo que se vuelve en los tres textos podría ser una coincidencia; sin embargo, carga con un peso semántico identificable en cualquiera de los otros cuentos de la autora, en donde siempre se busca algo; y en cualquiera de sus ensayos, como punto de atención de lo exiliados. Más importante todavía, su representación puede ser encontrada en la construcción de la misma Muñiz-Huberman como enunciativa.

En *Cruzando fronteras: espacio e identidad en el ensayo de Angelina Muñiz*, Eugenia Helena Houvenaguel (2015) propone la ensayística de la autoexiliada como un espacio “escenográfico” que se construye gracias a la ubicación de la autora en un punto ideológico específico. Partiendo del concepto de “escenografía” de Dominique Maingueneau, Houvenaguel aborda *Las raíces y las ramas* y *El canto del peregrino* como un lugar espacial más que textual. Según explica, gracias al posicionamiento de Muñiz-Huberman como enunciativa en estos textos, es posible identificar el carácter identitario traducido en ellos, el cual podría ser descrito, en un principio, como el ser ‘hispanojudeomexicano’: “el ensayo se construye, precisamente, en base al ‘yo’ ensayista” (p.88), dice.

Houvenaguel explica que el concepto de Maingueneau se compone de cuatro categorías interactivas e indisociables: enunciativo, co-enunciativo, espacio y tiempo. Según explica, la manera de reconocer cómo funciona la ‘escenografía’ es identificar el modo en que estos cuatro actores actúan. En los textos de Poética del exilio, explica que Angelina se traduce como la enunciativa que realiza los ensayos con la finalidad de adquirir una identidad. Justamente, dice que en el prólogo de *Las raíces y las ramas*, “lugar clave para la autodefinición de la figura enunciativa, el ‘yo ensayista’ aclara que su libro nace de una preocupación intelectual profunda, relacionada estrechamente con la búsqueda de la vertiente judía de su identidad”²⁶³. En este contexto, apunta que Muñiz-Huberman se presenta, en primer lugar, como una investigadora que dialoga con autores de diferentes naciones para alimentar el conocimiento sobre la cábala “en la literatura medieval y renacentista española”²⁶⁴; no obstante, “el volumen de ensayos se presenta a la vez como el resultado de

²⁶³ Houvenaguel, 2015, p. 90

²⁶⁴ *Ibid.*, p.90

varios años de investigación científica y como un instrumento para resolver inquietudes personales acerca del componente judío de su identidad”²⁶⁵.

Situada ahora en los diferentes textos del libro, Houvenaguel justifica que no solo ofrece una conversación enriquecedora con diversos especialistas judíos, sino también con la ausencia de algún referente de lo que se convirtió en su nacionalismo; es decir, su estancia en México. Ahora dirigida al “co-enunciador”, así como al “espacio” y al “tiempo”, categorías externas a los ensayos y más dirigidas al autor, Houvenaguel advierte que “a través de la exclusión del lector de la situación enunciativa, se excluyen, obviamente, posibles referencias al lector mexicano y su circunstancia”. Así, apunta: “España y el lector español adquiere mayor presencia ya que temáticamente se concede un rol importante al proceso de recuperación de la Cábala en la tierra española durante la edad media y el renacimiento”²⁶⁶.

Empero, Houvenaguel especifica que este proceso, al no ser emitido por un enunciador por entero español ni contener textos puramente referidos a lo español, aprovecha, “al contrario, otra estrategia escenográfica para conectar con otro colectivo diferente, ni español ni mexicano”²⁶⁷. En este sentido, recalca que el ensayo de Muñiz-Huberman establece una alianza entre la figura enunciativa y un co-enunciador “múltiple, el cual está compuesto de especialistas judíos oriundos y residentes de diferentes partes del mundo.

Una vez expuesta la “escenografía” de *Las raíces y las ramas*, Houvenaguel teoriza que la construcción de la escena de enunciación, “en base a la figura del co-enunciador, recalca el ‘sentirse diferente’ de la figura enunciativa en la sociedad mexicana”²⁶⁸. Establecido el lugar que ocupa cada elemento de la puesta en escena, Houvenaguel se dirige ahora a *El canto del peregrino*. En un recorrido similar, pero ahora dirigido a una conversación entre autores que experimentaron el exilio en el mismo periodo que ella (Guerra civil española), apunta que Muñiz-Huberman encuentra un “espacio” que “no corresponde, pues, a un lugar geográfico concreto sino que se caracteriza como un lugar de encuentro intelectual, cosmopolita, en el que se juntan y se comentan las vivencias de exiliados de diferentes partes del mundo”²⁶⁹.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.91

²⁶⁶ *Ibid.*, p.92

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*, p.93

²⁶⁹ *Ibid.*, 94

Houvenaguel describe este lugar como un “ámbito trasatlántico, en el que predomina la idea de una transgresión de fronteras y de una fertilización cruzada entre culturas más allá de las fronteras nacionales y más allá de las distancias geográficas”²⁷⁰. Según dice, esta caracterización vale en razón de que aquellos con los que Huberman dialoga son los desterrados que comparten una visión similar a la de ella²⁷¹. En referencia a *El canto del peregrino*, expone que los llamados “hispanomexicanos” fueron traídos al país en una estancia que se presumía temporal, motivo por el que fueron tratados como extranjeros por mucho tiempo; asimismo, señala que, ya adultos, fueron excluidos de la literatura mexicana debido a que, en su visión de excluidos, recurrieron a temas de índole extranjera, mientras en México se plasmaba un sentimiento de nacionalismo.

En este contexto, asegura que la enunciativa retoma el pensamiento de que el autor exiliado “se encuentra en un medio diferente que no lo acoge”. Es así, concluye, que la figura enunciativa forma su propia escritura individual. En esta línea, recupera un fragmento en que Muñiz-Huberman afirma: “recogí, sin darme cuenta, en ese momento, temas y personajes alejados de la realidad literaria mexicana que me permitieran ahondar en mundos sin fronteras y en situación universales”²⁷².

4.4 La identidad

Como último apunte, Houvenaguel señala que “la generación hispanomexicana, acorde con su mentalidad cosmopolita, busca en la actividad literaria una vía de salida de su entorno nacional”²⁷³. Añade una cita de Huberman en la que dice que los hijos del exilio “hallan nacionalidad en el quehacer de la escritura que es, ante todo, libre”²⁷⁴.

Planteada la “escenografía”, Houvenaguel recalca la falta de una identidad en Muñiz-Huberman, donde la autora halla nacionalidad solo en la creación de una misma. Es decir,

²⁷⁰ *Ibid.*, p.96

²⁷¹ “Las características espaciales de la generación de los hijos del exilio se relacionan, precisamente, con su aptitud de traspasar fronteras nacionales y cambiar países: “la capacidad de adaptación”, la “inquietud viajera”, la “observación de costumbres” y el “aprendizaje de otras lenguas” son los factores que definen su horizonte espacial (Muñiz-Huberman, 1999, p.157). La actitud cosmopolita y la mentalidad universal son los primeros rasgos definitorios de la generación hispanomexicana” (ibid, p.96)

²⁷² Muñiz-Huberman, 1999, p.187

²⁷³ Houvenaguel, 2015, p. 98

²⁷⁴ Muñiz-Huberman, 1999, p.160

vuelve sobre el concepto de las unidades de ideas, pero solamente para señalar que Angelina parece reconocerlo en su búsqueda de identidad, pero no encontrarlo.

De acuerdo con Houvenaguel, las imágenes que “la enunciativa utiliza para describir el mundo literario que se construye para sí misma, abundan en aperturas para salir: ‘túneles’, ‘pasadizos’, ‘ventanales’, ‘escalas’, ‘puertas’”²⁷⁵; “se trata de un territorio libre de fronteras, en el que los contactos e intercambios predominan sobre las posiciones que cada uno toma y sobre las distancias geográficas. El espacio de la literatura no se presenta tanto como un espacio, sino como una apertura hacia la libertad, una vía de salida hacia una zona libre de limitaciones”²⁷⁶.

Con el análisis de solo dos libros de ensayos, Houvenaguel afianza que la esencia de la identidad de Muñiz-Huberman “se halla en el movimiento mismo entre diferentes zonas, en la puerta siempre abierta que permite el movimiento liberador y transgresor de una cultura a otra”²⁷⁷.

En esta tesis he revisado, además, *El siglo del desencanto*, *La Sombra que cobija* y *De cuerpo entero* para sostener una aseveración similar a la de Houvenaguel. En el primer texto, acudí al concepto del “orfismo”, al análisis del personaje Rákovér y al acercamiento a Esther Seligson; en el último, a algunos episodios de la vida de Huberman que se conjuntan con experiencias del exilio de otros autores; en el segundo caso, únicamente incidí en el ensayo a Dostoievski, en el cual se alude al concepto de lo estético. Antes de pasar a los cuentos para apoyar la afirmación sobre la construcción de la identidad de Huberman según Houvenaguel, revisaré a un texto más de *La sombra que cobija*.

Como en los demás libros de ensayos, *La sombra que cobija* aborda en múltiples ocasiones el asunto del exilio y la mística. Basta con revisar los títulos de sus secciones para hallar coincidencias, pues cada uno lleva la palabra “sombra” en referencia a la *Shejiná*. Si bien resultaría enriquecedor estudiar más de estos textos, como aquel en el que habla del misticismo de Sor Juana o el que dedica a la especialista en judaísmo Frances A. Yates, el hacerlo obturaría este análisis y solo diversificaría los puntos expuestos. La necesidad que encuentro de acudir brevemente a “Imaginación y realidad ante un nuevo mundo” recae, en primer lugar, en el punto de quiebre que establece con el estudio de Houvenaguel, pues se

²⁷⁵ Houvenaguel, 2015, p. 98

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 99

aparta del apunte que resalta que Huberman solo dialoga con lo extranjero. En segundo lugar, en tanto que este texto habla sobre el reconocimiento o construcción de lo desconocido, vuelve sobre la advertencia de Houvenaguel sobre el proceso de construcción que presume como medio identitario de Huberman.

Al describir la identificación del Nuevo Mundo, Muñiz-Huberman acude a las representaciones de los primeros viajeros que se enfrentaron a lo desconocido. Acusa un acercamiento totalmente artificial que intentaba ajustar la realidad al conocimiento anterior. En dicho conocimiento, “lo desconocido no se identificaba como tal, sino más bien se consideraba una variación de lo ya conocido”, una comparativa donde “no importaba que la memoria proviniese del mundo real, de la experiencia, de las lecturas, del reino de la imaginación, de la ciencia, de la ficción o de la magia”²⁷⁸.

Como ejemplo de estas representaciones en las que los descubridores y exploradores “tomaban la realidad como querían que fuese”, recuerda el *Diario de Navegación* de Colón, la primera obra en presentar la realidad americana al lector europeo, pero, “al mismo tiempo, debido al uso extensivo de la imaginación y de los preconceptos, [...] fuente de errores y malentendidos”²⁷⁹. Al respecto, Muñiz-Huberman señala que figuraciones como esta permitieron que el nuevo territorio fuera considerado como un equivalente del paraíso y que se creyera en cosas como el regreso de la Edad de oro.

Aparte de este ejemplo, enlista en que se dio el caso de autores como Joseph Acosta o Bernal Díaz del Castillo, que “se dieron a la tarea de describir la naturaleza y los hechos de la manera más precisa posible, corrigiendo los errores de los primeros testimonios”²⁸⁰. Asimismo, menciona el caso de Américo Vespucio, quien dio paso a una entremezcla de mito y realidad²⁸¹.

Tras ofrecer una serie de casos de la concepción de la nueva realidad, como el de las amazonas o la consideración del hallazgo de tierras como una nueva cruzada²⁸², Muñiz-

²⁷⁸ 2007, p.27

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 28

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 29

²⁸¹ “Unos años después, Américo Vespucio describe otra iguana como una criatura semejante al dragón de las leyendas europeas, aunque la considera pacífica y su carne, comestible. Aquí ya se ha dado el paso hacia una entremezcla entre de mito y realidad” (*Ibid.*, p. 30)

²⁸² Otro asunto que captó el interés no solo de Colón sino de los descubridores y conquistadores posteriores fue el del mito de las amazonas o mujeres guerreras, que habría de desarrollarse en varias obras futuras. Dicho asunto de las amazonas aparece no solo en la literatura de los primeros exploradores sino también en la de autores de novelas de caballería como Garci-Ordoñez de Montalvo.” (*Ibid.*, p.32)

Huberman asevera que “el mito y la fantasía empezaron a perder terreno y la realidad se vio reforzada a medida que se imponían los acercamientos científicos apoyados en la lógica”²⁸³. En este caso, habla sobre Hernán Cortes y sus *Cartas de Relación*, documento en que buscaba dar un informe preciso de las tierras americanas para poner de relieve la importancia de sus descubrimientos y hazañas frente a los enemigos que enfrentaba²⁸⁴. Concluye con Bernal Díaz del Castillo, para quien “es primordial la corrección de errores y su recuento de los hechos históricos y de la realidad americana en lo más certero y objetivo posible”²⁸⁵. Para cerrar su análisis, advierte que, “sin embargo, restos de ambas posiciones (la imaginativa y la objetiva) aún perduran en nuestros días, por el afán nostálgico del europeo frente a la vida, la cultura y la política de los países americanos”²⁸⁶.

Por supuesto, resulta algo forzado comparar ese ideal que acusa en lo prehispánico con su propia recuperación, en este caso, desde América hacia Europa; sin embargo, el proceso de identificación de lo desconocido que acusa en los descubridores del Nuevo Mundo se parece bastante al que realiza desde su exilio.

Este ensayo evidencia un proceso de reconocimiento similar entre ella y aquellos que se formulan una idea de lo que ignoran. Comencé este capítulo cuestionando cuál es la Idea que rige la Poética del exilio, pero parece ser que no hay ninguna, al menos ninguna que sea explícita. Como bien advierte Houvenaguel, “la autora usa la imagen del exilio para ubicarse: privilegiando los conceptos de la lengua y la literatura, sitúa su patria en el ‘cultivo de la lengua’; para situar su casa en el exilio, que se presenta como un lugar geográfico muy preciso, como un hogar”²⁸⁷.

Pero, entonces, ¿cuál es ese hogar, específicamente? Estaría de más asegurar que Muñiz-Huberman cree en la religión, ya que no hay pruebas de ello, y el único señalamiento está en una historia en la dice que sus padres nunca la enviaron a la iglesia²⁸⁸. De esta manera,

²⁸³ *Ibid.*, p. 35

²⁸⁴ “Las cartas representan el punto de vista del conquistador empeñado en describir las ciudades indígenas de la manera más precisa, y resaltar el valor de las fortificaciones por su interés estratégico. Por lo tanto, su enfoque es pragmático y realista” p. 35

²⁸⁵ *Ibid.*, p.36

²⁸⁶ *Ibid.*, p.37

²⁸⁷ Al respecto, Houvenaguel cita a Huberman: “Cuando comprendí que el exilio era mi casa, abrí la puerta y me instalé, me instalé cómodamente. Con [...] mis libros favoritos, mi peculiar manera de escribir, mi gata prodigiosa, muchas hojas de papel, plantas en el balcón, un comedero para los colibríes y otro para los petirrojos” (2015, p.93)

²⁸⁸ “María me planteó el problema de la religión. Me llevó por primera vez a una iglesia. Yo nunca había puesto el pie en ninguna y que, guiada por mis inclinaciones lingüísticas, llama “inglesia” por creer que era cosa de

no habría razón para asegurar que aquella idea que guía su vida es lo divino. Del mismo modo, tampoco podría decirse que su casa es el exilio. Ciertamente lo es en el sentido de que le permitió crearse una concepción del retorno prometido, pero no cuando se toma en cuenta que el exilio es un no-lugar cosmopolita.

Si hay una respuesta, una manera de describir su identidad, más bien la de la Poética del exilio, sería fuera y dentro de la misma. El extranjerismo que no llega a serlo puede ser traducido mediante la labor cabalista. Ramón Llull, como el ejemplo más claro, aspiraba a la universalidad, a acceder al conocimiento sin ataduras de definición religiosa, a concebir el poder de dios como la simple verdad absoluta; una tarea de corte místico, pero también de libertad. Huberman, al igual que los cabalistas y los hijos del exilio, halla nacionalidad “en el quehacer de la escritura que es, ante todo, libre”²⁸⁹, tal como lo indica Houvenaguel y la misma Huberman lo ratifica²⁹⁰.

4.5 La Poética del exilio

Ubicada, entonces, la autora y su obra como la imagen misma de la indefinición, sería viable dar por sentado que no posee una idea central, pero no es así. Contradictoriamente, la falta de un motivo se traduce en la Poética del exilio como el acceso a cualquiera de ellos; al menos, al más abarcador, libre y completo. La tarea cabalista de Huberman aspira a ello²⁹¹: busca ampliar el conocimiento, cuestionarlo y abrir paso a nuevas realidades. Al mismo tiempo, se detiene en lo conocido, lo retoma, ensalza e intenta ampliarlo. El terreno que encuentra para esta encomienda es el más íntimo, sus creaciones²⁹². Un modelo adecuado se

ingleses más no de españoles. Lo cual me hace recordar que cuando me declararon atea en la escuela, respondí tan tranquila que se equivocaban, que yo era ateniense. Si por un lado mi educación en la casa fue muy esmerada y nunca conocí jerarquías, siempre al nivel de mis padres; por otro, crecí como buena salvaje. Nadie me habló de religión ni tuve miedo alguno.” (Muñiz-Huberman, 1991a, p.16)

²⁸⁹ Muñiz-Huberman, 1999, p.160

²⁹⁰ El escritor necesita escribir, como el pan de cada día. Como el agua o el vino. Si no, no viviría. Un día sin escribir es un día muerto.” (Muñiz-Huberman, 1991a, p. 45)

²⁹¹ Mi mundo como escritora ha sido un mundo rico en soledades. Me aparté y me encerré, porque algo ganado a pulso: el derecho a escribir, es un privilegio que ni aun todas las palabras de todos los lenguajes pueden expresar. Es un oficio de tal responsabilidad y de tal sentido ético, que la única comparación posible que se me ocurre es con la del cabalista que reescribe los textos sagrados con la mayor perfección, porque equivocar una letra sería destruir el universo” (Muñiz-Huberman, 1991a, p. 32)

²⁹² Otra característica de mi escritura es la manera de puntuar. Estoy muy consciente de qué signo voy a usar. Uso mucho los dos puntos. Me gusta que el lector —porque estoy muy involucrada con el lector aunque no lo conozca— tenga pistas para que se detenga. Si no interrumpo la frase de dos, tres palabras, punto; dos, tres

halla en sus narraciones, donde se transgrede pero también se acepta la Idea; como en el caso del cuento de Miranda, donde su padre es la representación de Dios, pero también un ente carnal, perverso y lleno de deseos. No obstante, los casos más concretos están en otro tipo de sitio, en los “no-lugares”, espacios brumosos en los que la realidad se mezcla con la ficción.

Estas zonas de la obra de Muñiz-Huberman están clasificados en la categoría de cuentos, pues se encuentran en sus volúmenes recopilatorios; empero, difieren en lo que se considera canónicamente narrativo. No incluyen personajes, espacio o tiempo definidos; en su lugar, habita una voz que tampoco narra nada, sin identidad, que solo reflexiona sobre su vida o algún tema. Se trata, si cabe algún título, de “monólogos” con un giro. En algunos casos, la voz reflexiona sobre su vida, pero podría ser la de cualquiera; de hecho, a eso aspira. Otras veces se intenta ser lo más abarcador posible, se busca definir un asunto y darle una perspectiva universalista. El problema de este designio abarcador es que estos “cuentos”, como sucede con toda la producción de la autora, no se producen aislados. Al final, este tipo de, también por decirlo de algún modo, tratados, no dejan de ser un reflejo de las intenciones directas de la autora, del trasfondo que encubre a su poética, así como de sus obsesiones por hablar siempre del exilio.

La muestra más evidente en que se puede avistar esta unión entre la intención abarcadora y la cerrazón que acuso, está en un texto que lleva por título “Las capas de cebolla”, el cual cabe considerar en conjunto con la pseudobiografía *Castillos en la tierra* (1995). Antes de pasar al complemento, es preciso apuntar de qué se trata el primero:

Ella vino de Europa. Yo también. Ella vivió la guerra de niña. Yo también. Ella fue alejada de sus padres. Yo también. Ella dudó de sus padres. Ella vagó de ciudad en ciudad. Yo también. De país en país. Yo también. Éramos dos o una. Y nos encontramos. Y nos separamos.

Ella me explica cómo ha viajado del hilo al tejido y del tejido al hilo. Cómo ha podido perderse a sí para integrarse en la unidad invisible. Abarcadora. Cómo ha podido morar

palabras, punto; se lee de corrido y se saltan cosas. Quiero destacar sucesos, palabras y que el lector me ayude, se ayude a sí mismo y comprenda qué es la lectura; que no es nada más ver qué pasó y dónde está la acción. Quiero que el lector aprenda que la literatura es el amor por las palabras, por esto puntúo de este modo, deteniendo, porque estamos en una época de tanta velocidad que faltan pausas para frenar a la gente, para que no se tire al abismo. [...]

Mi escritura tiene un ritmo poético, incluida la prosa, porque como de niña me enseñaron varias poesías, mismas que memorizaba, tengo un ritmo interno del idioma que me acompaña. Por eso mis novelas no son novelas ni mis cuentos, cuentos, porque hay en ellos el ritmo de la poesía y, con frecuencia, la estructura del ensayo, que me interesa mucho por su libertad. A veces tengo que definir, en cuanto al género, la idea que voy a desarrollar, si es cuento, poesía o novela. Los tres los puedo combinar en un mismo texto, o los puedo usar de manera separada para una misma idea y hacer un escrito de cada uno.” (Camacho-Quiroz, 2015, p.159-160)

en la morada sin principio ni fin. De cristal. De aire. Cómo ha sentido el no retorno. Cómo un día no habrá de regresar más. No, no es la locura. Es el pertenecer al más allá. Y tampoco es la muerte. Es otra forma de vida. (Muñiz-Huberman, 1991b, p.18)

Al igual que en este fragmento, en todo el material se incluye un diálogo entre dos voces. Por un lado, está la que pregunta; por otro, la que no responde y a quien se dirigen los cuestionamientos. Por lo que se indica, el interlocutor de la primera no es una entidad definible, “es otra forma de vida” que la ha invadido²⁹³, que representa una obstrucción tal que ha logrado que se “deshoje”, tal como un cebolla²⁹⁴.

Con esta premisa, la discusión en sí es el centro del “relato”, así como el final. Sin recibir una locución ante la afrenta, quien habla termina afirmando que “en el centro de la cebolla no hay nada. Ella se ha ido. Le he dicho que no vuelva más”. “Me he quedado sola. Por fin”²⁹⁵, concluye.

Podría afirmar que esta conversación no tiene ninguna clase de conexión con cualquier otro material de Huberman. Es decir, al menos hasta el momento, no he incluido algún otro relato o referencia en la que se refiera la relación de alguien consigo mismo; en la mayoría de los casos, el interlocutor es el otro que se busca.

En este caso, sin embargo, la particularidad, y también la similitud con respecto a los otros textos es más evidente que en todos los demás revisados. Si se recuerda, al hablar sobre la convergencia de episodios o guiños a la vida de la autora en los cuentos del segundo capítulo, mencioné al personaje de Orlandina, incluido en *Las confidentes*. Es una niña que se mudó de España y vive en el exilio, con las fotografías de sus padres como único medio para recordar sus raíces.

En ese momento, recuperé un comentario de A. Rico (2015) en el que apunta que “Orlandina tiene muchos puntos en común con la autora”. Al señalar algunos aspectos en los que este personaje se parece a su creadora, como que ambas son judías exiliadas en México, Rico incide en que “las conexiones entre la autobiografía de la autora y sus personajes es muy frecuente y muchos de estos detalles son fácilmente reconocibles al leer la autobiografía

²⁹³ “Yo me aparto de ella. No quiero que su peligro sea mi peligro. Que se vaya. Que no esté cerca de mí. La alejo. Y, sin embargo, no puedo. La llamo y regresa. ¿O nunca se habrá ido?” (Muñiz-Huberman, 1991b, p.21)

²⁹⁴ “La primera capa de cebolla sale volando. De los orígenes nada es rescatable. Ella se ha quedado sin pruebas. La delgada capa de cebolla flota: se eleva: se pierde en la transparencia. Ella no tiene a quién acudir. Se ha quedado sola en un cuarto blanco, sin puestas y sin ventana.” *Ibid.*, p. 20

²⁹⁵ *Ibid.*, p, 22

de la autora”. Asimismo, Rico remarca que “a lo largo de toda la obra narrativa de Angelina Muñiz, hay una intersección explícita tanto de literatura precedente (intertextualidad) como de la historia monumental mezcladas con hechos que han ocurrido en su propia vida”. En este contexto, añade a las coincidencias no solo los episodios directos de la biografía de Huberman, sino también otros, como el que se encuentra “en Castillos en la tierra (1995) donde la protagonista se llama Alberina” (p,10).

El comentario de Rico halla lugar en “Capas de cebolla”, precisamente en la convergencia de los episodios de la vida de Huberman, pero, a la vez, fuera de estos. La imposibilidad que recalco de encontrar un lugar fijo es una consecuencia directa de las estrategias creadoras (creativas) de la autora. “Capas de cebolla” se parece en demasía a las referencias a su vida, pero no a las que están en *De cuerpo entero*, sino a las que se encuentran en *Castillos en la tierra*. Como he reiterado prácticamente desde el inicio de esta tesis, el segundo texto es, según se indica en su título, una “pseudomemoria”. Fuera de que Huberman coloque esta viñeta para dar testimonio de que escribir una memoria puede resultar difuso, el verdadero propósito de esta estrategia literaria es, una vez más, comentar el exilio.

Antes de explicar en qué consiste o de qué manera se representa el exilio en la ficcionalización de las memorias, es necesario acudir al “cuento” y al contexto en que éste se produce. Al analizar la disposición del recopilatorio *Serpientes y escaleras*, Naaraí Pérez Aparicio (2013) comenta que existe un eje que guía a todos los textos incluidos en dicha obra. Según alerta, en cada una de las cuatro partes en que se divide el material, “se encuentran las historias de diferentes personajes que representan, ya sea la realidad del exilio, ya sea el peso de la memoria”. Esta crítica insiste en que los dos factores combinados ejercen una influencia tan grande en la vida de los personajes que se convierten en el principio, motivo y fin de su existencia; tanto así que “conducen a estos personajes hasta la pérdida identitaria y con ello el quebrantamiento de la personalidad”. (287-288).

En el segundo capítulo del presente estudio también recuperé el texto de Pérez Aparicio, *La memoria y el exilio en Serpientes y escaleras de Angelina Muñiz-Huberman* (2013). Esto, para contrastar la división que realiza sobre los distintos capítulos de *Serpientes y escaleras*. Lejos de aquel seccionamiento, sus aportes sobre las generalidades de los cuentos resultan imprescindibles para entender la intertextualidad en que los “monólogos” (nombre que les he asignado provisionalmente) se inscriben.

En “Capas de cebolla”, Pérez Aparicio vuelve sobre el asunto del peso de la memoria y el exilio en la desintegración de la personalidad para subrayar que este texto muestra la lucha interna que se entabla para llegar a ese punto. Con base en el texto mismo, Pérez Aparicio primero advierte una identificación de identidades con las voces que se presentan en el “cuento”. Por ejemplo, recupera el señalamiento de que “las dos vivieron la guerra en la infancia, saben de su pasado por medio de fotografías, ambas dudan de la autenticidad de sus padres y guardan recuerdos de vacío y separación” (p. 291) para hallar una identificación entre ambas.

Asimismo, va derecho al asunto de la pérdida de la identidad al mencionar el proceso mediante el cual se formula la desintegración del yo, esto al darle prioridad a lo que ella nombra “otro”, es decir, mientras simbólicamente la cebolla va perdiendo sus capas. En esa línea, dice que “una característica primordial del ‘otro’ representado en este cuento es la libertad que va adquiriendo, la emancipación de sus acciones, la autodeterminación de ser lo que realmente se desea”²⁹⁶.

Además, afirma que “el ‘otro’ personaliza la liberación del ser que resulta tan necesaria para el ‘yo’”. Según dice, “todo esto se debe a que ‘la alteridad del yo, que se toma por otro, puede impactar la imaginación del poeta, precisamente porque no es más que el juego del Mismo: la negación del yo por el sí es precisamente uno de los modos de identificación del yo.’”²⁹⁷.

Lo anterior se entiende cuando, antes de terminar su análisis, Pérez Aparicio asegura que “dentro del cuento se identifican diversos datos que indican la base autobiográfica del relato”²⁹⁸. Para ser más precisa, la autora manifiesta que una de las “capas”²⁹⁹ representa los orígenes, esto es, la necesidad de conocer el principio de la existencia, las raíces y los padres”. La segunda, “encarna el encuentro con su otro ‘yo’ y a partir de ahí las capas se siguen desprendiendo a causa de los acontecimientos de la vida”³⁰⁰. Finalmente, Pérez Aparicio concluye que “al fin el ‘yo’ logra vencer y apropiarse de la naturaleza del ‘otro’, puesto que

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*, p.290-291

²⁹⁹ “La primera capa sale volando. De los orígenes nada” (Muñiz-Huberman, 1991b, p.19)

³⁰⁰ Pérez Aparicio, 2015, p. 290-291

se da cuenta de que ambas forman parte del mismo ser, se llega al centro de la cebolla: la verdadera identidad”³⁰¹.

Esta última anotación la acusa en los demás cuentos del libro y siempre con respecto a Muñiz-Huberman. La encuentra en “Serpientes y escaleras”, una historia de dos niñas amigas que descubren que sus padres tienen relaciones sexuales cruzadas, al decir que “el nombre de la segunda protagonista recuerda el de la escritora, Angelina”, y que esta estrategia “es una forma de inventar y crear una nueva personalidad que se acerca y se aleja en medio del juego de la memoria” (p. 291-292). También la halla en “El iluminador de Alexandre”, donde señala que “Las percepciones históricas, culturales y personales de Muñiz quedan plasmadas a través de las luchas y revelaciones que este personaje va percibiendo durante el proceso de introspección que va realizando en su vida” (p. 293). Finalmente, detecta las coincidencias en “La virgen desflorada”, donde “queda al descubierto la movilidad de la memoria”, pues:

hay acciones que por dolorosas se borran de inmediato y otras que al escucharlas se adhieren mediante el deseo de querer experimentarlas. Por eso la dedicatoria del libro es ‘A quienes me contaron sus propias historias.’ La mezcla de la imaginación, los sucesos vividos y las historias escuchadas dan como resultado una serie de historias producto de la aleación de realidad y fantasía. (p. 294-295)

El problema del análisis de Pérez Aparicio es que no acude a esos elementos biográficos que presume se incluyen en los cuentos para demostrar su teoría. El aspecto positivo, por otro lado, es que la falta de esos motivos se traduce en la posible identificación de los mismos en otro acercamiento; acción que ciertamente podría certificar que esa “pérdida de la identidad” que advierte como elemento esencial de las narraciones de Muñiz-Huberman no solo se ubica en los textos a los que se acerca.

Efectivamente, Guadalupe Pérez-Anzaldo incide en este asunto en *Exilio y memoria: los castillos interiores de Angelina Muñiz-Huberman* (2011), en donde establece el puente que yo señalo entre estos “monólogos” y la pseudobiografía.

En retrospectiva a lo dicho en el primer capítulo de esta tesis, Pérez-Anzaldo precisa que *Castillos en la tierra* “se presenta de manera fragmentada, versátil y multifacética, puede ser leída como novela, colección de cuentos e, inclusive, como prosa poética”, pues, “como

³⁰¹ ibid

su nombre lo indica y a diferencia de la autobiografía, no pretende re-construir o aproximarse fidedignamente a una realidad pasada, una infancia específica” (159).

Asimismo, recuerda que este texto, como sucede con los demás de la Poética del exilio, se presenta como una manera de ubicar a la autora como una depositaria de un designio casi divino, en razón de su ascendencia judía.

De ahí que lo dicho y vivido en el artilugio literario, como lo son las seudomemorias, sea primordial para ella el seguir intentando la difusión y re-creación incesante de las historias que sustentan el conocimiento de un pasado capaz de prolongarse hasta la posteridad. (Pérez-Anzaldo, 2011, p.162)

Su aporte está encaminado hacia este último apunte. Apoyada en la tarea cabalista que Huberman se adjudica, Pérez-Anzaldo sostiene:

los recuerdos y recursos que dan forma a la palabra versada en Castillos en la tierra están en fuga constante por efecto de una memoria escurridiza, interminable e indescifrable que proyecta fragmentadas historias, tradiciones y vidas pasadas inatrapables en un movimiento constante. (p. 162)

Ubicado este comentario en su análisis, dice que, por lo anterior, es “común que se vea en este quehacer artístico [...] cómo las mismas imágenes creadas se trastocan, contradicen, yuxtaponen y complementan en un intento más por buscar los orígenes de un errabundo sujeto en exilio e inxilio permanente” (p. 162).

Con esta premisa, Pérez-Anzaldo coloca a “los castillos” como un refugio o “espacio propio donde se construyen todas las fantasías posibles a partir de una cruel, asfixiante y violenta realidad”, así como un sitio de libertad “en contra de las inclemencias y peligros de la vida” y “un espacio alternativo desde el cual hace otra realidad creada”.(163).

Si bien esta crítica no siempre remite directamente a otros textos para confirmar que “*Castillos en la tierra* surge gracias a la interacción de la memoria, la abstracción, la introspección y la vida cotidiana incrustándose en un universo literario que vive y resurge en una realidad hacia fuera del texto” (p.165), gracias a su análisis, sumado al “monólogo” y *De cuerpo entero*, es posible identificar a qué se refiere. Aparte de mencionar que a lo largo de la narración de *Castillos en la tierra*,

se reitera un uso extensivo de la tercera persona que se alterna constante y abruptamente con el de la primera persona, sobre todo al inicio del texto, cuando se filtra la experiencia de un sujeto adulto que re-elabora y ficcionaliza la infancia de una protagonista que

comparte varias vivencias con la autora así como con muchos otros sujetos diaspóricos” (p.165)

Pérez Anzaldo demuestra que “esa idea de duplicidad o multiplicidad mediante el uso de la tercera persona”, que sirve para demostrar la artificialidad del discurso,

se refuerza, además, con la ambigüedad producida por la inclusión de diversas historias breves dentro de las historias principales; dos de las cuales sobresalen por ser narradas de manera análoga a los cuentos tradicionales para niños, como se ejemplifica cuando se añade: “Érase una vez la madre. La madre que había sido niña.” (p. 107)

“Había una vez un niño. Un niño que se bañaba en la playa de Saint-Tropez. Que jugaba con sus primos y hacía castillos de arena.” (p. 110)

Este apunte cobra relevancia porque la misma indicación está en *De cuerpo entero*, cuando Huberman narra que jugaba con su amigo que tenía retraso mental a escribir, y cuando refiere que comenzó a escribir desde temprana edad³⁰²; además, también se encuentra en “Capas de cebolla”, cuando dice: “Ella soñó y se contó cuentos de niña” (1991b, p. 19).

En otra parte de *Castillos en la tierra* encontramos un guiño similar o estrategia de dispersión de la identidad, cuando Alberina recupera historias de otros exiliados como si fueran suyas. En adición, la misma relación está en “Capas de cebolla”³⁰³.

De acuerdo con Pérez-Anzaldo, Alberina recuerda esos “sucesos extremadamente desgarradores e intensos vividos de manera indirecta gracias a lo que Ato Quayson ha denominado la ‘posmemoria’” (173). Por lo que explica, casi todos los descendientes de los judíos que vivieron en carne propia el Holocausto (o inclusive aquellos a los que solo por ser judíos les afecta lo mismo tal período negro en la historia de la humanidad), por ejemplo, recuerdan las representaciones que se han hecho de este evento a través de los testimonios de testigos y/o sobrevivientes que se han plasmado en revistas y películas, fotografías y, por supuesto, la literatura. Específicamente, explica que “los efectos de la posmemoria se

³⁰² El hecho de que quisiera ser escritora desde los nueve años —cuando pasé la edad límite de la muerte de mi hermano—, provocó la división de mis padres. Mi padre me negaba, puesto que tenía que corregir lo que yo escribía— y mi madre me apoyaba (Muñiz-Huberman, 1991a, p. 19)

³⁰³ “No supo quiénes eran sus padres. Cambió de casa y cambió de padres. De tío. De abuelos. Las familias se entrelazaban. Iban y venían, la guerra confundió sus rostros. Sus hermanos decían que eran sus hermanos. Sus rasgos se desdibujaban. Las fotografías que guardaba celosamente habían inmovilizado actos a medio ejecutar, a medio inventar, a medio falsear. Una foto no es una verdad. Mucho menos una prueba. No certifica nada. ¿Cómo unir un hombre a una imagen? ¿Cómo creer en una situación? (Muñiz-Huberman, 1991b, p. 19)

manifiestan en Alberina a través de sus pesadillas donde son recurrentes las imágenes de guerra y muerte:

Alberina entiende lo que es la guerra. Es, sobre todo, los rompecabezas desarmados. Es el desorden y las partes perdidas. Es el espacio al vacío que ya no puede ser rellenado. 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. (Muñiz-Huberman, 1995, p. 71)

Un ejemplo más de esta posmemoria está en otro episodio en el que Alberina cuenta cómo continuamente los amigos de sus padres, otros exiliados de la Guerra Civil española, acudían a su casa para hablar de lo que era su vida en su tierra natal³⁰⁴, así como de sus experiencias del exilio. Adicionalmente, la particularidad de este relato recae en que la misma relación podría fácilmente compararse con la historia de David en “Las golondrinas de Cuernavaca”³⁰⁵.

Además, en el mismo contexto, quizás el ejemplo más claro de esta conjunción de escenarios se encuentre en la historia del niño exiliado que va a la escuela, la cual no solo se recupera en *De cuerpo entero*³⁰⁶, también en “Capas de cebolla”³⁰⁷, *Castillos en la tierra*³⁰⁸, e incluso en la historia de Inocencio.

³⁰⁴ “Chachalacas es el punto de reunión. Dos amigos olvidados que no sabían el uno del otro. Pasan los días y para ellos son los años que dejaron de verse y las historias que conocían. Como fue el fin de la guerra para cada uno de ellos”. (Muñiz-Huberman, 1995, p. 188)

³⁰⁵ Goza, en particular, los cuentos que un viejo coronel valenciano veterano de la Guerra Civil española, quien es amigo y continuo visitante de sus padres, comparte con ella, “El coronel es un libro abierto de cuentos. Cuentos verdaderos de la guerra civil. Que disfruta contándolos y que Alberina absorbe sin perder sustancia de ellos para luego reconvertirlos en las aventuras con Amadís y Uriel”. (p. 133) La protagonista no sólo es receptora, sino que también demuestra tener una capacidad prolífica al crear historias fantásticas (p. 168)

³⁰⁶ Ser una niña refugiada era pertenecer a un grupo peculiar. Escogido. Diferente. Señalado. El hecho de que no asistiera a un colegio español durante mis primeros años por decisión propia, no me hizo, por eso mismo, olvidar mis orígenes. [...] Durante la primaria, en el colegio Gordon, jugué con las nacionalidades según me convenía: era francesa, cubana, andaluza, castellana, refugiada o mexicana (Muñiz-Huberman, 1991^a, p.12) “Una duplicidad más del exilio era la libre crítica en familia —entre refugiados— de lo mexicano, a la vez que se exhibía la máscara del agradecimiento hacia afuera. Estas cosas me hacían guardar silencio y dejar de creer en el mundo al que afloraba. Forzosamente me retraía y mi contacto con el exterior iba cerrándose. Creo que por esto mis primeras amistades en la infancia fueron también de minorías: una niña judía, una guatemalteca, una suiza. (*Ibid.*, p. 14)

³⁰⁷ “La segunda capa sale volando. Vivió con otros niños pero no pudo hablar con ellos: el mutismo absoluto. Los otros niños conocían y sabían de sus padres. Los esperaban. Algún día serían llamados y ocurriría la reunión. Para ella la reunión fue la separación. Vivió largos años gestando el reencuentro con ella misma. Hasta el día en que nos conocimos” (Muñiz-Huberman, 1991b, p.20)

³⁰⁸ En el colegio hay novedades después de la guerra. Llegan niños refugiados de Europa. Niños judíos que se han salvado. Está Agui, de Hungría, con el número del campo de concentración tatuado a fuego en su antebrazo. Está Yascha, que toca el violín, y que Alberina se imagina que es el hijo de Yascha Heifetz. Está Bettine, la

Justamente, la paridad entre universos literarios no solo es identificable en *Castillos en la tierra*. Y esta característica ha sido acusada por más de un autor. En un análisis similar al de Pérez-Anzaldo, pero con el añadido de otro texto pseudobiográfico de Huberman, titulado *Molinos sin viento* (2001), Diana Castilleja acusa interacciones similares.

Castilleja (2015) señala en *Angelina Muñiz-Huberman: construcción de un “yo” fragmentado*, que el asunto del “Juego de escribir”, como lo nombra a la par que Huberman en *De cuerpo entero*³⁰⁹, puede ser identificado también en *Molinos sin viento*, en el capítulo 7, titulado “Cómo se escribe un cuento”, donde la escritura se presenta a Huberman como un medio de liberación, como un modo de conciliar el exilio; no de terminarlo, sino de aceptarlo:

“Alberina y Carlo han jugado a todo lo habido y por haber. Quieren hacer algo nuevo. Diferente. Tienen una gran idea. De tanto oír cuentos e historias, leer e inventar, deciden tomar la iniciativa: —¿Y si escribimos un cuento?” (Muñiz-Huberman, 2001, p.67)

Entre éste y otros ejemplos que se parecen a los de Pérez-Anzaldo, Castilleja³¹⁰, pero ésta última suma que “moviéndose entre realidad e invención, en *Castillos en la tierra* y *Molinos sin viento* la escritura funciona como una terapia de reconfiguración, reconstrucción”, en la que “Alberina/Angelina recupera lo que ha perdido sin haberlo tenido nunca”. En este sentido, afirma que “en ambas novelas, el narrador —adulto— sabe que

única niña que se escapó a la muerte de un orfanatorio del sur de Francia: todos los niños y los maestros y las enfermeras fueron denunciados por los franceses y luego ametrallados por los alemanes... Otras historias más para contar-inventar”. (146)

³⁰⁹ Así titulé una conferencia de la cual voy a entresacar algunos párrafos en referencia a mi obra (Muñiz-Huberman 1991a, p.31)

³¹⁰ Un ejemplo interesante de comparación entre mundos literarios que recupera no tiene que ver con ninguno de los textos pseudobiográficos, pero sí con otro perteneciente a Huberman. En “La mirada perdida de mi madre” (Muñiz-Huberman, 2012), Castilleja identifica un episodio similar al relatado en “La muerte revivida”, donde Miranda desprecia a su hijo porque adora al que está muerto. En palabras de Huberman parafraseando a su madre, recupera el siguiente fragmento:

¿Qué estaría recordando? Porque recordar era su manera de ser. Había vivido tanta vida que podrían escribirse páginas y páginas sobre ella. Marcada por la muerte desde la infancia, cuando perdió a su padre a los cuatro años; después, recogida por un matrimonio cuando su madre, en la pobreza, no podía mantener a todos sus hijos. Luego, el suicidio de su padre adoptivo cuando ella tenía quince años de edad y el matrimonio con mi padre un año más tarde. A los diecisiete años, internada en un hospital de Francia a causa de fiebre puerperal, pierde a su primera hija recién nacida. Regresa a España: nuevo embarazo y nacimiento de mi hermano. Vienen unos años de tranquilidad junto con la alegría de la proclamación de la Segunda República Española, interrumpidos por el levantamiento franquista. Sale de España hacia Francia, embarazada de mí y con mi hermano de seis años, mientras mi padre permanece en Madrid. En París ocurre la otra gran tragedia de su vida: mi hermano muere atropellado por un camión, dolor del cual mi madre nunca se repondría. Quedo yo, de dos años de edad, pero no soporta verme, me rechaza y un matrimonio amigo me lleva a vivir con ellos durante unos meses, mientras ella se repone (“La mirada perdida de mi madre”, en Ateneo de México. En línea en: <http://www.ateneoesmex.com/inicio/1269/blog> [consultado el 15.10.2013]).

aunque Alberina no conoce la palabra ‘exilio’, sí es capaz de percibir la sensación de no pertenecer enteramente a un sitio y de estar viviendo con la ilusión del retorno” (29). Para reforzar esta afirmación, cita un fragmento de *Molinos sin viento*:

¿Sera, una exiliada Alberina? Por ahora no conoce la palabra, pero todo indica que hacia allá se dirige, dondequiera que el país del exilio exista. En el momento de descubrir el ojo de la cerradura, sabe que está en México. [...] Otro rasgo que la perfila ya como exiliada es la manía de asentar por escrito y de datar. ¿Será porque quien vaga sin tierra se ilusiona con decir: “Heme aquí, en este lugar, en tal día, de tal mes, de tal año, de tal hora, minuto y segundo? Segurísimo. (Muñiz-Huberman, 2001, p. 10-11)

Cabe destacar que la misma afirmación es ratificada por Huberman en *De cuerpo entero*. La autora afirma que “si bien el exilio es obsesivo, tampoco se [le] convirtió en una carga negativa”. Al contrario, sostiene, “me acompaña y me acompañará siempre. Es tan parte mía que ya no se me desprende [...] Pero no me abrumba, ni provoca mis lamentos, ni me paraliza. Antes bien, todo lo contrario”. Justamente, Huberman explica que el exilio se le ha “encarnado en nuevas formas, en nuevos rumbos, en grandes espacios abiertos, en carencia de límites y fronteras. En libertad y hasta en anarquía”³¹¹.

Es así que dentro de su obra es posible hallarla hablándose a sí misma mientras se quita capas de cebolla; también es posible encontrar a un cabalista que “se contempla a sí mismo contemplándose a sí mismo: escribiendo”³¹²; o descubrir que Gala Bretón de los Herreros no solo se parece a ella porque tiene un “Somnario”, sino también porque su padre era sobrino nieto de Manuel Bretón de los Herreros³¹³.

Se puede encontrar lo mismo en sus “monólogos”, donde podría incluirse ese texto que introduce en el primer capítulo en el que afirma que existe un paraíso perdido, el cual se titula “Retrospección”, u otro que lleva por nombre “La añoranza” y que, como podrá inferirse, trata lo mismo que aquel incluido en *El siglo del desencanto*, que habla “De la nostalgia, de la añoranza, de la melancolía”³¹⁴.

³¹¹ (1991a, p.11)

³¹² (1987, p. 42)

³¹³ Mi padre poseía la inquietud de escribir. Que le venía de herencia, pues era sobrino nieto de Manuel Bretón de los Herreros (1991a, p. 18)

³¹⁴ “De pronto, sin ninguna invocación concebida, surge la añoranza. Puede aparecer entre las seis y las ocho de la noche, mientras cae una lluvia transparente y segura, sin que haga viento, y con algún que otro trueno lejano pero pacífico. O bien, cuando duerme la siesta una niña y todos guardan silencio en una casa” (Muñiz-Huberman, 1985, p. 83) Es de mencionar que este “cuento” ocupa solo una página y media.

Desde dos textos que son puramente monólogos, hasta uno muy parecido a “Capas de cebolla”³¹⁵, lo importante de estos es que, aunque difieran un poco del demás material de Huberman, al final buscan el mismo propósito: conciliar el exilio de la autora, abrir posibilidades y tomar la literatura como el “juego de la escritura”; aquel lugar donde puede pasar todo y nada, el mismo en el que el mundo puede fracturarse y unirse de nuevo, como pasa en “Vagamente, a las cinco de la tarde”, cuando una persona se da cuenta de que simplemente es un relato:

En el parque, a las cinco de la tarde. Me siento en uno de esos bancos de hierro, pintado de verde, junto a la fuente de cuatro chorros de agua que suben y bajan sin cesar.

Solo entonces noto, al otro extremo del banco, un hombre joven, casi estático, de perfil tranquilo, de pelo largo y suave, de manos de dedos afilados. Sus ojos se cruzan con los míos por un instante, ojos grandes, brillantes, como afiebrados, profundos, inquietos, tan en contraste con su cuerpo laxo, con sus músculos relajados. Tiene a su lado un montón de libros y un cuaderno. De vez en vez escribe.

El hombre al otro extremo del banco se ha levantado. Camina, casi sin pisar el suelo [...]

El hombre se ha marchado. [...] No sabré quién es, ni volveré a verlo. Pero ha dejado algo. Su cuaderno sigue en el banco. Ya es tarde para llamarlo, y aunque pudiera, tampoco lo haría. Algo ha quedado para mí. Recojo el cuaderno y empiezo a hojearlo.

El hombre ha escrito:

³¹⁵ En “Salicio y Amarilis”, un texto de dos páginas, un narrador detalla el doloroso proceso de separación de dos amantes de una égloga pastoril. En referencia a las dos voces que se encuentran en “Capas de cebolla”, aquí podría formularse la misma antítesis: “Así, disimulaban el ir de una a otra soledad y creían que pisaban largo camino aunque regresaran sobre sus huellas. Ni siquiera pensaban en cambiar de ruta, en romper las ataduras, en tentar lo imprevisto, que los pastores no son aventureros, no son marineros al aire. Y siempre lo mismo, un día contrapuesto a la noche y otra noche al día. Solo esperaban Salicio y Amarilis olvidarse también de abrir los ojos” (Muñiz-Huberman, 1985; p. 47).

En correspondencia, en “Huerto cerrado, huerto sellado”, otro narrador sin identidad reza sobre el amor. En un movimiento contrario al cuento de los pastores, aquí la comunión se logra con la unión, no con la separación: “Solo contigo reintegro la dualidad separada, la sensación inmensurable de la comunión con la naturaleza, de ser parte del todo universal, de haber adquirido lugar exacto en la creación, de haber descifrado propósitos de la existencia, borrado la caída y alcanzado el paraíso” (Muñiz-Huberman, 1985, p. 82).

Finalmente, en “La vida no tiene fábula”, una mujer describe la experiencia que vive mientras relee *Antonio Azorín* mientras *Dido y Eneas* de Purcell y sufre un terrible dolor de cabeza. En este texto no se establece propiamente un diálogo entre el personaje y sí mismo, como sucede en “Capas de cebolla”; sin embargo, se abordan aspectos retomados en la poética identificables en cualquiera de sus partes, tales como la percepción del tiempo: “todo eso en una tarde. A las cuatro, un jueves, primero de febrero, yo sola en casa. La vista perdida, mientras la música me penetra y el recuerdo del ritmo de Azorín repite frases y palabras en mi interior pasivo”; el asunto de la multiplicidad y la libertad: “y entonces, surge esta sensación de plenitud. Purcell me llena, el paisaje de Azorín es ya mío: su tierra, sus campos, sus pequeños seres y cosas [...] Ni un resquicio de mí se libra de esta inmersión en el aire, en la sonoridad, en el eco. La música me lleva al mundo de la verdad y a mí ser real: sin tiempo, ni espacio, con esa agradable sensualidad de flotar, de comunión, de goce místico”. Asimismo, puede identificarse la conjugación entre la realidad y la ficción: “El disco ha parado. Todo ha parado. Ha muerto Dido y la profecía de las brujas ha prevalecido. Solo queda esta sensación, que empieza en seguida a desvanecerse, de un goce pleno. La jaqueca es ya muy fuerte. Dentro de poco llamarán a la puerta. Alguien llegará. La soledad se quebrará en presencias supuestas” (Muñiz-Huberman, 1985, p.92)

“En el parque, a las cinco de la tarde. Me siento en uno de esos bancos de hierro, pintado de verde, junto a la fuente de cuatro chorros de agua que suben y bajan sin cesar... (Muñiz-Huberman, 1985, p. 97)

CONCLUSIONES

La conclusión del presente trabajo es resultado de considerar las partes de la obra de Angelina Muñiz-Huberman como ramificaciones de un mismo tema, el cual tiene nombre propio y es indefectiblemente recuperado no solo como principio, sino también como eje-guía en la totalidad de sus escritos. Si bien es cierto que esta metodología deductiva podría parecer poco práctica y en extremo superficial, en el caso del objeto de estudio de esta tesis parece ser por demás necesaria y acaso imprescindible.

La llamada ‘Poética del exilio’ de Muñiz-Huberman, introducida en uno de sus libros, es la base sobre la que se fundamenta la producción literaria de la escritora. No obstante, no se trata de una poética en sí. Ciertamente, la expresión podría traducirse únicamente por el término ‘exilio’, ya que, más que de una metodología de acción literaria, se trata de una propuesta sobre el modo en que el exilio se vive.

Entender el porqué de esta fijación en un solo motivo yace, contradictoriamente, en la misma Poética, la cual, a su vez, surge del título de uno de sus textos, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. En tanto que título provisional (tal como se indica en las páginas de la obra mencionada), este texto no termina por determinar qué engloba aquello ‘hacia’ lo que la Poética se dirige. Esto se debe a que *El canto del peregrino* hace un recorrido de lo general a lo particular sobre el tema en cuestión: parte de sus orígenes, se extiende a algunos de sus términos, se transporta a autores de diferentes épocas y termina por llegar a América y a su autora, Angelina Muñiz-Huberman, quien relaciona definiciones, territorios, personas, géneros literarios y su vida con este evento político-social.

Cabe señalar que *El canto del peregrino* tampoco es un tratado y ni siquiera su primera creación; sin embargo, es un molde o resumen de lo que podemos encontrar en la obra de la autora. Concretamente, su importancia radica en la estructura que se verifica en sus cuentos, ensayos, poemas y memorias. Además, *El canto del peregrino* es esencial para comprender la obra de la autora debido a que introduce un término llamado neomisticismo, el cual se menciona en *El siglo del desencanto* y refiere a un cuasigénero que Muñiz-Huberman utiliza para englobar a autores que tratan el tema del exilio. En su más firme definición, el neomisticismo no es más que otro término para nombrar a la Poética del exilio.

Al igual que ésta, el neomisticismo no tiene una definición formal. Al introducirlo en *El siglo del desencanto*, la autora divaga entre inconsistencias y termina por no asignarle características o títulos que lo determinen. Como ejemplo, señala que es un “fenómeno abierto a una multiplicidad de interpretaciones y variantes; a una metodología de la creación inagotable; a un énfasis en la traslación metafórica”³¹⁶. La naturaleza de este ‘vacío’ (palabra mencionada varias veces a lo largo de su obra) o imposibilidad de delimitación no es gratuita, pues proviene del tema que trata.s

El exilio es tan importante en la obra de Muñiz-Huberman que es analizado a tal punto que el tema termina por diversificarse (‘ramificarse’, como el título de uno de sus textos, *Las raíces y las ramas*) hasta dar un vuelco sobre sí mismo. Precisamente, la Poética del exilio y el neomisticismo como términos son un pretexto para volver a un inicio; ambos están ausentes de significado y vuelven sobre sí, como un uróboros. Como muestra de ello tenemos la última escala de ese ‘recorrido’ que realiza en *El canto del peregrino*, donde Muñiz-Huberman se pregunta: “¿Llegaremos algún día a comprender el exilio?” e inmediatamente responde: “Es, pues, exilio, una palabra despojada. Desolada. Que fue y que ya no es”³¹⁷. Esto, cuando en un primer momento del texto también cuestiona la maleabilidad del término:

El exilio es forma literaria, es forma imaginada y es forma de la memoria. Es evidente que parte de una realidad, pero de inmediato corta su relación con lo real y pasa a ser asunto de ficción (Muñiz-Huberman, 1999, p.66)

Pero entonces, ¿qué es exilio? ¿Qué le espera a un lector de la Poética que no sean más que recorridos de ida y vuelta sobre una concepción que se presenta como esquivo incluso para quien busca atraparla? Fuera de las volteretas terminológicas, de ir de un texto a otro y de comparar géneros e historias que podrían, en un principio, parecer irreconciliables, la respuesta más simple que se encuentra en el corpus de Muñiz-Huberman es que se trata de un movimiento físico, espacial, literal.

De acuerdo con lo que hemos dicho en esta tesis, la producción de la autora puede seccionarse temáticamente en dos ramas: el exilio como fenómeno territorial, social, político (factual); y como acercamiento a lo místico. Si bien se trata de dos ramas distintas, pueden ser comprendidas perpendicularmente.

³¹⁶ 2002, p. 173

³¹⁷ 1999, p. 180.

La obra *El canto del peregrino* retrata de manera perfecta esta división que termina por unificarse: va de lo general a lo particular, inicia con una introducción de lo que el exilio comprende en tanto hecho histórico, pasa por algunos de sus términos en lo que a lo religioso se refiere; luego hace un recorrido por autores (europeos y americanos) que lo han vivido y tratado; finalmente, termina en el nicho más concreto, en Angelina Muñiz-Huberman. Si el texto se tomara como un camino, como el desarrollo de una historia, tendría un inicio y un final. Esta disposición, nuevamente, no está falta de sentido, sino que tiene una razón y una manera de ser.

En tanto manera de ser, *El canto del peregrino* explica lo que el exilio territorial significó para el pueblo judío; es decir, la sensación de pérdida y la búsqueda de una nueva vida. Posteriormente, narra las vicisitudes de quienes lo sufren; en este momento, se transporta a la interioridad de los afectados y su experiencia. Finalmente, remite a la religión, necesaria para sobrellevar el viaje hacia un destino incierto. En otras palabras, esboza la separación entre lo físico y lo etéreo, aun desde la perspectiva de quien fue exiliado. Casualmente, al principio de *El canto del peregrino*, Muñiz-Huberman retrata este viaje:

Partir al exilio es partir a la muerte. Quien abandona el claustro materno inicia, en ese momento, su propia muerte: el viaje de tumba en tumba. Inicia la ficción de la vida. Semejante ficción sólo podría darse en la expresión literaria (Muñiz-Huberman, 1999, p. 66)

Como es claro, evidenciar una estructura narrativa en un texto de índole crítica como lo es un ensayo (y más todavía, un libro de ensayos entero) parece imposible. Comprobar dicha paridad requeriría, entonces, rastrear dicha disposición en lo cuentístico. Es aquí donde entra el análisis realizado en la presente tesis. La justificación de realizar un análisis narrativo como modelo crítico es un capricho personal, pero no del autor de este trabajo.

En los distintos géneros que escribe, Angelina Muñiz-Huberman parte de una organización lineal de hechos con la intención de reflejar una historia. La razón de este proceso tiene la misma y única respuesta: el exilio. La autora está obsesionada (palabra que ella misma usa) con la sustracción del hogar. Lo anterior debido a que, cuando era una niña, fue apartada de su tierra natal, España, durante la Guerra Civil. Al nombrarse exiliada, la autora aprovecha este evento y lo suma a su pasado judeo-español para intentar, según dice, reestablecer la literatura perdida tras la expulsión de los judíos de España en 1492. Pero más

todavía, utiliza esta justificación para crear un universo de lo ausente, donde, al ser Adán y Eva los primeros exiliados de la historia, por defecto, toda la humanidad se encuentra en el exilio: “Los primeros exiliados, Adán y Eva, crearon el modelo del paraíso perdido. Aquello que no podía ser comprobado se convirtió en ficción, en símbolo, en metáfora” (Muñiz-Huberman, 1999, p. 66).

Es aquí donde cobra sentido la Poética del exilio y su neomisticismo. Sus poemas, ensayos, cuentos y memorias no son más que una manera de retratar la pérdida, la búsqueda de un sentido, el intento por comprender un “segundo exilio” que precede a la salida del paraíso:

El segundo exilio es de orden temporal, decretado por hombres contra hombres. Es el exilio histórico. El exilio que condena a la separación del ámbito geográfico propio, de lo familiar, de lo conocido, de lo terreno. El hombre que luchaba en su entorno y hacía su aprendizaje, pierde esta realidad y, desposeído, sale en busca de otro ambiente, de otra familiaridad, de nuevo aprendizaje y de nueva tierra. (Muñiz-Huberman, 1999, p. 67)

Ambos exilios, el sucedido con la expulsión del paraíso y el factual (vivido por ella), forman parte de su Poética. Muñiz-Huberman expone escenarios actuales que no pertenecen a lo bíblico, pero los posiciona ahí. Aparte de sus ensayos en los que siempre encuentra congruencias con el pueblo judío expulsado de su tierra, la dualidad temporal se hace presente en sus cuentos y hasta en sus memorias³¹⁸. El ejemplo más claro es cuando hace mención directamente del tema de lo sagrado al recordar a Adán y Eva. No obstante, el caso más significativo está relacionado con lo narrativo.

Es importante aclarar que el exilio en la Poética no es meramente un tema. Aparte de incluirse como una serie de términos y tópicos a desarrollar, se aprovecha, efectivamente, como una historia. En seguimiento a las vías del misticismo (la purgativa, la iluminativa y la unitiva), se formula en sus textos como un desarrollo lineal. Dicha configuración está presente en todos los géneros de la Poética (como se ve en *El canto del peregrino*, donde se

³¹⁸ Como apunto en la tesis, omito los poemas debido a la necesidad de una revisión formal que su inclusión implicaría, así como por la amplitud del corpus.

habla sobre los tipos de exilio y se realiza un avance deductivo de los ensayos), pero es más evidente en la ficción³¹⁹.

Con este último término remito no solo a su narrativa, sino también a sus memorias. En estas últimas, la autora juega a ser sus personajes, se cambia de nombre y repite sucesos que ocurren en sus narraciones. Este vaivén entre géneros expone la estructura a la que ya nos hemos referido. Las vías místicas son el método de los ascetas (esto incluye a los místicos judíos, que también están en su producción) para separarse de lo terreno. En tanto que ‘ficción’, la autora considera la vida misma como un molde o un juego susceptible de ser recreado en lo literario³²⁰. Y el modo que encuentra para pasar de un campo a otro es la religión, lo místico, lo mágico³²¹.

Los casos son diversos, pero siempre coinciden en la implicación de lo sacro y su relación con lo literario. Acaso el ejemplo más destacado se encuentra en su “PARAÍSO PERDIDO”³²². Al hablar de su experiencia en el exilio, Muñiz-Huberman retoma esta frase para mencionar lo más amado que ha perdido, un lugar en la playa donde era feliz de niña. Este lugar es crucial porque, además de que la palabra ‘paraíso’ aparece constantemente en *El canto del peregrino*, se retoma directamente en un cuento.

Este cuasicuento, esta ficción es una representación de la maleabilidad de su Poética. Con supuestas memorias propias, es más una reflexión que una historia que lleva a cuestionar la narrativa como necesidad inherente del hombre³²³. Como si se tratara de un místico que ha abandonado su carne para yacer en un plano astral, al lector nunca le quedará claro si quien habla es Angelina Muñiz-Huberman o un personaje creado por ella. Lo mismo pasa en sus

³¹⁹ Cabe decir que ‘ficción’ tampoco es un término exhaustivo en la Poética del exilio, pues la autora toma a la vida misma como una ficción. Al hablar de lo que sucedió tras la expulsión de Adán y Eva, dice: “Partir al exilio es partir a la muerte. Quien abandona el claustro materno inicia, en ese momento, su propia muerte: el viaje de tumba en tumba. Inicia la ficción de la vida.” (1999, p. 66)

³²⁰ El texto de arriba continúa: “Inicia la ficción de la vida. Semejante ficción sólo podría darse en la expresión literaria” (*Ibid.*)

³²¹ Y sigue: “Semejante ficción solo podría encontrarse en la expresión literaria. En la descripción bíblica el paraíso contiene todos los elementos de la palabra poética. Es, por eso, la clave de la poética del exilio. La capacidad nominativa del lenguaje divino y la simbolización en la naturaleza (piedra, planta, animal, hombre) inauguran el género de la manifestación artística: inauguran el abismo o, mejor aún, el vínculo entre la realidad y la imaginación”. (*Ibid.*). Para un ejemplo más claro, al final de *El canto del peregrino*, mientras habla de una de sus obras, asegura que “el exilio es un deambular por las vías del misticismo: la purgativa, la iluminativa y la unitiva.” (p. 184)

³²² “CUBA ES EL PARAÍSO PERDIDO. Viví de los dos a los cinco años y lo recuerdo todo.” (1991, p.24)

³²³ “Luego, sentir en carne propia la pérdida del paraíso y pensar –estar segura- durante años que volverías a recobrarlo y seguir soñando en vano, mientras tanto, en alta ciudad encerrada, montañas y volcanes implacables vigilantes, sin poder oler el mar”. Tomado del cuento “Introspección” (1985, p. 98).

cuentos, donde muchos personajes y experiencias se parecen sobremanera. Aunado al cuestionamiento del porqué una reflexión tiene lugar en un libro de cuentos, sucede que la autora, o lo que queda de ella, se incluye en otras historias, con otros nombres y con otros guiños.

Es cuando la barrera entre mundos se rompe que el ‘camino del exiliado’ (como yo lo llamo) entra en escena. Formalmente, puede dividirse en tres partes, pero su seccionamiento es un mero requerimiento narrativo. Las vías del misticismo enriquecen el tema del exilio en la Poética de la autora, pero también dejan entrever la intención de Muñiz-Huberman de dar un mensaje, de demostrar que la humanidad vive en un exilio, ya sea territorial o de pensamiento, pero exilio al fin y al cabo, mismo que engulle en la ficción de lo que se nombra como real.

BIBLIOGRAFÍA

- BECERRA, L. (2015). “Los procesos creativos en la obra narrativa de Angelina Muñiz-Huberman”. *Laberintos*, 17, 311-318.
- CAMACHO-QUIROZ, R. (2015). “Entrevista con Angelina Muñiz-Huberman. Palabra transmutada y transgresora”. *Contribuciones desde Coatepec*, 28, 157-167.
- CASTILLEJA, D. (2015). “Angelina Muñiz-Huberman: construcción de un “yo” fragmentado”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44, 21-33.
- HEBREO, L. (1947). DIÁLOGOS DE AMOR. BUENOS AIRES: AUSTRAL.
- HOUVENAGHEL, E. (2015). “Cruzando fronteras: Espacio e identidad en el ensayo de Angelina Muñiz”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44, 87-99.
- LLULL, RAMÓN. (1948). OBRAS LITERARIAS: LIBRO DE CABALLERÍA. BLANQUERNA. FELIX. POESÍAS. MADRID: BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANO.
- MENÉNDEZ PIDAL, (1968). *De primitiva lírica española antigua épica*. Madrid: Austral. p.93
- MILOSZ, C. (1995). *New Poems*. New Jersey: The Ecco Pres/Hope-well.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1999). *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. México: Gexel.
- . (1991b). *Serpientes y escaleras*. México: Rayuela.
- . (1985). *Huerto cerrado, huerto sellado*. México: Oasis.
- . (1993). *Las raíces y las ramas: fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea*. México: FCE.
- . (2007). *La sombra que cobija*. México: Aldus.
- . (2002). *El siglo del desencanto*. México: FCE.
- . (1991a). *De cuerpo entero*. México: Ediciones corunda.
- . (1987). *De magias y prodigios. Transmutaciones*. México: FCE.
- . (Ed.). (1989). *La lengua florida. Antología sefardí*. México: FCE.
- . (1995). *Castillos en la tierra: seudomemorias*. México: Equilibrista.
- [Ordenar las obras de Angelina Muñiz-Huberman por título, año o de acuerdo a los criterios elegidos para la bibliografía. La primera obra comienza por apellidos, mientras que las siguientes comienzan por una línea como las de arriba]
- PALMA, M. (Ed.). (1996). *De Magias y prodigios (transmutaciones)*. México: FCE.

- PÉREZ-ANZALDO, G. (2011). "Exilio y memoria: Los castillos interiores de Angelina Muñiz-Huberman". *Destiempos*, 28, 158-177.
- PÉREZ APARICIO, N. (2013). "La memoria y el exilio en Serpientes y escaleras de Angelina Muñiz-Huberman". *Del lado de acá Estudios literarios hispanoamericanos*. 926. Extraído el 10 de junio de 2020 de: <https://es.scribd.com/document/360499351/Dialnet-DelLadoDeAca-520576-pdf>.
- RICO, A. (2005). "Historias del exilio español en Las confidentes de Angelina Muñiz-Huberman". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 30. Extraído el 5 de mayo de 2020 de: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/confiden.html>.
- RUIZ BAÑULS, M. (2003). "Luces y sombras de una mística española: Morada interior de Angelina Muñiz-Huberman". *Anales de literatura española*, 16, 203-214.
- SCHOLEM, G. (1969). *On the kabbalah and its symbolism*. Nueva York: Schocken.
- . (1983). *Sabbatai Tsevi. Le Messie Mystique*. París: Verdier.
- SOLER, M. y NAVARRETE, M. (Eds.). (2013). "La memoria y el exilio en Serpientes y escaleras de Angelina Muñiz-Huberman". *En Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*. París: Université Paris Ouest Nanterre, 287-297.
- ZAMUDIO, E. (Ed.). (2011). *Angelina Muñiz-Huberman*. México: Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM.
- <https://www.isliada.org/poetas/angelina-muniz-huberman/>