

# Angelina Muñiz-Huberman: construcción de un “yo” fragmentado

Diana CASTILLEJA  
Vrije Universiteit Brussel

## RESUMEN

En su condición de hija de exiliados españoles, Angelina Muñiz-Huberman emprenderá un largo y doloroso periplo desde su nacimiento hasta la edad adulta para consumir el proceso de construcción de sí misma. Una lectura cruzada de *Castillos en la tierra. Seudomemorias* (1995) y *Molinos sin viento* (2001) nos muestra que, a través de la memoria, propia o colectiva, Muñiz intenta unir los pedazos para forjarse una identidad hecha de fragmentos.

**Palabras clave:** Angelina Muñiz-Huberman, hibridez genérica, memoria, pseudomemoria, exilio español.

Angelina Muñiz-Huberman: the creation of a fragmented self

## ABSTRACT

As daughter of Spanish exiles, Angelina Muñiz-Huberman will undertake a long and painful journey from her birth to adulthood in order to achieve a self-construction procedure. A cross reading of *Castillos en la tierra. Seudomemorias* (1995) and *Molinos sin viento* (2001) shows that, through memory -individual or collective-, Muñiz attempts to join the pieces to forge an identity made of fragments.

**Key words:** Angelina Muñiz-Huberman, generic hybridity, memory, pseudo-memories, Spanish exile.

Una sola gran letra  
Una sola gran vida  
Hecha de los trazos  
de todas las vidas.

Angelina Muñiz-Huberman, *Cantos treinta de otoño*  
(p. lxxxii-lxxxiii)

Como se ha señalado en diversas ocasiones, aún desde antes de nacer, los desarraigados, los desplazamientos y los exilios marcarán la vida de Angelina Muñiz-Huberman. A causa de la Guerra Civil española, sus padres se refugian en Francia y Muñiz nace en Hyères, al sur de Francia el 29 de diciembre de 1936.

Posteriormente, la familia se traslada a París, donde muere su hermano mayor a los seis años al ser atropellado por un autobús. La estancia en la capital francesa será interrumpida nuevamente por otra guerra, (la II Guerra Mundial) y la familia se embarcará a Cuba, en donde Muñiz-Huberman pasará tres años (1939-1942). Este periplo terminará con el viaje a México, país en el que reside desde 1942<sup>1</sup> y al que llegaría con 6 años de edad.

Miembro de la segunda generación de exiliados españoles en México, de la ‘generación hispanomexicana’ (Arturo Souto Alabarce), o para citar a la misma Muñiz, de la ‘generación postexílica’, la de los ‘hijos del exilio’, es decir, aquellos que heredaron el exilio, y que, como ella misma define, “fueron educados como si el retorno a España hubiera de ser inminente y como si vivieran en una realidad ajena a la mexicana” (Muñiz 1999: 156).

Para describir la relación que establece la segunda generación con la transmisión de las ‘a menudo traumáticas’ experiencias que precedieron a su nacimiento, Marianne Hirsch utiliza el término ‘postmemoria’, remarcando que, en numerosas ocasiones estas han sido transmitidas de manera tan profunda que llegan inclusive a constituirse como recuerdos ‘propios’ (Hirsch 2008: 103). Esta definición de postmemoria podría aplicarse también al trabajo de ‘recuperación/reconstrucción’ que emprende Muñiz, quien ha sido acunada con los relatos y la memoria de sus padres y del círculo de amigos exiliados republicanos españoles en México.

La hibridez tanto genérica como temática presente en los textos de Muñiz encuentra una posible explicación en las diversas minorías que convergen en esta escritora: ‘hispano-franco-cubano-mexicana’, exiliada, judía, mujer e intelectual en México<sup>2</sup>. ¿Cómo se conjugan todas estas conciencias de pertenencia? ¿Cómo concibe el arraigo aquel que solo ha escuchado que está solo de paso en algún sitio? Lo cierto es que en Muñiz, la conciencia de su alteridad le proporcionará una profusión de posibilidades con las que jugará desde niña: “Durante la primaria, en el colegio Gordon, jugué con las nacionalidades según me convenía: era francesa, cubana andaluza, castellana, refugiada o mexicana” (Muñiz 1998b: 171). Y que se prolongarán todavía en la edad adulta “En México se me confunde con española y en España con mexicana. Quiero dar ese rasgo híbrido de lo ‘hispanoamericano’ como algo propio de mi generación de escritores” (Hind 2003: 126).

---

<sup>1</sup> La interpolación de dos fechas cargadas de gran simbolismo para Muñiz (1492, año de la llegada de Colón a tierras americanas y 1942, año de su propia llegada a México), será plasmada en su poesía: “Doblemente exiliada. / Doblemente judía. / Doblemente española. / Una sola vez mexicana. / Mexicana en 1942: / transposición de 1492”. (Muñiz-Huberman 1998a: 75).

<sup>2</sup> Nos parece pertinente incluir su situación de mujer y de intelectual en México a las minorías señaladas por la crítica: lengua, país y religión.

Muñiz emprenderá explícitamente un proceso de construcción de sí misma tanto en *Castillos en la tierra* (1995) como *Molinos sin viento* (2001), sus dos libros de ‘seudomemorias’<sup>3</sup>. Es de rigor detenerse primeramente en este pequeño índice que, suscrito dentro del paratexto autoral, aparece como subtítulo en la primera novela de esta serie: *Castillos en la tierra* y que, según sea el caso, puede orientar (o desorientar) la lectura. Al respecto de este índice, podemos ver que mientras que Hoek compara la portada de un libro como “l’état civil d’un texte [el estado civil de un texto]” (1980: 3), Derrida se refiere a los elementos paratextuales como “hors livre [fuera de libro]” haciendo hincapié en que estos preceden y presentan el texto para volverlo visible incluso antes de que este sea legible (Lane 1992: 13). De tal suerte que este (discreto) índice de ‘seudomemorias’ añadido por Muñiz, funciona como marca inaugural que designa, nombra y diferencia este texto de los demás tipos de narraciones del yo.

Surge entonces un primer problema: el de la clasificación. ¿Dónde se ubica la escritura de este tipo de textos dentro del marco de la escritura del yo? Uno de los primeros teóricos en abordar esta temática fue Philippe Lejeune, quien en 1975 acuña el término “pacto autobiográfico” que se refiere al compromiso del autor de contar su vida (o parte de ella) con una intención de decir la verdad (autopacte.org). Según Lejeune, el ‘pacto’ es reconocible ya sea porque en el título o subtítulo se añade la mención: “autobiografía, memorias, la historia de mi vida, diario íntimo...”; o bien porque el nombre o la identidad del autor reenvía a una persona real, que además, comparte la identidad con el narrador.

Cabe aquí mencionar que en las ‘seudomemorias’ de Muñiz se ‘rompe’ es decir, no se realiza el ‘pacto autobiográfico’, dado que no cumplen ni con la mención de memorias (recordemos que se trata de *seudomemorias*), y la narradora no comparte la identidad con la autora. Es decir, la protagonista no llevará por nombre ‘Angelina’; tema al que nos referiremos más adelante.

El trabajo de Lejeune dejaba una ‘casilla’ vacía en donde narrador, personaje y autor se identifican en la misma persona, pero donde el título ‘novela’ rompe toda posibilidad de establecer el ‘pacto autobiográfico’. Como se ha mencionado en diversas ocasiones, dicha casilla ‘vacía’ en la clasificación de Lejeune se verá rápidamente ‘completada’ con el término de ‘autoficción’ (acuñado por Serge Doubrovsky en 1977 en su novela *Fils*). Y como es de esperarse, ya desde la contraportada –en la edición original–, o bien desde la portada –en ediciones posteriores–, aparece la definición que Doubrovsky da a este ‘nuevo género’:

---

<sup>3</sup> En varias entrevistas Muñiz indica que estas dos novelas forman una trilogía de libros que “se pueden leer de manera independiente o seguida”. La tercera pseudomemoria, *La pluma en la mano*, está todavía “en proceso”.

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. (Doubrovsky 1977)

[¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a los ilustres de este mundo en el ocaso de sus vidas y con un estilo refinado. Ficción de sucesos y de hechos estrictamente reales; o si se prefiere, *autoficción*, de haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, fuera de toda sabiduría y sintaxis de la novela tradicional o nueva.]<sup>4</sup>

Posterior a Doubrovsky los trabajos de Colonna, Darrieussecq, Gasparini, Alberca, Pozuelo Yvancos y Casas –entre otros más–, han venido a complementar los alcances de esta escritura híbrida en donde se mezcla la biografía y la ficción. Para ciertos críticos,

[L]'autofiction s'est imposée comme un des chantiers les plus ouverts, les plus vivants de la littérature actuelle. Notion subtile à définir, liée au refus qu'un auteur manifeste à l'égard de l'autobiographie, du roman à clés, des contraintes ou des leurres de la transparence, elle s'enrichit de ses extensions multiples tout en résistant solidement aux attaques incessantes dont elle fait l'objet. Elle vient en effet poser des questions troublantes à la littérature, faisant vaciller les notions mêmes de réalité, de vérité, de sincérité, de fiction, creusant de galeries inattendues le champ de la mémoire. (Grell, Genon)

[La autoficción se ha convertido en uno de los territorios más abiertos, más 'vivos' de la literatura actual. Concepto de sutil definición, vinculado al rechazo manifiesto del autor respecto de la autobiografía, de la novela en clave, de las complicaciones o los artificios de la transparencia; [la autoficción] se ha enriquecido con sus numerosas variantes resistiendo sólidamente a los repetidos ataques a los que está sujeta. De hecho, plantea ciertos problemas a la literatura, haciendo vacilar las nociones mismas de realidad, verdad, sinceridad, ficción, socavando de túneles inesperados el espacio de la memoria.]

Surge entonces la pregunta: ¿cómo clasificar las novelas de Muñiz cuya narradora es una niña que toma 'prestados' referentes reales que corresponden a los datos biográficos de la autora, pero que no respetan una de las características primordiales de la 'autoficción', es decir que el nombre del autor/personaje/narrador coincidan?

---

<sup>4</sup> Las traducciones del francés son nuestras.

En Muñiz además, la adición del prefijo ‘seudo’ (que sugiere un parecido) constituye una primer estrategia para establecer o sugerir una ‘brumosa’ distancia entre realidad/ficción. Lo anterior añade una imprecisión suplementaria a la –ya de por sí espinosa– tipificación genérica, recordándonos que, en la gran mayoría de las ocasiones, las clasificaciones son ‘convenciones’, que son solo un indicio, lo cual no hace sino confirmar la esencia cambiante y variable de un género ‘vivo’ y escurridizo que no deja de fascinar por sus alcances.

De manera más ‘natural’, las seudomemorias de Muñiz podrían acercarse al término de ‘autobioficciones’ acuñado por Alberca, quien en *El pacto ambiguo* (2007) –cuyo título alude al texto de Lejeune–, indica que las:

*autobioficciones* se caracterizan por su equidistancia con respecto a ambos pactos [autobiográfico y novelesco] y por forzar al máximo el fingimiento de los géneros, su hibridación y mezcla. No son ni novelas ni autobiografías, o son ambas cosas a la vez (Alberca 2007: 194).

Del mismo modo, las seudomemorias, como estrategia de ficción, juegan con los (a veces borrosos) límites de las fronteras entre el género autobiográfico y la ficción. Ya Rosa Montero, parafraseando a Barthes mencionaba que “toda autobiografía es ficcional y toda ficción autobiográfica” (Casas 2012: 25).

Como se ha mencionado anteriormente, el término de ‘seudomemorias’ aparece por primera vez en *Castillos en la tierra* (1995), en cuya contraportada se lee:

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

Este ‘proceso de iniciación a la vida’ está presente no solo en la protagonista de Muñiz, sino en Muñiz misma, quien ‘viene escribiendo’ muchas de sus obras desde niña. Y para quien escribir, es “como un juego. Escribir es ir quitando tabúes” (Bernárdez). Muñiz dirá que siendo niña y ya sin saber a qué jugar le dijo a un compañero de juegos: “‘Vamos a escribir cuentos’, y nos sentamos a escribir cuentos. Nos sentamos en la mesa y se me quedó la idea de seguir escribiendo”. (Bernárdez). Esta experiencia real será incluida en *Molinos sin viento*, en el capítulo 7 titulado “Cómo se escribe un cuento”:

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 2001: 67)

No obstante, el proceso de iniciación a la escritura no estaría marcado por una total libertad. Muñiz relata que cuando escribía cartas a sus primos de España estas pasaban por la criba paterna, quien las leía, tachaba y corregía a su gusto. Actitud que encontraba un contrapeso en el apoyo de su madre, quien la alentó a continuar con la actividad literaria y a contar las historias. Estas experiencias aunadas a la visión infantil permitirán a Muñiz narrar su vida mediante una mezcla imprecisa de ficción y realidad. Una segunda estrategia para sugerir la escurridiza frontera entre realidad/ficción es el empleo de un narrador en tercera persona del singular. Dicho narrador omnisciente dará cuenta de las vivencias de Alberina, nombre de la niña protagonista en ambas seudomemorias y que sintetiza perfectamente el binomio de realidad/ficción con el que juega Muñiz: El nombre ficticio de la protagonista, Alberina, es resultado de la fusión de los nombres reales de su esposo, Alberto Huberman y el de la escritora misma. Así:

Alberina = Alberto (Huberman) + Angelina (Muñiz)

Semejante a la autobiografía, cuyo “cometido inicial [...] [es] construirse a través de la escritura” (Casas 2012: 14), en sus seudomemorias, Muñiz se (re)construye entrelazando trozos de realidad y de imaginación, la contemplación de fotografías, la remembranza de charlas, de recuerdos vividos o inciertos, propios o ajenos... Que sumados a su condición de mujer, sus exilios y desarraigos (propios, ajenos; antiguos, presentes; políticos, religiosos) y su intelectualidad devienen fragmentos que, ensamblados, conforman el relato de Alberina, quien irá apropiándose del mundo que le rodea en un intento por buscar sus propias marcas. Así, Alberina entablará una ‘batalla de posesión’ y de ‘pertenencia’, y los lugares serán descritos en función del miedo o de la paz y descanso que le proporcionan.

Tanto en *Castillos en la tierra* (1995) como en *Molinos sin viento* (2001) Muñiz lleva al lector por un viaje de regreso a la infancia de la narradora. Se intenta aquí de recuperar el pasado, incluidos los lugares vividos (Cuba y México), con imágenes que se dividen entre el recuerdo y la idealización. Entre la realidad y la fantasía. La mirada que reconstruye su narración es una mirada que ve hacia el pasado, en retrospectiva. A partir de la cual irá recuperando pedazos, imágenes, recuerdos... o bien, irá olvidando la realidad para distorsionarla a su antojo.

Los recuerdos y la imaginación que se añade a estos funcionan como migas de pan que van dejándose no para regresar por el mismo camino, sino para marcar el camino mismo. La memoria, hecha de rupturas, intenta rehacerse trozo a trozo. Pedazos de un ‘yo’, de un nosotros, son los que Muñiz va recolectando entre *castillos* y *molinos*. En estas novelas, el fragmentarismo, también característico de la escritura del yo (Casas 2012: 35), se va construyendo mediante la alternancia de planos espacio-temporales y de digresiones. Las seudomemorias carecen de estructura cronológica lineal (ejemplo de ello es que ambos libros toman a México

como punto de partida para la narración) y los capítulos se suceden sin ilación lógica (algunos capítulos intermedios pertenecerán al pasado). De tal forma que el primer capítulo de *Castillos en la tierra* (1995) lleva por título “El hotel Gillow” y la narración comienza con el hotel al que Alberina (y Angelina) llegaron cuando niñas: el hotel Gillow en la ciudad de México “una tarde lluviosa del mes de marzo de 1942” (Muñiz 1995: 9). Mientras que el primer capítulo de *Molinos sin viento*, “El remanso de Santa Catarina 24” también alude a un tiempo y a un lugar que corresponden con los reales:

En el otoño de 1945, recién terminada la segunda Guerra Mundial y a cinco de la guerra civil española, Alberina habitó la nueva casa [...] Santa Catarina 24 es una casa con historia. Con historia vivida o con historia inventada. Con historia entrevista por el ojo de la cerradura. [...] Santa Catarina 24 ofrece mayores misterios que la casa anterior, la de Tamaulipas 185. (Muñiz 2001: 11)

Al lector le basta una búsqueda en ‘google maps’ para ver de fuera las fachadas de estas viviendas: (Santa Catarina 24, en el barrio de San Ángel Inn y Tamaulipas 185 en la colonia Roma, ambas en la ciudad de México), que además, fueron realmente los sitios donde Muñiz pasó parte de su infancia.

Las descripciones incluidas en *Molinos sin viento* nos permiten reconstruir prácticamente el interior de la casa donde habitó Alberina puesto que la narración se detiene en cada detalle:

Alberina decide penetrar en el misterio de la nueva casa. Tantos cuartos. Tantas puertas. Y ventanas. Más dos pequeñas casas al lado de la principal. La cochera. Una bodega. Un desván. Un sótano. Un porche. Un enorme jardín dividido en varias partes. Un huerto. Un patio abandonado. Y lo que debió ser un estanque. Varios cercados y hasta un gallinero. (Muñiz 2001: 19)

Y aunque Cuba y España están presentes tanto en los recuerdos de la protagonista como de trasfondo en el relato mismo, primará la presencia de México en una doble construcción: el México ‘real’ y el México recreación de la memoria, de la invención. Alberina se dará cuenta de que:

[...] la visión es tan reducida y limitada que si no se aplica la imaginación, la ignorancia será total. En una palabra, a sus nueve años descubrió la relatividad de este mundo. La relatividad, la ambigüedad y el punto de vista (Muñiz 2001: 9).

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

Una visión incompleta de trozos de cuerpos que solo por la memoria pudo reconstruir. Fue como revolver las piezas de un rompecabezas para encontrar la verdadera forma. Descubrió que la memoria es una gran inventora (Muñiz 2001: 9).

Las seudomemorias de Muñiz se construyen con saltos y digresiones, al tiempo en que Muñiz hace uso de la memoria retrospectiva y de la metamemoria, Muñiz emprende una reflexión sobre lo azaroso del recuerdo que será retomada en diversos momentos del relato.

El hilo de la memoria se rompe, se anuda o se enreda. Frágil o inventado. Se desliza sin tiempo.

Muchos, muchos años después Alberina confunde y mezcla sus recuerdos. Quiere establecer un puente entre las dos orillas: ayer y hoy: Quiere entender. Quiere abarcar. Lo cual es imposible. La memoria ignora cualquier medida. Los recuerdos se desconocen y se mueven sin orden. Sin espacio. No son convocables. Son imprevistos. Se convierten en sueños agregados (Muñiz 1995: 17).

Alberina ignora el peso de las historias que va acumulando. Entran, con naturalidad, en el interminable espacio de la memoria. Unas empujan a otras y todas encuentran su lugar. Para que algún día surjan, sin haber sido llamadas (Muñiz 1995: 103).

Ejemplo de la importancia que tiene la vista como motor de la memoria, veremos que en la primera página de *Molinos sin viento*, la narradora empleará más de quince vocablos cuyo campo semántico involucra la vista (tales como ojo, visión, ver, mirar, descubrir). Y además, sugerirá que precisamente gracias a la memoria es posible "(re)colorear el pasado", mismo que verá de color verde.

[Alberina] decidió, en ese momento, que nada es verdad ni mentira sino que todo es según el color del ojo con que se mira<sup>5</sup>. Como el suyo era verde, todo lo vio verde. [...] Podía también eliminar los colores desagradables y pintarlo todo en los tonos preferidos. Verde en primer lugar (Muñiz 2001: 9).

Una de las formas en que Alberina 'llama' a la memoria es mediante la contemplación de fotos. A Alberina le gustan porque "arman y desarman la memoria: la suplantán y le ponen trampas. Son apenas un fragmento de lo que podría haber detrás. Y ese detrás es la que da pie a la invención. A los cuentos. A las historias" (Muñiz 1995: 54). Por ejemplo, mientras Alberina ve las fotografías que "milagrosamente" se han salvado en las muchas mudanzas, reflexiona:

---

<sup>5</sup> Añadiendo de paso un guiño a Campoamor.



De todas las fotos, Alberina prefiere las europeas [de Francia y España], que le despiertan mayor interés: representan lo desconocido y lo propio perdido. Las de América, son lo conocido, lo vivido, aunque lo impropio. Son dos las actitudes a que la enfrentan las fotografías. La melancólica y la realista. La que no puede ser y la que es. Y esta imposibilidad-posibilidad, que es la que está aprendiendo del mundo adulto de los exiliados (Muñiz 2001: 122).

[...] Las fotos de España y Francia podrían ser tristes porque son un mundo perdido. Pero Alberina las ve como un mundo propio al cual, sin duda, regresará algún día. Alberina memoriza caras, calles, paisajes, para que cuando esté frente a ellos ocurra el reconocimiento. [...] Retornará a él como si no hubiera sido forzada a abandonarlo (Muñiz 2001: 123).

Invariablemente, el leitmotiv del exilio está presente en Muñiz, el exilio que es todos los exilios, todos los desarraigos, desde el desarraigo original de Adán y Eva (Andueza 1994: 448). Según indica Muñiz:

Viví rodeada de gente que venía huyendo de la guerra y de las persecuciones. Desde niña pensé que algún día escribiría sus historias (Andueza 1994: 448)  
 “Exilio es una palabra que indica un desplazamiento de lugar [...]. Un no pertenecer al espacio. Un acto temporal [...]. El exiliado [...] se enfrenta a un nuevo aprendizaje y, lo más grave, a una fragmentación de la identidad” (Zamudio 2011: 7)<sup>6</sup>.

Moviéndose entre realidad e invención, en *Castillos en la tierra* y *Molinos sin viento* la escritura funciona como una terapia de reconfiguración, reconstrucción, Alberina/Angelina recupera lo que ha perdido sin haberlo tenido nunca, “aprende a revivir lo no vivido y a recordar lo no memoriado” (Muñiz: 1995: 47).

Como ha sido mencionado por diversos críticos, “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: 5)

En ambas novelas, el narrador –adulto– sabe que 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:

¿Será 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

---

<sup>6</sup> Angelina Muñiz en el ensayo “La poesía y la soledad del exilio”.

este lugar, en tal día, de tal mes, de tal año, de tal hora, minuto y segundo? Segurísimo. (Muñiz 2001: 10-11).

Así, la experiencia del exilio de Muñiz, será alimentada por las experiencias que precedieron a su nacimiento, transmitidas tan profundamente que parece constituir recuerdos propios. Pero sean ya propios o ajenos, Muñiz toma como materia prima los momentos detenidos en la memoria infantil que, al paso del tiempo y al ser evocados se modifican (voluntariamente o no):

Cabe aquí remarcar que, si bien Alberina ‘hereda’ el dolor y la conciencia del exilio que hizo salir a sus padres primero de España y luego de Francia, sí tiene plena conciencia del exilio de su paraíso, de Cuba y su playa, Caimito del Guayabal, “un pueblecito al oeste de la Ciudad de La Habana, hoy perteneciente a la inventada provincia de Artemisa, que en la época en que Angelina vivió pertenecía a la provincia de La Habana” (caimitocuba), al que se referirá en numerosas ocasiones como su ‘paraíso perdido’.

En Muñiz, las ambiguas y borrosas vivencias de su niñez, se nutren de la imaginación ‘reconfigurando’ los recuerdos infantiles.

Lo que Alberina creyó que era paz no era sino un fuego interno que, llama a llama, iba quemando el alucinado paraíso original. A la manera de una historia repetida y aprendida que tuviera que ser recortada, desbaratada, empastada: descreída y nunca más vuelta a creer. ¿Qué hacer con los restos de la historia?

Fue cuando Alberina empezó a perderle respeto a las historias y a todo lo que se le contara. Cuando adquirió el derecho a apropiarse de las palabras y a hacer uso divertido de ellas. Por lo tanto, a inventar sus propias palabras: sus propias historias (Muñiz 2001:16)

Lo que en Alberina es “inventar sus propias palabras para contar sus propias historias”, en Angelina se trata de hablar un idioma ‘doble’: el español de España, de los exiliados y el de la ciudad de México. Y ya sea mediante una breve mención al describir la casa: “la alcoba, o la recámara, como dicen en México” (Muñiz 1995: 37). O bien cuando se trata de explicar la expresión mexicana “dar la lata” a Luis, un amigo republicano de sus padres (Muñiz 1995: 57), el desdoblamiento se instala como una forma de vida de manera natural. Como ella misma refiere:

Teníamos dos lenguajes hasta en la vida cotidiana. En casa, en el exilio, se utilizaba el de España; en el mercado, en la calle, se tenía que utilizar el lenguaje mexicano. Esto nos hizo crearnos un lenguaje neutro que sirviera para todo. Aun así, en el momento que estamos con españoles empezamos a hablar como españoles. Esta esquizofrenia la tienes que llevar hasta el lenguaje. Por eso sería interesante analizar el estilo de nuestra generación, porque todos, creo yo, hemos procurado utilizar un lenguaje más universal que pueda funcionar en cualquier

parte, más que muy mexicano o el español actual, que no lo conocemos porque no vivimos en España (Gambarte 1996: 117).

La obsesión por la mirada también será una interrogante constante al no poder asir lo que fijan los ojos a la distancia. Al hablar de una fotografía de su madre, Muñiz se pregunta:

¿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 (Muñiz 2012).

La Historia, en mayúscula, juega y está presente alternativamente como tela de fondo y como primer plano. La literatura de Muñiz se antoja una relectura y una reescritura de la historia oficial que confirma que "escribir es también crear un lenguaje". A medida que leemos a esta escritora, comprendemos que la escritura pone en relieve los conflictos y la serie de fuerzas que se enfrentan en ella. De ahí que, la escritura se presente como el espacio propicio para (re)crear el equilibrio del pasado desde el presente y para (tratar de) resolver las contradicciones y los vacíos en forma armónica.

La escritura de estas seudomemorias brinda a Muñiz la libertad necesaria para que sus reflexiones, sus dudas y sus contradicciones encuentren un terreno de diálogo que, nunca consumado, le permita elaborar y (re)construir un orden pasado desde su presente.

Si Alberina/Angelina entiende la trascendencia del exilio parental es quizá debido a que ella misma ha conocido lo que exilio significa. Si Caimito del Guayabal (Cuba) no hubiera existido, cabría preguntarse si la conciencia de la pérdida hubiera sido tan vívida y tan real como para comprender la añoranza de España.

Las seudomemorias de Angelina Muñiz-Huberman muestran que la única manera de exorcizar el vacío que deja la ruptura es el retorno. Al caminar constantemente sobre las mismas huellas que se han dejado atrás, Muñiz-Huberman intenta asir un trozo del tiempo que contiene trozos del pasado, trozos de identidad.

Concebir la vida en fragmentos le da a Alberina la posibilidad de reconstruirla a su propio antojo. Su identidad está hecha de rupturas, y encuentra su unidad precisamente al colmar los espacios vacíos con la memoria y la imaginación. La voz de Angelina/Alberina se erige en guardiana de la memoria. La obra de Muñiz es una obra polifónica que se construye mediante la estrategia de hacer suyas las voces ajenas.

Siguiendo una técnica semejante al *patch-work* realizado por los indios de Norteamérica, quienes recuperan un pedazo de tela de la vestimenta de alguien para agregarlo a la inmensa colcha hecha de fragmentos, Angelina/Alberina va hilvanando pedazos de memoria, de historias, de fragmentos de imágenes que logran pasar a través del ojo de la cerradura.

## BIBLIOGRAFÍA

ANDUEZA, María.

- 1994 “Angelina Muñiz-Huberman”, en *Setenta años de la Facultad de Filosofía y Letras*. México: UNAM, pp. 447-449.  
*Autoficción. Estudios sobre una forma literaria diferente*. En línea en: [http://autoficción.es/?page\\_id=14](http://autoficción.es/?page_id=14) [consultado el 20.12.2013]

BERNÁRDEZ, Mariana.

- 1993 “En el centro el exilio. Entrevista con Angelina Muñiz-Huberman”, *La Jornada Semanal. Suplemento Cultural*. México, septiembre 12. En línea en: [http://www.medina502.com/bernardez/entrevistas/angelica\\_muniz.php](http://www.medina502.com/bernardez/entrevistas/angelica_muniz.php) [consultado el 02.01.2014].

BOURDIEU, Pierre.

- 1979 *La distinction: critique sociale du jugement*. París: Minuit.

CAIMITO BLOGSPOT.

- En línea en: <http://caimitocuba.blogspot.be/> [consultado el 20.12.2013].

CASAS, Ana.

- 2012 *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.

GAMBARTE, Mateo.

- 1996 *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida/Pagès Editors.

GRELL, Isabelle y Arnaud GRENON.

- Autofiction*. En línea en: <http://autofiction.org/> [consultado el 20.11.2013]

HIND, Emily.

2003 *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. Madrid: Iberoamericana.

HIRSCH, Marianne.

“The Generation of Postmemory”, *Poetics Today* 29:1:103-128.

HOEK, Leo.

1980 *La marque du titre: dispositifs sémiotiques d’une pratique textuelle*. Ámsterdam: Vrije Universiteit te Amsterdam/Mouton Éditeur.

LANE, Philippe.

1992 *La périphérie du texte*. París, Nathan.

LEJEUNE, Philippe.

1996 *Le pacte autobiographique*. Francia: Seuil.

*Autopacte*. En línea en: [www.autopacte.org](http://www.autopacte.org) [consultado el 10.10.2013]

MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina.

1995 *Castillos en la tierra. Seudomemorias*. México: CONACULTA/El Equilibrista.

1998a *La sal en el rostro*. México: UNAM.

1998b “El exilio”, en Isaac Goldemberg, *El gran libro de la América judía*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

1999 *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. Barcelona: GEXEL/UNAM.

2001 *Molinos sin viento*. México: Aldus.

2012 “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].

PÉREZ ANZALDO, Guadalupe.

2001 “Exilio y Memoria: Los castillos interiores de Angelina Muñiz-Huberman”, *Destiempos* 28, enero-febrero de 2011.

SICOT, Bernard.

2003 *Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos. Antología*. México/Coruña: Edições do Castro.

ZAMUDIO, Luz Elena (pról.).

2011 *Angelina Muñiz-Huberman. Material de Lectura*. México: UNAM. En línea en:

<http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/angelina-muniz-huberman-117.pdf> [consultado el 10.10.2013].