

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
I. ESTADO DE LA CUESTIÓN	6
II. EL TEMA DE LA MEMORIA	15
II.I La dimensión lingüística	15
II.II La dimensión experiencial	16
II.III La dimensión discursiva	17
III. LOS POEMAS	23
III.I Sobre <i>Vilano al viento. Poemas del amor y del exilio</i>	23
III.II Sobre <i>La memoria del aire</i>	29
III.III Sobre <i>Cantos treinta de otoño</i>	35
IV. LOS CAMINOS DE LA MEMORIA	41
OBSERVACIONES FINALES	45
BIBLIOGRAFÍA	48

RESUMEN

A pesar de los muchos estudios existentes sobre la obra en prosa de Angelina Muñiz-Huberman, hoy se ha dicho muy poco sobre su poesía. Sin embargo, su calidad literaria reclama, cada vez más, la atención de la crítica mexicana y española. Hija de exiliados españoles y traída a México a muy temprana edad, su nombre ha quedado unido al de la llamada “Generación hispanomexicana”, pero su personal trayectoria la ha llevado a explorar otros temas e inquietudes además del exilio. Este estudio se ocupa de analizar e interpretar ocho poemas escritos entre 1982 y 2005, tocantes al tema de la memoria. Su importancia radica no sólo en mostrar uno de los temas fundamentales y apenas estudiados de su poesía, sino también en evidenciar cómo Angelina Muñiz ha hecho de sus reflexiones en torno al tema un programa de vida que responde a las inquietudes y el pasado histórico de dos comunidades muy específicas en México: la de ascendencia española y la judía, al tiempo que responde a las preocupaciones del hombre moderno, cada vez más desvinculado de la tierra, la noción de lo divino y la memoria colectiva.

INTRODUCCIÓN

Angelina Muñiz-Huberman es, con toda seguridad, una de las escritoras más relevantes de la poesía mexicana contemporánea. Su reciente inclusión, a principios de este año, a la Academia Mexicana de la Lengua, lejos de validar su extensa y lograda obra, se suma a una larga lista de premios y distinciones obtenidos, pero sobre todo al reconocimiento de un público minoritario y atento que la ha acompañado a lo largo de cinco décadas de producción escrita en diversos géneros. Ensayo, cuento, novela, pseudomemoria, poesía y un considerable número de textos inclasificables forman este corpus, único en su modo de abordar incluso los temas olvidados por la tradición (p.e., el pensamiento cabalístico o el Renacimiento andaluz), por no hablar de los tópicos que ella misma inauguró: el tema de la mujer en situaciones extremas y no exentas de un humor cruel¹, por ejemplo.

Hija de padres españoles, nacida en Hyères, Francia, y criada entre Cuba y México, Angelina Muñiz-Huberman se reconoce como parte de la llamada “Generación hispano-

¹ Véase en Angelina Muñiz-Huberman, “Memoria: el juego de escribir”, *La Jornada Semanal*, Nueva época, núm. 74, 11 de noviembre de 1990, pp. 21-24.

mexicana”, a la cual también pertenecen Arturo Souto, Luis Rius, Juan Espinasa, Tomás Segovia, José Pascual Buxó, Ramón Xirau, Federico Patán, entre otros. No obstante el recuerdo compartido de la guerra y la experiencia del exilio, las particularidades biográficas infrecuentes de esta escritora así como su desarrollo individual como creadora la sitúan más allá de los temas obligados y aun de las preocupaciones posteriores del grupo.

“Sobre sus influencias podemos destacar, con Luz Elena Zamudio, a la Generación del 98, la literatura del Siglo de Oro, la literatura medieval española, así como al pensamiento de María Zambrano, Walter Benjamin, Simone Weil y Gershom Sholem, por no mencionar a sus propios contemporáneos ².”

Ahora bien, mientras que el corpus literario de Angelina Muñiz-Huberman asciende a más de cincuenta títulos, su obra poética comprende diez hasta 2012, a saber: *Vilano al viento. Poemas del amor y del exilio* (1982); *El libro de Miriam o los cien días* (1990); *El ojo de la creación* (1992); *La memoria del aire* (1996); *La sal en el rostro* (1998); *Conato de extranjería* (1999); *La tregua de la inocencia* (2003); *Cantos treinta de otoño* (2005); *La pausa figurada* (2006) y *Rompeolas* (2011). A esta cuenta tendríamos que añadir su más reciente libro intitulado *Cosas veredes* (2016).

Estudiar la inacabada obra de Muñiz-Huberman incumbe a los estudios en literatura mexicana tanto por su temática como por su original abordaje, así como por su nulo interés por satisfacer las modas e ideologías en boga a lo largo de su trayectoria escritural. Y es que la obra de Angelina Muñiz-Huberman se escribió a contracorriente, desafiando las

² “Como académica ha impartido y sigue impartiendo en la UNAM cursos en la Licenciatura en Letras Hispánicas, por ejemplo: novela picaresca, El Quijote, la Generación del 98, literatura del Siglo de Oro, literatura medieval española (sobre las fuentes del pensamiento medieval: Cábala, alquimia, gnosticismo, paganismo. Así como, sobre literatura sefardí). En el posgrado de Literatura Comparada ha dictado, entre otras materias: Historia de la crítica, temas de literatura comparada: literatura isabelina y literatura del Siglo de Oro. Cábala, alquimia y paganismo en la Literatura renacentista. Teorías literarias de autores como Walter Benjamin y Gershom Scholem. María Zambrano y Simone Weil. Esta enumeración es importante porque la temática de sus cátedras no está desligada de la temática desarrollada en su obra de creación que incluye narrativa y lírica”. Véase en Luz Zamudio, “Angelina Muñiz-Huberman: La dualidad asumida”, en Lilia von der Walde & Mariel Reinoso (comp.), *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*, Primera edición electrónica, México, Editorial Grupo Destiempos, 2014, pp. 79-80.

ideas convencionales sobre los géneros literarios; más aún: inventando sus propias mixturas y subgéneros con tal de expresarse libremente.

Por otro lado, si nos obligamos a señalar cuál es el tema central de su obra poética, indicaremos que el exilio. No obstante, su poesía está transida por otros tópicos dignos de reflexión y análisis profundo: de ahí que este estudio procure mover el centro de gravedad referido, para ocuparse del poco atendido tema de la memoria, presente en tres de sus poemarios: *Vilano al viento. Poemas del amor y del exilio* (1982), *La memoria del aire* (1996) y *Cantos treinta de otoño* (2005). Estos libros los hemos seleccionados por dos motivos: por un lado, todos aluden o abordan el tema de la memoria; por el otro, el hecho de que cada cual pertenezca a una década distinta en la producción escritural de la poetisa, confirma que el tema de la memoria ha sido una de las preocupaciones centrales y recurrentes en su obra.

Dicho lo anterior, el propósito de este estudio es describir e interpretar ocho poemas de Angelina Muñiz-Huberman, tocantes al tema de la memoria, para lo cual consideraremos la dimensión lingüística, experiencial y discursiva de cada uno.

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Por increíble que parezca, sobre la obra poética de Angelina Muñiz-Huberman se ha escrito muy poco. Como si esto no bastara, su obra sólo se encuentra con dificultad y apenas es mencionada en las antologías de poesía mexicana³. Basta mirar el volumen de su producción y el reconocimiento obtenido dentro de la academia, para que esto se nos presente como un fenómeno extraño. Y cabe preguntar sobre qué factores han intervenido para que su poesía prácticamente no figure en las páginas de la crítica mexicana. ¿Sus temas? ¿Su carga filosófica? ¿La agenda literaria de las editoriales? ¿La ineficacia de la crítica misma? O tal vez su reticencia a la definición y a la consecución de modas literarias a lo largo de su vasta trayectoria. Sea cual sea el factor determinante —la suma de todos ellos también es una opción—, debemos estar conscientes de que pasar por alto su existencia equivale a cometer un error por omisión. Porque si bien es cierto que la ausencia de un corpus crítico no aleja a los lectores de una obra, también lo es que no los acerca.

Un hecho peculiar en este sentido es que la llamada “Generación hispanomexicana”, dentro de la cual se inscribe la obra de Angelina Muñiz, no fue tratada con seriedad hasta la aparición del aquel prólogo de Giner de los Ríos en la revista española *Peñalabra*, entonces dirigida por Aurelio García Cantalapiedra. Los pliegos en cuestión⁴ aparecieron en la primavera de 1980 y consideraban a los siguientes autores como parte de una nueva generación, tal como indica la propia Angelina Muñiz en su libro *El canto del peregrino*:

³ Así lo advierten sus pocos comentadores, desde Eduardo Gambarte hasta Leopoldo Cervantes Ortiz, quien en 2014 aún escribe: “No es muy frecuente encontrar a Angelina Muñiz-Huberman en las antologías de poesía mexicana, pero tampoco en las de poesía española, pues su pertenencia a ambos lados del océano, como sucedió también con Tomás Segovia, la instala más bien en esa patria mayor que es el idioma”. Véase en Leopoldo Cervantes, “Desasimientos, exilios y memorias, la poesía de Angelina Muñiz-Huberman” en *Ibid.*, p. 178.

⁴ Véase en Ramón Xirau *et al.* “Segunda generación de poetas españoles en el exilio mexicano (prefacio de Francisco Giner de los Ríos y epílogo de Francisca Perujo)”, *Peñalabra. Pliegos de poesía* (Santander, España), núm. 35-36, primavera-verano: 1980.

“Los autores incluidos [eran]: Ramón Xirau, Manuel Durán, Carlos Blanco Aguinaga, Jomí García Ascot, Tomás Segovia, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro, Enrique de Rivas, José Pascual Buxó, Gerardo Deniz, Francisca Perujo, Angelina Muñiz, Federico Patán ⁵.”

La consecuente inclusión de estos autores en la *Historia de la literatura española actual* (1984) de Santos Sanz Villanueva secundó la idea y reforzó la noción del grupo propuesto en los *Pliegos de Peñalabra*. No obstante, el descubrimiento permanecería circunscrito al público español durante varios años, al grado que la primera tesis doctoral sobre este grupo literario sólo aparecerá en España cinco años después, bajo el título de *Los niños transterrados en México* (1989). En ella, Eduardo Mateo Gambarte realiza una caracterización de las plumas hispano-mexicanas más relevantes y, tres años después, lleva a cabo el primer intento por presentar la obra escrita de Angelina Muñiz hasta 1989⁶. Este segundo texto es de suma importancia para el presente trabajo, menos por su extensión que por su análisis e interpretación generales sobre *Vilano al viento. Poemas del amor y del exilio* (1982), poemario que —dicho sea de paso— se ha erigido como la piedra angular de su obra poética en la mente de sus comentaristas.

Llaman especialmente la atención un par de líneas de Eduardo Mateo Gambarte sobre la generación hispano-mexicana y sobre la autora en cuestión por conservar, desafortunadamente, su veracidad a más de tres décadas de su publicación: “A mí me gustaría llamarla la generación extraviada, desconocida o ninguneada.”⁷ Y más adelante, refiriéndose al caso específico de Angelina Muñiz, apunta: “[es] una voz importante de la narrativa española y mexicana, aunque desgraciadamente desconocida en su país.”⁸

⁵ Angelina Muñiz-Huberman, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, México, Asociación Cop d Ideas-GEXEL/UNAM, 1999, pp. 82-83.

⁶ Eduardo Mateo Gambarte, “Angelina Muñiz-Huberman: escritora hispano-mexicana”, *Cuadernos de investigación filosófica*, XVIII: 1-2, 1992, p. 65.

⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁸ *Ibid.*, p. 82.

Pero, independientemente del conocimiento actual de su obra en México, merece la pena recuperar lo que hasta ahora se ha escrito sobre su poesía. El primer tópico que hallamos en los textos referidos y en los subsecuentes es el exilio. El énfasis en el tema del exilio, sea éste el español o el del ser humano de sí mismo, no tiene, pese a todo, su razón de ser en el texto de Mateo Gambarte, sino en un comentario previo de *Vilano al viento*, enunciado por el también poeta Federico Patán, en el cual se apunta, entre otras cosas, que:

“[...] la negación contumaz a mostrar el mundo de los objetos es otro modo de resaltar el exilio y el desasosiego⁹.”

En la misma tónica, aunque refiriéndose al aspecto formal, el mexicano señala que el uso del verso libre en su poesía es “un modo adicional de manejar el exilio [pues] la autora mortifica ese verso libre, lo tortura dividiendo abruptamente, aislando (en cierta medida) cada verso.”¹⁰ Como podrá notarse, en general, la palabra exilio es la clave empleada por Federico Patán para desentrañar el primer poemario de Angelina Muñiz. La anotación es relevante puesto que esta noción se ha trasladado, con demasiada frecuencia, al análisis de sus poemarios subsiguientes, situación que por otro lado no debería extrañarnos pues la propia autora ha dicho, más de una vez, que el tema del exilio se encuentra en el centro de su obra: “siempre el exilio / en el centro / el exilio.”¹¹

Esta afinidad con los temas de su generación, si bien salta a la vista tras una primera lectura, puede representar un problema al momento de analizar su producción poética completa, pues se corre el riesgo de minimizar o subsumir otros tópicos relevantes al del exilio y la guerra civil española. En este sentido, Gambarte lleva aún la ventaja, pues pese a ser uno de los primeros comentaristas de *Vilano al viento*, es de los más propositivos:

⁹ Federico Patán, “Conferencia inédita sobre *Vilano al viento*”, *apud.* Mateo Gambarte, *Ibid.*, p. 76.

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ Angelina Muñiz-Huberman, “El largo camino”, *Vilano al viento. Poemas del amor y del exilio*, UNAM, México, 1982.

“*Vilano al viento* es flor de cardo que lleva el viento. Desorientación, falta de raíces, necesidad de tierra para ser algo, que cae en *Poemas del amor y el exilio*, entre la unión y la separación, nada abstractos amor y exilio, tan precisos como la tierra necesaria para fructificar, concretados por el artículo que los materializa¹².”

Y sobre el aspecto formal:

“Poesía con pocos retoricismos, sin imágenes que distraigan ni metáforas que entretengan; puro fluir del sentimiento anudado a una concepción del mundo ¹³.”

Años más tarde, en un breve estudio, Luz Elena Zamudio lleva a cabo el primer análisis formal del poema *Vilano al viento*, para insistir en el tópico del desarraigo (ya prefigurado en los comentarios de Mateo Gambarte) y explicitar el de la memoria heredada, de ahí que señale:

“En los dos poemas encontramos referencias autobiográficas que aluden al desarraigo. La memoria está presente en ambos, pero una memoria limitada y deficiente que no puede sacar de las tinieblas un recuerdo de España, que ha sido heredado¹⁴.”

La sola mención de este texto, bien que breve, es de suma importancia para este estudio, pues representa el primer intento por describir la noción de la memoria en la poesía de Angelina Muñiz. Casi a la par, Malva E. Filer observa cómo en ese primer poemario la voz poética aprecia la libertad de ser un vilano al viento y de poder escribir, pues esto la alivia de las imágenes obsesivas de su pasado personal e histórico.¹⁵

Pero quizás la contribución más notoria posterior a la de Mateo Gambarte sea el lúcido ensayo realizado por Bernard Sicot,¹⁶ en donde se aborda por vez primera el poemario *La sal en el rostro* y se vislumbra la verdadera dificultad de su poesía en su conjunto: “Acercarse a la poesía de Angelina Muñiz-Huberman puede comunicar la

¹² Mateo Gambarte, *Loc. cit.*

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ Luz Zamudio, “Calas en la poesía de dos escritores hispanomexicanos: Angelina Muñiz-Huberman y Federico Patán”, *Casa del tiempo*, UAM, julio 2001.

¹⁵ Malva E. Filer, “The Integration of a Fragmented Self in the Works of Angelina Muñiz-Huberman”, *Studies in 20th Century Literature*: Vol. 27: Iss. 2, Article 4, 2003.

¹⁶ Bernard Sicot. “La poesía de Angelina Muñiz-Huberman: faro seguro, lugares inciertos” en Manuel Aznar Soler (éd), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, GEXEL, Sevilla: Editorial Renacimiento, España, 2006, pp. 895-904.

impresión, entre muchas otras, de un recorrido por lugares mal delimitados y, por consiguiente, inciertos.”¹⁷ Lo anterior, puesto en contexto, da menos muestras de incompreensión que de «dimensión», pues si bien Sicot reconoce que el exilio es el tema más claro en la obra poética de la de Hyères, también asegura que los motivos y lugares desde los cuales la voz poética entabla su comunicación, permanecen ocultos o indefinidos. Por otro lado, es la primera vez que se habla explícitamente del tono humano y profundamente vivencial de su poesía,¹⁸ con excepción de las anotaciones de Zamudio sobre el empleo de la voz lírica en primera persona del singular en *Vilano al viento*.¹⁹

Sin lugar a duda, la aparición de su *Poesía reunida*²⁰ representó el gran paso en la dirección adecuada, más si se considera el importante esfuerzo de Adolfo Castañón al prologar la compilación. El texto, que no rebasa las diez páginas de análisis, se concentra en presentar por vez primera la otra parte de su producción poética; esto es, la escrita a partir de 1998 (*La sal en el rostro*, *Conato de extranjería* y *La tregua de la inocencia*). El prólogo, entre otras características, amplía moderadamente el banco de tópicos de la poetisa al mencionar que su obra peregrina “en torno a ciertos lugares, a ciertas heridas –la de la guerra, la del exilio, la del ocultamiento, la de la enfermedad y la muerte–.”²¹ Y agrega, acaso haciendo eco de lo escrito por Sicot:

¹⁷ *Ibid.*, p. 895.

¹⁸ *Ibid.*, p. 904: “El tono, además, de una voz que no es nunca la de una mera instancia anónima que sólo brotaría de los textos sino una voz en la que siempre se percibe una presencia humana, un substrato vivido, voz viva por la que el lector recibe la fuerza de una emoción, que sí nace de la lectura.”

¹⁹ Zamudio, *op. cit.*

²⁰ Angelina Muñiz-Huberman, *Rompeolas: Poesía reunida* (Prólogo de Adolfo Castañón), México, Primera edición electrónica, FCE, 2012.

²¹ Castañón en *Ibid.*, p. 5.

“A ese «minimalismo»,²² para acudir a una voz ambiente, se añade, como para afilarlo, una propensión a la suspensión voluntaria de las certezas, una afición al quién sabe, una cierta nostalgia del paréntesis y del no saber²³.”

Castañón también insiste en el tono meditativo de poemarios como *La tregua de la inocencia*, así como en la dimensión histórica y ontológica que permean los versos de la mexicana, y hace énfasis en la calidad renacentista de su poesía. Pues si bien es cierto que los símbolos cristianos, hebreos y judíos no son ajenos a su literatura, también lo es que no estorban al lector profano. Además, se advierte que estos temas, lejos de resultar anacrónicos, se ven actualizados e interiorizados en su obra por medio de la “recreación del *ethos*”²⁴ de una cultura desaparecida; esto es, de la literatura hispano-hebrea o sefardita. Finalmente, se explicita la presencia del símbolo tácito, la elocuente seña bíblica y aun la clave cabalística:

“A veces pareciera que el *ars combinatoria* que va practicando Angelina tiene como propósito ilustrar las estaciones de un itinerario: la vía ácida, el camino del despertar. Ese camino del despertar es por supuesto de mística y esotérica índole²⁵.”

Y en el aspecto formal, Castañón también destaca el uso ocasional del alejandrino en clara consonancia con los clásicos españoles y el uso de la tipografía para emular el alma del alfabeto hebreo.²⁶

Luego de las importantes aportaciones del prólogo en cuestión, aquí muy sintetizadas, sólo nos resta recuperar lo dicho en un par de textos publicados en 2014 con motivo del primer homenaje realizado en honor de Angelina Muñiz, el cual –dicho sea

²² En esta cita, Adolfo Castañón llama «minimalismo» a la “gramática del despojo” y “deliberada pobreza” que la poetisa asume para dotar a sus palabras de una “temblorosa sustancia” y “sentido irreductible”; esto es, de la verdadera austeridad que da lugar al diario espiritual que representa, para el ensayista, su obra poética.

²³ *Ibid.*, p. 6.

²⁴ *Ibid.*, pp. 6-10.

²⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁶ *Ibid.*, p. 15. Refiriéndose a *La tregua de la inocencia*, Alfonso Castañón apunta: “Lo primero que llama la atención en este libro es la tipografía. En la composición de los versos no participan las mayúsculas que son reemplazadas por las minúsculas, como si estuviese haciendo al lector un guiño pues, como es sabido, en el idioma hebreo no existen las letras mayúsculas”.

paso— es el mayor esfuerzo orquestado, hasta ahora, por la crítica mexicana para comprender su obra integralmente, pues se ocupa de todos los ámbitos de su producción escrita: novelas, transgresiones, ensayos, pseudomemorias y, desde luego, poesía.²⁷

El primero de ellos, escrito por Leopoldo Cervantes Ortiz,²⁸ destaca una nueva dimensión en la poesía de Angelina Muñiz: su tono confesional, empleado para abordar lo mismo la experiencia personal que la histórica o colectiva. Adicionalmente, Cervantes Ortiz se empeña en describir, aunque brevemente, el propósito comunicativo y el sentido de algunos versos pertenecientes a *El libro de Miriam o los cien días*, *La memoria del aire*, *La sal en el rostro*, *Conato de extranjería*, *La tregua de la inocencia*, *Cantos treinta de otoño* y *Rompeolas*, razón por la cual este texto será de gran interés para el propósito que nos ocupa, especialmente si contemplamos que algunos de los poemarios por él abordados no contaban siquiera con un párrafo descriptivo y mucho menos con una presentación general.²⁹

Otra virtud del texto en cuestión es aproximar la poesía de la de Hyères a la de Gabriel Zaid, en lo concerniente a la tradición bíblica que permea sus respectivas obras:

“En la poesía mexicana sólo un poeta creyente, Gabriel Zaid, se ha atrevido a hablar así. Porque tal vez la familiaridad con el Dios de la tradición bíblica lleva a sus herederos a tratarlo de igual a igual, como también lo han hecho Juan Gelman y Santiago Kovadloff³⁰.”

Si bien la bibliografía indirecta sobre la obra en prosa de Angelina Muñiz rebasa, con creces, el número de fuentes aquí consideradas, debemos estar conscientes de que su obra poética —si exceptuamos quizá *Vilano al viento* y *La sal en el rostro*— hoy sólo cuenta

²⁷ Walde & Reinoso, *op. cit.*

²⁸ Leopoldo Cervantes, “Desasimientos, exilios y memorias, la poesía de Angelina Muñiz-Huberman” en *Ibid.*, pp. 178-185.

²⁹ Tal es el caso de *El libro de Miriam o los cien días*, *Conato de extranjería* y *Cantos treinta de otoño*.

³⁰ *Ibid.*, p. 181.

con estas pocas luces. Sin ir más lejos, hoy no contamos con un solo estudio que se ocupe siquiera de describir formalmente su poesía, como no sea de manera irregular y fragmentaria; es decir, un estudio que considere la versificación y figuras retóricas empleadas, los sujetos y verbos recurrentes, las características del yo poético, los géneros líricos visitados por la autora, entre otros elementos básicos para la comprensión de cualquier obra poética, desde la perspectiva de la crítica literaria.³¹ Tampoco contamos con un estudio que se ocupe de interpretar, de manera extensa, su poética acudiendo única y exclusivamente a las fuentes. Lo regular hasta ahora –prueba de ello es el estado de la cuestión ofrecido– son los intentos por presentar sus poemarios a través del análisis de ciertos versos e imágenes emblemáticos, menos encaminados a discernir el propósito comunicativo de cada cual que a resaltar el tópico del exilio, el desarraigo o la religiosidad, aunque difícilmente se aborden los detalles y matices de éstos.

A modo de cierre, retomamos un par de ideas centrales sobre la poesía que la propia Angelina Muñiz ha enunciado al hablar de su obra. Por un lado, afirma que la poesía, a diferencia de otros géneros literarios, le ha permitido abordar temas contemporáneos:

“En la década de los 80, con *Vilano al viento*, empecé a publicar poesía. Esto fue muy importante para mí, pues la poesía me permitió desarrollar temas contemporáneos y dejar de apoyarme en lo histórico antiguo ³².”

³¹ Para apoyar este argumento, ofrecemos aquí la lista de los poemas que, hasta ahora, han sido abordados de manera exhaustiva por la crítica mexicana y española. De *Vilano al viento* (1982): Génesis, Géminis, La misma idea, Vilano al viento, Reconciliación y, de manera fragmentaria o partir de ciertos versos (en adelante): La vida marinera I, Después de la guerra y El largo camino; de *El ojo de la creación* (1992): Hyères y Cotidiana nuestra; de *La memoria del aire* (1996): La hija pródiga, Enfermedad, Mar picado y Los mares; de *La sal en el rostro* (1998): La sal en el rostro (largo poema de 100 páginas); de *La tregua de la inocencia* (2003): Santuario. Fuera de esta lista, otros poemas han sido citados, a lo sumo, en su calidad de memorables o por ser dignos de atención y estudio, pero sin atrever una palabra sobre su forma o sentido.

³² Asunción Horno-Delgado & Angelina Muñiz-Huberman, “Un Desnudamiento Total: Entrevista a Angelina Muñiz-Huberman”, *Confluencia* (JSTOR), vol. 14, no. 1, 1998, p. 148.

Por otro, y dado su profundo interés por el misticismo y el pensamiento cabalístico, la creación poética representa, para ella, un modo de rescatar lo antiguo o ancestral. De ahí que afirme:

“[...] eso es la poesía: precisamente el poder rescatar todo lo ancestral y convertirlo en algo cercano, nuestro. Es el poder recobrar todas las cosas que te han ido alimentando, desde la lectura más antigua de la humanidad hasta la más nueva. Asumir que eres parte del todo, y que lo amas tanto que se te incorpora... Como decían los cabalistas: «vino nuevo en odres viejos»³³.”

³³ *Ibid.*, p. 150.

II. EL TEMA DE LA MEMORIA

Dado que nuestra intención es abordar el tema de la memoria en la obra poética de Angelina Muñiz, debemos definir tal concepto en función de su dimensión lingüística, experiencial y discursiva. Esto nos permitirá discernir, más adelante, qué poemas abordan el tema de la memoria según el vocabulario empleado, la relación de la voz poética con un determinado recuerdo y la esfera del discurso humano propia de cada poema enunciado.

II.I La dimensión lingüística

Como se verá en lo sucesivo, la poesía de Angelina Muñiz emplea varios de los verbos que de ahora en adelante denominaremos «verbos de la memoria», mismos que se resumen, pero no se limitan a: acordar, recordar, rememorar, conmemorar y olvidar, tanto en su forma afirmativa como negativa (ej. no recordar, no olvidar, etc.). En ciertos casos, debido al hecho de que muchos de los poemas analizados no abordan únicamente el tema de la memoria, tomaremos en consideración, aunque con cautela, las formas verbales subordinadas al pronombre relativo «que» (ej. que recuerda, que olvida, etc.).

Adicionalmente, podemos incluir a la lista expresiones coloquiales del idioma español tocantes a los procesos cognitivos de la memoria, como: llevar en el pensamiento, llevar en el corazón, tener presente, tener un recuerdo, guardar dentro de sí, quedar la mente en blanco, saber de memoria, volver la vista atrás, hacer memoria, perder la memoria, por mencionar algunas. Y aunque menos importantes que los verbos, por su función gramatical en los poemas, también reclamarán nuestra atención los sustantivos asociados a la memoria

(ej. el recuerdo, las memorias, etc.). De esta manera, seremos capaces de explicitar las marcas de la memoria en los poemas seleccionados.

II.II La dimensión experiencial

Sobre la dimensión experiencial, conviene hacer una precisión sobre la naturaleza del recuerdo, tal como la recupera el hermeneuta Paul Ricoeur en su ya clásico estudio intitulado *La memoria, la historia, el olvido*, en cuyas primeras páginas nos advierte:

“[...] los griegos tenían dos palabras, *mnēmē* y *anamnesis*, para designar, por una parte, el recuerdo como algo que aparece, algo pasivo, en definitiva, hasta el punto de caracterizar como afección —*pathos*— su llegada a la mente, y por otra parte, el recuerdo como objeto de una búsqueda llamada, de ordinario, de rememoración, recolección [...] Acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda ³⁴.”

La distinción anterior es de suma importancia porque nos permitirá entender la relación entre el sujeto y el objeto; es decir, entre quien recuerda y el recuerdo mismo. Pues mientras que en el acto de recordar, entendido como *mnēmē*, es el recuerdo quien asalta a la voz poética (sujeto) y le otorga un motivo para poetizar; en el acto de recordar, entendido como *anamnesis*, es la voz poética quien rememora para usar o emplear cierto recuerdo en función de sí o de determinado propósito discursivo.

La sola precisión, más adelante, será primordial para diferenciar la naturaleza o bien pragmática, o bien cognitiva de los verbos de la memoria aparecidos en cada poema, lo cual se traduce en la capacidad de caracterizar a la voz poética que nos ocupa.

³⁴ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Primera edición en español, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004, p. 19-20.

II.III La dimensión discursiva

Finalmente, habremos de considerar en qué esfera del discurso humano se inscribe cada poema referente al tema de la memoria, para lo cual ofrecemos al lector tres horizontes de comprensión: el contexto histórico-personal de la voz poética, sus vínculos con la filosofía existencialista y con el pensamiento religioso. El haber considerado estas esferas, y no otras, atiende al hecho de su constante aparición, explícita unas veces, implícita otras, en los poemas de la mexicana.

Así pues, afirmamos, en primer lugar —con Silvia Jofresa Marquès—, que la memoria histórica y personal de la voz poética tiene su origen en la nostalgia por la patria perdida, aunque difícilmente conocida:

“La mayoría de los miembros de esta generación poseen sólo vagos recuerdos de la península o, incluso como Angelina Muñiz, no la llegaron ni a conocer... es una generación acostumbrada a que el pasado les sea contado. Escuchar los relatos es su forma de vivir la historia. Su recuerdo, pues, va a estar constituido por la narración³⁵.”

En adición a la cita anterior podemos afirmar que el caso de Angelina Muñiz es excepcional, pues no sólo su persona recibió la memoria de la guerra civil española, también su voz poética asumió, dentro de su literatura, los recuerdos de la guerra y el exilio como propios; más aún, asumió el papel de guardiana y narradora de lo sucedido. De ahí que enuncie: “Si no recoges esos cantos / quién los recogerá.”³⁶ Otra particularidad es que la voz poética se ocupa de reconstruir, a pesar de la falta de certezas, la historia de la guerra civil y de la gran guerra; es decir, ante la incapacidad de la memoria surge, en gran medida,

³⁵ Silvia Jofresa, “Estudio introductorio: La herencia de un exilio” en Muñiz-Huberman (1999), *op. cit.*, p. 4.

³⁶ Angelina Muñiz-Huberman, “Canto XX”, *Cantos treinta de otoño*, México, Verdehalago, 2005, p. 72.

Prosigue el poema: “Dejas primero, casi con cortesía / que otros escriban la historia / mas si no lo hacen es tu turno.”

la invención poética del pasado: “Todo lo invento, / todo lo sueño, / todo lo presiento. / Como amante sin amado, conozco el amor y no sé lo que es.”³⁷

Algo parecido sucede con los recuerdos personales, los cuales suelen estar sujetos a enunciados interrogativos que, o bien ponen en duda los detalles del recuerdo, o bien el recuerdo mismo. Tal es el sentido de lo enunciado en el poema *Oído desatento (Canto XI)*:

“¿qué era aquello que mi padre me contaba?
¿por qué en el claro ocurría la confesión?
y yo, ¿por qué dejé de escuchar?”³⁸.”

En primer lugar, si estos recuerdos ayudaron a que los integrantes de esta generación conservaran la memoria de la guerra y el exilio, en Angelina Muñiz también sirvieron como materia prima de una nueva sensibilidad, basada en la recreación de la memoria colectiva a través de la poesía. De tal modo, podemos afirmar que la memoria histórica y personal de la voz poética está sujeta a cambios y modificaciones, bien sea a causa de los estragos del olvido o de la inventiva propia.

En segundo lugar, hay que destacar la noción de la memoria en la filosofía existencialista, para lo cual será necesario recurrir a las referencias obligadas en el tema, en este caso, a la filosofía heideggeriana.

³⁷ Angelina Muñiz-Huberman, “Vilano al viento” en *Vilano al viento. Poemas del amor y del exilio México*, UNAM, 1996, p. 30. Sobre esta idea, véase también la respuesta de la autora a Mariana Bernárdez: “Sí, el único apoyo que se tiene como exiliado es algo que también no lo tiene: la memoria, es decir, existe la memoria y es de lo único de lo cual sacas algunos hilos para lograr una cierta tierra echada en falta, pero, por otro lado, la memoria es muy tenue, es traicionera, se escapa, no sabemos dónde está, asocia cosas que a lo mejor no son verdaderas, es un terreno poco delimitado. La probabilidad que me parece más atractiva es que al no ser nada puede serlo todo, porque inventa, traslada o da un punto de referencia.” En Mariana Bernárdez, “Del aire y su memoria. Una entrevista perdida con Angelina Muñiz-Huberman”, *Periódico de poesía* (UNAM), no. 9, mayo 2008, p. 4.

³⁸ Muñiz-Huberman (2005), *op. cit.*, p. 52.

Ya hacia la década de los 90, Muñiz-Huberman reconoce la influencia que ejerció la filosofía existencialista en su obra poética: “El conocimiento de la filosofía existencialista, entonces en boga, fue de suma importancia para mí.”³⁹ Y aunque es verdad que la poetisa sólo se ha referido a la figura de Heidegger para hablar de su posible filiación al nazismo, resulta claro que cualquier corriente de la filosofía existencialista que haya influido en su obra abrevia, consciente o inconscientemente, del pensamiento heideggeriano.

Para Muñiz-Huberman, esta ineludible influencia pudo ocurrir o bien por conducto de la filósofa Hannah Arendt, lectora atenta y crítica cercana del maestro de la Selva Negra hasta el día de su muerte (tal como atestigua su nutrida correspondencia), o bien por medio del pensamiento de María Zambrano, especialmente en lo tocante a la razón poética.⁴⁰ Estas influencias que, lejos de desaparecer, acentuaron su presencia con el paso de los años en la obra poética de la de Hyères, nos permitirán hablar de la memoria desde otro horizonte.

El mito que nos servirá como vehículo de pensamiento es el de Mnemosyne, la madre de las musas; la conceptualización será la de Heidegger cuando argumenta:

“Es evidente que esta palabra [memoria] es aquí el nombre de algo más que aquella facultad de la que habla la Psicología, la facultad de guardar lo pasado en representación [...] el nombre de la madre de las musas no quiere decir *memoria* como un pensamiento cualquiera, [...] Memoria, como coligada conmemoración de lo que está por pensar, es la fuente del poetizar [...] porque es, desde siempre y para siempre, lo más digno de ser pensado⁴¹.”

Acaso lo esencial de la cita anterior y de su relación con la poesía de Angelina Muñiz sea la idea de que la memoria tiende a ocuparse de «lo más digno de ser pensado»,

³⁹ Véase en Muñiz-Huberman (1990), *op. cit.*, p. 23.

⁴⁰ Al respecto, Jorge Acevedo Guerra apunta: “La razón poética tendría que ser vista, además, en relación con lo que Heidegger llama pensamiento meditativo (*besinnliches Denken*)”. Véase en Jorge Acevedo, “La razón poética. Una aproximación (María Zambrano y Heidegger)”, *Acerca de la interpretación heideggeriana de la esencia de la técnica moderna*, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2008, p. 12.

⁴¹ Martín Heidegger, “¿Qué quiere decir pensar? [Trad. Eustaquio Barjau]”, *Revista Colombiana de Psicología* (U. NACIONAL DE COLOMBIA BOGOTÁ, D.C.), núms. 5-6 AÑO MCMXCVII, 1994, p. 15-16.

de ahí que tanto el pensar como el poetizar descansan y emanan de ella. Ahora bien, dada la aparente arbitrariedad que implica el acto de discernir lo digno de lo indigno, optaremos por decir que, para Heidegger, lo digno es lo «preocupante». Es decir, sólo aquello que preocupa al hombre, desde siempre, es digno de ser pensado o poetizado. Hablamos pues de preocupaciones antiguas, que se remontan al origen de los tiempos y hunden sus raíces en la esencia del ser humano.⁴²

Heidegger alumbró este concepto a partir de la hermenéutica del himno *Mnemosyne*, de Friedrich Hölderlin, en el cual se interroga sobre el ser del hombre moderno: “Un signo somos nosotros, / sin interpretación, / que nada padece y ya casi / ha perdido el lenguaje en tierra extraña.”⁴³ En un poema contenido en *Vilano al viento*, la voz poética enuncia: “Como he callado tanto / he olvidado hablar. / Mis palabras nadie las entiende. / No hay eco que las repita.” En ambos casos, aunque con variantes, olvidar el lenguaje o la palabra, en el sentido de *logos*⁴⁴, supone también el extravío existencial. Por eso la voz poética se equipara con un signo que no puede ser ni entendido ni interpretado, pues ha perdido la capacidad de desocultar el antiguo orden de las cosas; es decir, ha olvidado lo fundamental.

Como hemos visto, lo que en verdad «preocupa» a la voz poética es el olvido del sentido, la pérdida de su propio ser. Esto es, desde los supuestos de la filosofía existencialista, «algo digno de ser pensado». Y puesto que lo digno de ser pensado es, al mismo tiempo, lo que reposa y emana de la memoria desde siempre, podemos decir que

⁴² Una de estas preocupaciones, además del orden, la búsqueda de la unidad y la sabiduría, gira en torno a recuperar el sentido de la palabra, como cuando enuncia: “pero antes de la palabra, / la palabra que ya no cuenta, / su esfuerzo olvidado, su preocupación desatendida” en Muñiz-Huberman (1982), *op. cit.*, p. 52.

⁴³ Heidegger, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁴ El vocablo griego *logos*, por su etimología, ha significado a lo largo de la historia: razón, verbo, lenguaje, ley, ciencia, lógica, sentido, entre otras cosas. Así lo refiere el propio Martín Heidegger en su introducción a *Ser y Tiempo*. No obstante, en este caso, nos referimos a su acepción de *reunir, albergar y poner delante* el Ser del ente; esto es, llevar al lenguaje, decir, lo que desde siempre está presente.

cada una de las voces poetizó desde el pensar lo memorable;⁴⁵ es decir, desde lo preocupante. He aquí, en términos generales, el modo como interviene el concepto de la memoria, en el sentido de Mnemosyne, en la poesía de Angelina Muñiz.

En tercer lugar, hay que tomar en cuenta el sentido de la memoria en el pensamiento religioso, para lo cual retomaremos un fragmento de *El canto del peregrino*:

“Adán y Eva, y con ellos todos los exiliados de la historia, cuentan con la memoria como recurso para mantener y detener el ámbito desaparecido. Uno de los imperativos bíblicos es el de la memoria. Palabra esta que aparece mencionada 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 depende de manera poderosa de su memoria⁴⁶.”

A la luz de la cita anterior, entendemos en qué medida la memoria adquiere la forma de un mandato en la poética de Angelina Muñiz, como cuando enuncia: “luego, en la sinagoga, te pusieron en la mano / un antiguo libro de rezos para que no olvidaras / ¿cómo habías de olvidar?”⁴⁷ Al respecto, debemos resaltar que tanto en la tradición semítica como en los textos bíblicos, referentes importantes de la literatura occidental, el mandato de la memoria permite recordar la alianza entre los hombres y la divinidad, perpetuando así la comunidad en torno a ella.⁴⁸ Así, por ejemplo, el recuerdo de la vagancia del pueblo judío —presente en el poema “Después de la guerra”⁴⁹— funciona en tres niveles, tal como lo

⁴⁵ Es clara la influencia del mito de Mnemosyne en la concepción heideggeriana de la memoria, especialmente en decir que la poesía y el pensamiento emanan de la memoria, tal como las musas habían sido alumbradas por la diosa griega.

⁴⁶ Muñiz-Huberman (1999), *op. cit.*, p. 30.

⁴⁷ “Canto III” en Muñiz-Huberman (2005), *op. cit.*, p. 19.

⁴⁸ Por mencionar uno de tantos, traemos a colación el siguiente ejemplo, contenido en el *Libro de los Salmos*: “Si oyereis hoy su voz, / no endurezcáis vuestro corazón, como en Meriba, / como en el día de Masah en el desierto, / donde me tentaron vuestros padres, / me probaron, y vieron mis obras. / Cuarenta años estuve disgustado con la nación, / y dije: Pueblo es que divaga de corazón...”. Aquí la palabra “oír” equivale a “obedecer” tanto como las expresiones “no endurecer el corazón” y “corazón que divaga” equivalen a la etimología de recordar, *re-cordis*, que significa “volver a pasar por el corazón”. De ahí que el salmo remita al mandato de la memoria en la tradición bíblica.

⁴⁹ “Quienes claman por él [Dios], /eco del eco del silencio reciben. / Y por más que quieran volver a inventarlo / no saben cómo. / Moisés ya no está aquí. / El desierto está lleno de cadáveres.” en Muñiz-Huberman (1982), *op. cit.*, p. 17. En estos versos, pertenecientes al poema “Después de la guerra”, se actualiza el recuerdo de la vagancia mosaica.

expone Gabriel Amengual al hablar de la función de la memoria en la tradición judaica:⁵⁰

1) como forma de guardar un recuerdo, una historia; 2) como rememoración que configura la existencia personal y colectiva, y 3) como conmemoración que actualiza y se pregunta por el sentido del recuerdo, a menudo, a través de las instituciones.

En adición a lo anterior, debemos reconocer que la memoria, en su sentido religioso, también es la puerta de acceso al conocimiento olvidado. La noción está claramente ligada a la tradición platónica, ampliamente asimilada por las religiones semíticas, especialmente por afirmar que “el buscar y el conocer no son otra cosa, en suma, que una reminiscencia⁵¹”; es decir, que todo conocer es recordar porque las ideas ya las lleva el ser humano dentro de sí, desde su vida preterrenal. La cuestión se puede rastrear fácilmente en la poética de Angelina Muñiz,⁵² la propia Silvia Jofresa ha dado cuenta de ello. Con esta última consideración en mente, daremos paso al abordaje de los textos.

⁵⁰ Gabriel Amengual, “Israel, Pueblo de la Memoria”, *Ilu Revista de Ciencias de las Religiones* (Universidad de las Islas Baleares), vol. 19, 2014, pp. 7-25.

⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

⁵² “El primer exilio bíblico [...] radica en la pérdida de la inmortalidad y el conocimiento. Sólo por medio del sueño y la memoria podrá el hombre atisbar el mundo perfecto que ha perdido. A partir de entonces, el hombre reinicia el aprendizaje [...] El conocimiento se convierte en reconocimiento. La imagen platónica en la caverna debe ser recobrada” en Muñiz-Huberman (1999), *op. cit.*, p. 30.

III. LOS POEMAS

Antes de pasar a la interpretación y análisis de los poemas, definiremos, en términos generales, las características formales y el propósito comunicativo de cada poemario, por lo cual el capítulo estará dividido en tres partes.

III.I Sobre *Vilano al viento. Poemas del amor y del exilio*

El primer poemario lleva por título *Vilano al viento. Poemas del amor y del exilio*⁵³ y está compuesto por veintisiete poemas organizados, a su vez, en cuatro apartados que llevan por título: *Del amor*, *Del exilio*, *De la noche* y *De los sueños*. Si bien los poemas están escritos en verso libre, hay una cierta recurrencia al heptasílabo y al endecasílabo, hecho que remarca su semejanza con la silva. Las figuras retóricas más abundantes son las de acumulación, siendo la enumeración compleja y el polisíndeton las más empleadas, además de la aliteración y la pregunta retórica. Por otro lado, la franca mención de ciertos poetas clásicos en lengua española no es infrecuente (Jorge Manrique, Sor Juana, Fray Luis de León, Góngora, etc.). Si bien la imagen central del poemario es la del vilano al viento (metáfora del exiliado y sus variantes: el extranjero, el marinero, el caminante), las imágenes del mar, del oído desatento y del círculo concéntrico merecen un análisis aparte.

En cuanto a su propósito comunicativo, podemos decir que el poemario traza el itinerario de un exiliado,⁵⁴ no sólo en el sentido territorial y político, sino también en el

⁵³ Muñiz-Huberman (1982), *op. cit.*

⁵⁴ “Tu oficio es caminante, / lo recuerdas? / Y tu madre caminaba / contigo adentro. / Embrión fatigado antes de nacer”. *Ibid.*, p. 22.

plano espiritual y erótico. Éste comienza, en franca consonancia con los textos bíblicos, con el Génesis y el mito de la Edad de Oro, pasa por el infierno del éxodo, la muerte y la separación, y prosigue su camino en busca de un nuevo comienzo en donde el olvido, la reconciliación y la búsqueda de la unidad (simbolizada por el géminis) son primordiales. Llamam la atención el tratamiento del sueño como antesala de la muerte, tema recurrente en la poesía mexicana, y la crítica de la forma en la poesía canónica, tales como el empleo de la metáfora, el lirismo exacerbado y la imagen poética. Finalmente, los poemas asumen, según el apartado, el tono y las características del poema amoroso, de la lamentación, del poema narrativo y, de manera intermitente, de la poesía de pensamiento.

Así pues, de *Vilano al viento*, hemos seleccionado tres poemas por coincidir en lo siguiente: tratar el tema del olvido y reflexionar sobre la invención de la memoria. Tales poemas son⁵⁵: *Éxodo*, *Vilano al viento* y *Reconciliación*.

El primer poema en que se explicita el tema de la memoria lleva por título *Éxodo*. Las marcas lingüísticas que así lo indican son el verbo «recordar», conjugado en pretérito de la primera persona del plural, y la expresión «tener un recuerdo». El poema consta de diez estrofas, con tiradas de entre 4 y 10 versos cada una. Desde el inicio, hay un claro *leitmotiv* que, pese a sus variantes, conserva su sentido e imprime el ritmo de una caminata: “Porque caminé y caminaste”⁵⁶; es decir, por medio de esta figura retórica, la voz poética recrea sintácticamente el éxodo de una multitud, explícita a su vez en la conjugación de los

⁵⁵ No obstante, dejamos constancia de que existen, cuando menos, otros dos poemas que cuentan con suficientes marcas, los cuales no abordaremos sólo por falta de espacio. Estos poemas son: “En la noche no reina el silencio I” y “Como nacer, el despertar” (principalmente en “Duermevela” y “Las horas perdidas”).

⁵⁶ Mientras que este enunciado se repite con exactitud en las dos primeras estrofas, reaparece con las siguientes variaciones: “Caminaste”, “Porque salí y saliste”, “Porque vivimos sin sombra / siempre al recodo del camino”, “Fatigué polvos / y fatigaste polvos”, etc.

verbos empleados (recordamos/ aprendimos/ conocimos) y la inclusión de los acusativos correspondientes (te/ me).

Cuatro enunciados resumen el contenido del poema:

1) “Porque caminé y caminaste, / aún antes de haber nacido / y todavía después de muerto”. Este primer enunciado, aunado a las imágenes del desierto y el extravío, remite al recuerdo bíblico de la vagancia mosaica, con la excepción de que esta vez no existe la esperanza de una tierra prometida, lo cual nos lleva al segundo enunciado:

2) “Nadie, / nadie me prometió / ni te prometió nada”. La ausencia de esta promesa, escatológicamente hablando, implica que el sacrificio de la vagancia no traerá consigo una compensación, como en el relato bíblico.⁵⁷ De ahí que la voz poética enuncie que habrá de caminar aun después de muerta. Lo que, en la superficie, se muestra como la ausencia de promesas, en el fondo, representa el sinsentido del exilio español.⁵⁸ El tercer enunciado refuerza la idea en tanto que acepta la necesidad que hubo de inventar una promesa o sentido provisional; a saber, el retorno:

3) “Porque vivimos sin sombra / imaginando el retorno” y ya después: “Todo lo creímos hacia adentro, / todo lo inventamos y lo imaginamos”. Este enunciado es tan significativo porque remarca la dimensión inventiva o imaginativa de la memoria, cuya eficacia, sin embargo, queda desfondada por el enunciado final:

⁵⁷ Tal promesa se expresa, dentro del éxodo bíblico, de la siguiente manera: “Jehová dijo a Moisés: Anda, sube de aquí, tú y el pueblo que sacaste de la tierra de Egipto, a la tierra de la cual juré a Abraham, Isaac y Jacob, diciendo: A tu descendencia la daré” en *Éxodo* 32-33.

⁵⁸ Al respecto, debemos tener en cuenta la gran crisis desatada al interior del judaísmo a partir del sinsentido que representó tanto el holocausto como el exilio pues, en este caso, la muerte y el dolor no estuvieron ligados a ningún orden divino ni trascendental, sino a lo que Arendt habría de denominar, años más tarde, “la banalidad del mal”.

Y cuando quisimos
por lo menos,
tener un recuerdo,
sólo recordamos
que no habíamos traído
ni un solo recuerdo.

Así, el poema *Éxodo* culmina hablando de la memoria del siguiente modo: exhibiendo el desencanto de la voz poética al caer en cuenta de que sus recuerdos eran inventados, inauténticos.⁵⁹ Aquí las expresiones «tener un recuerdo» y «no traer un recuerdo» coinciden en calificar a la memoria como un bien, así sea inmaterial, puesto que puede poseerse. Esto es relevante porque indica que los únicos recuerdos que no pueden poseerse son el recuerdo del olvido y el de la invención de la memoria: “abrí la mano y abriste la mano / palma desnuda, hueca, vacía”. Es decir, el poema nombra la desesperanza y el vacío que significó para la voz poética el no ser asaltada por auténticos recuerdos, haciendo imposible el acto de hacer memoria ni como aparición ni como búsqueda.

El segundo poema lleva por título *Vilano al viento* y está compuesto por 17 estrofas, con tiradas de entre 2 y 11 versos. Las marcas lingüísticas que permiten asociar este poema al tema de la memoria son los verbos «haber olvidado» y «no reconocer⁶⁰», así como las expresiones «quedar el recuerdo», «rebuscar en la memoria», «despertar la memoria» y «volver la vista atrás». El poema está sostenido, casi en su totalidad, por el uso del

⁵⁹ Aquí el adjetivo “auténtico” está ligado, en la filosofía existencialista, a lo original; es decir, a lo que es constantemente origen y que, en este caso, se traduce en la correspondencia con la tierra a través de la palabra. Así lo inauténtico radica en que a la voz poética le resulte imposible enunciar el ser del hombre a partir de una imagen de mundo que no conoció ni habitó. Como se ha explicado antes, en el pensamiento heideggeriano, tanto la poesía como el pensar proceden de la memoria, de ahí que resulte imposible para la voz poética decir nada más sobre la tierra perdida después de reconocer que sólo tiene acceso a recuerdos inventados.

⁶⁰ Consideramos que el verbo “reconocer” también puede denominarse un verbo de la memoria, en tanto que sólo aquello que resulta conocido o aprendido puede ser objeto de reconocimiento. Claramente, es el pensamiento platónico quien nos autoriza para decir que, si todo conocer es recordar, todo reconocer es rememorar (Véase en II.III La dimensión discursiva, en este documento).

polisíndeton y la enumeración negativa⁶¹. Seis enunciados resumen el contenido del poema, de los cuales el primero reza:

1) “Como no tengo raíces / no me entierro”. El verso apunta, desde el principio, a la imagen del vilano al viento (revelada hacia el final); es decir, alude al desarraigado que vaga sin rumbo. De ahí que enuncie:

2) “A donde llego / soy extranjera / de pie leve”. Este segundo enunciado, además de feminizar e individualizar a la voz poética⁶², da cuenta de la incapacidad de arraigamiento o permanencia, pues pese a que:

3) “la tierra es la misma en todas partes” —la voz afirma— “yo no reconozco el tacto de la mía”. Esta incapacidad para reconocer, tal como se explicó anteriormente, se traduce en la incapacidad para recordar, pues es imposible volver sobre un recuerdo (conocimiento) que no se tiene. Lo anterior se verifica en el cuarto enunciado propuesto:

4) “Desterrada aún sin haber nacido / ni siquiera me queda el recuerdo, / ni siquiera puedo rebuscar en mi memoria.”⁶³ De nuevo, como en *Éxodo*, la voz poética alude a un tiempo anterior al de su nacimiento, tiempo en el cual permanece enterrado el mundo anhelado y compuesto por objetos precisos (calles, colores, sabores). Sobre esto, conviene resaltar que la voz poética niega tener recuerdos, mas no memoria. Esto es primordial porque nos ayuda a entender que la memoria no sólo es un recipiente de recuerdos personales, sino también una puerta de acceso a la memoria en el sentido de Mnemosyne⁶⁴; es decir, a la memoria entendida como la fuente que guarda lo que, desde siempre, es lo

⁶¹ Además de las conjunciones “ni” e “y”, el adjetivo “todo” y el adverbio “no”, las palabras “ser”, “quien”, “pude”, entre otras, sirven para marcar, por medio de la repetición, los motivos y el ritmo de cada estrofa, así como del poema en su totalidad.

⁶² Con relación al “nosotros” empleado en el poema *Éxodo* en Muñiz-Huberman (1982), *op. cit.*, p. 25.

⁶³ La estrofa prosigue: “ni un olor, ni un sabor / ni un murmullo de no sé qué aguas cadenciosas, / ni un color, ni una forma, / ni paisajes, ni ciudades, ni calles.”

⁶⁴ Véase II.III La dimensión discursiva, en este documento.

más digno de ser pensado. Para el caso que nos ocupa, esto sería la correspondencia del ser humano con la tierra de origen.

Un quinto enunciado introduce la idea del olvido como una opción: “Pude haber olvidado / lo que ya era un olvido / para sólo despertar mi memoria”. Aquí el recuerdo del olvido (recuerdo que no puede ser sino inventado⁶⁵) se muestra como el adormecimiento de la memoria, lo cual implica, en términos de la filosofía existencialista, el adormecimiento del pensar y el poetizar⁶⁶. De ahí que el olvido del olvido, paradójicamente, se plantee como un despertar; es decir, como una toma de conciencia que le permite a la voz poética pensar y poetizar desde su estar en el mundo, en el momento presente, y no desde la nostalgia o el deseo de pertenencia a una tierra que no conoció. Por ello, este quinto y último enunciado implica un desprendimiento con el pasado inventado o añorado:

Los años corrieron.
Cuando volví la vista atrás,
era más el camino andado
que por andar.

La última parte del poema coincide, de alguna forma, con el principio, en el entendido de que la voz poética, al renunciar a la nostalgia del pasado y a la invención de la memoria,⁶⁷ acepta y asume su realidad inmediata que es, al mismo tiempo, la auténtica: “Vilano al viento / es vilano en busca / de una tierra donde caer”.

El tercer poema lleva por título *Reconciliación* y se relaciona directamente con los anteriores. Está conformado por 7 estrofas, con tiradas de entre 3 y 20 versos. El poema está regido por el *leivmotiv*: “Y un día aceptas el paisaje”⁶⁸, el cual —aunado a las

⁶⁵ En cierta parte del mismo poema puede leerse: “Todo lo invento, / todo lo sueño / todo lo presiento. / Como amante sin amado, / conozco el amor y no sé lo que es.”

⁶⁶ Puesto que ambas facultades reposan y emanan de la memoria, en el sentido de Mnemosyne.

⁶⁷ En el mismo poema, puede leerse: “Pude escoger alguna tierra / y decir que era la mía, pero no pude aprender a mentir”.

⁶⁸ Cuyas variaciones son: “Y acepté el paisaje” e “Y ese día, / ese día, / aceptas el paisaje”.

imágenes del árbol, la nieve y los volcanes— alude claramente al Valle de México. Las marcas lingüísticas que encontramos son los verbos «no guardar» y los sustantivos «recuerdos», «memoria» y «olvido». El poema puede resumirse a tres enunciados, de los cuales el primero dicta:

1) “Y acepté el paisaje, / el paisaje que no era mío, / que me encerraba en cuatro paredes”. Aquí la voz poética se refiere al paisaje del país que acoge al extranjero, mismo que sólo reconoce como propio cuando acepta que la memoria no fue capaz de guardar ningún recuerdo auténtico. De ahí que enuncie:

2) “¿Qué hacer si nací de cara al mar? / Si el mar desgastado / había arrastrado la arena / y con ella los recuerdos conjurados”. Llama la atención el adjetivo «conjurado», por aludir al modo en que un individuo se liga o vincula, por medio de un juramento, a alguien o algo. En este caso, a la tierra perdida⁶⁹. De nuevo, tal como en *Vilano al viento*, el poema concluye con una renuncia:

3) “Hasta que un día ya no se puede más / Porque un día ya no se puede más. / Y entonces [...] aceptas el paisaje”. De un modo distinto, acaso más concreto por referirse al paisaje y no propiamente a la memoria en su sentido más complejo, la voz poética renuncia al paisaje perdido y acepta el nuevo como una forma de recobrar su lugar en el mundo y el momento presente.

III.II Sobre *La memoria del aire*

El segundo poemario lleva por título *La memoria del aire* y está compuesto por cuarenta poemas agrupados, a su vez, en seis apartados carentes de título. Predomina el empleo del

⁶⁹ De nuevo, salta a la vista, vía la etimología, el parentesco entre “conjurar” y “jurar”, a la luz del pasaje bíblico ya mencionado en que Jehová “jura” la tierra prometida a los descendientes de Abraham, Isaac y Jacob; es decir, por la manera en que se liga o vincula la tierra a los seres humanos en la tradición judaica.

verso de arte menor (heptasílabo, octosílabo y eneasílabo) para la estrofa larga y del verso de arte mayor (endecasílabo, tridecasílabo y alejandrino) para el dístico y el terceto. El poemario recurre con frecuencia a la epístola meditativa y confesional (así lo muestran los vocativos y acusativos empleados). Al mismo tiempo, abundan las figuras de repetición y enumeración.

En cuanto a su propósito comunicativo, podemos decir que *La memoria del aire* se ocupa de convertir ciertos recuerdos personales e inventados en una vía de conocimiento. De ahí que una de las imágenes principales sea la de la piedra (el poema) formando círculos concéntricos en el agua, metáfora de la recuperación de la memoria y, por ende, del progreso del conocimiento⁷⁰ (siempre en el sentido platónico). Por otro lado, ante la falta de raíces y de un paisaje propio,⁷¹ la voz poética insiste en reducir las posesiones del extranjero (figura arquetípica central en varios poemas) a los elementos naturales (aire, fuego, agua, tierra), menos por genéricos que por universales. De ahí que el aire, único lugar donde el extranjero echa raíces (en analogía con la planta arrancada de la tierra), se erija como una patria provisional, hecha de voces y sonidos,⁷² es decir, hecha tanto con los recuerdos de los mayores como con los recuerdos inventados por la voz poética.

Así pues, de *La memoria del aire*, hemos seleccionado tres poemas por coincidir en lo siguiente: tratar el tema de la reminiscencia (entendida como un recuerdo vago e

⁷⁰ Al respecto, véase en Muñiz-Huberman (1999), *op. cit.*, p. 91: “La memoria se extiende hacia su representación palpable: la prueba es el poema [...] El poema, para ser repetido, sólo requiere de la memoria. Como si círculos concéntricos se tocaran entre sí”.

⁷¹ “Todos estos paisajes que llevo por dentro: / vistos, soñados, inventados, deseados. [...] / Los paisajes que no he visto ni habré de ver: / en campana de cristal, en cofre de olor.” en Muñiz-Huberman (2012), *op. cit.*, p. 69.

⁷² “[...] es el aire que me nombra entre voces, / entre escondrijos, entre ondulaciones”. *Ibid.*, p. 74.

impreciso) o la memoria en el sentido de Mnemosyne. Tales poemas son: *La sombra del terebinto*, *La memoria del aire* y *El olvido de todas las cosas*.⁷³

El primer poema en que se explicita el tema de la memoria lleva por título *La sombra del terebinto*. Las marcas lingüísticas que así lo indican son la expresión «vivir del recuerdo», así como los enunciados vinculados a ésta por medio del adjetivo interrogativo «qué». El poema consta de cuatro estrofas, con tiradas de entre 4 y 7 versos. La imagen que articula todo el poema, puesto que aparece en el primer y último verso, es la sombra del terebinto, árbol de claras connotaciones bíblicas⁷⁴. Cuatro enunciados resumen el sentido del poema, el primero de los cuales dice:

1) “La sabia olorosa del terebinto / ya no te perfuma, Extranjero”. El vocativo, evidenciado por la coma, indica que la voz poética se dirige a un extranjero que ha perdido la sombra del árbol en su retirada hacia los montes:

2) “Tu pie se afianzó en la roca / tu mano desgranó fino polvo”. De nuevo, nos encontramos con una referencia bíblica relativa a la huida de los habitantes de Judea a los montes, antes del fin de los tiempos⁷⁵. De ahí que el siguiente enunciado haga referencia a las penalidades del camino:

⁷³ No obstante, dejamos constancia de que existen, cuando menos, otros cuatro poemas que cuentan con suficientes marcas, los cuales no abordaremos sólo por falta de espacio. Estos poemas son: “La muerte de los padres”, “La hija pródiga”, “Todos estos paisajes” y “En la madrugada paseo”.

⁷⁴ Por mencionar una de tantas referencias, véase en *Génesis* 13:18: “Abraham, pues, removiendo su tienda, vino y moró en los terebintos de Mamre, que está en Hebrón, y edificó allí altar a Jehová” y en *Génesis* 18:1: “Y el Señor se le apareció a Abraham en los terebintos de Mamre, mientras él estaba sentado a la puerta de la tienda en el calor del día.” Geográficamente, los terebintos de Mamre se ubican en los dominios de la antigua Judea.

⁷⁵ “Pero cuando veáis la abominación desoladora de que habló el profeta Daniel [...] entonces los que estén en Judea huyan a los montes. El que esté en la azotea, no descienda a la casa, ni entre para tomar algo de su casa; y el que esté en el campo, no vuelva atrás a tomar su capa.” *Marcos*: 13:14-16. Al respecto, llaman la atención dos versos del mismo poema que rezan: “Doblaste tu capa a la vera del camino / y te quedaste sin la sombra del arbusto” por aludir, claramente, a la advertencia del maestro sobre no volver por la capa abandonada.

3) “Bebiste lo que hubiera para beber / no probaste ni un pedazo de pan.”

Finalmente, el cuarto enunciado revela el tópico del recuerdo como alimento espiritual:

4) “Viviste del recuerdo de los sentidos: / qué era ver / qué era oír / qué era oler / qué era gustar / qué era palpar”. Aquí, la voz poética sugiere que el extranjero se alimenta de las reminiscencias; es decir, de los recuerdos vagos e imprecisos del lugar de origen. Su cometido es permanecer en un perpetuo estado de *anamnesis*, de rememoración de lo sentido, para así restaurar las experiencias vividas. No obstante, que la voz poética pregunte por el qué y no por el cómo de estas experiencias indica que la pregunta posee un carácter semántico y no sustantivo. Por ello, la respuesta sobre lo que es la sombra del terebinto⁷⁶ escapa de la enunciación del verso mismo y sólo se expresa tácitamente. El poema se inscribe así en la cuestión dilucidada y ampliamente debatida, entre otros, por T. S. Eliot en *The dry Sahages*, sobre la experiencia rememorada y restaurada en su sentido⁷⁷.

El segundo poema lleva por título *La memoria del aire* y está compuesto por cuatro estrofas, con tiradas de entre 2 y 11 versos. Las figuras de repetición, especialmente la aliteración, dan ritmo al poema. Por otro lado, las marcas lingüísticas están dadas por los verbos: «guardar» y «aprender de memoria», así como por el sustantivo «la memoria del aire». Cinco enunciados resumen el sentido del poema:

El primero de ellos dice: 1) “Los sonidos se guardan en el aire / las voces, los escondrijos, las ondulaciones”. Aquí el verbo guardar adquiere el sentido de ocultar o

⁷⁶ Según esto, la sombra del terebinto puede significar tanto el origen como el antiguo estado de las cosas, pero también el lugar de lo sagrado, puesto que allí habitó Abraham y fue visitado por la divinidad.

⁷⁷ Nos referimos a lo enunciado en los versos: “We had the experience but missed the meaning. / And approach to the meaning restores the experience”. Para una introducción a la cuestión remitimos al lúcido ensayo de José Á. Valente, “La hermenéutica y la cortedad del decir”, *Las palabras de la tribu*, España, Siglo XXI Editores, 1971.

esconder⁷⁸ tanto lo sonoro como aquello que San Juan describió como “la música callada⁷⁹”. De manera que el aire adquiere cualidades de receptáculo.

La noción del sonido silencioso reaparece en el segundo enunciado: 2) “He oído pronunciar mi nombre: / en el silencio: sin que nada se mueva”. El peculiar empleo de los dos puntos parece indicar profundidad; es decir, indicar que el sonido permanece en lo profundo del silencio y éste en lo profundo de la quietud⁸⁰.

El tercer enunciado implica un cambio abrupto: 3) “Los murmullos se han levantado / la memoria del aire se despierta”. Aquí la voz poética sustituye el sustantivo «aire» por «memoria del aire», sustitución que resulta comprensible por haberse aclarado, con anterioridad, que el aire es un receptáculo de lo sonoro y lo sonoro silencioso.⁸¹

Y, en un intento por reforzar la relación simbólica entre el aire y la memoria, la voz enuncia: 4) “El aire sacude las ramas / contra la ventana, contra la frente”. Si entendemos la palabra «frente» por «memoria», operación admisible en este punto, nos percatamos de que es el aire quien simboliza la memoria del mundo que sacude los recuerdos (ramas) contra la memoria personal⁸².

⁷⁸ En parte, por su cercanía con el sustantivo “escondrijo” que, además de no pertenecer a la clase de los objetos sonoros, remite a lo escondido.

⁷⁹ La comparación, bien que escueta, proviene de la inclusión del sustantivo “ondulación”, que suele estar relacionado tanto con la propagación del sonido como con el movimiento inaudible.

⁸⁰ Los versos inmediatamente posteriores indican que, a su vez, la quietud queda contenida por la oscuridad y ésta por la soledad: “: en la oscuridad: / en la soledad”.

⁸¹ Los versos: “Todo sonido acordado / todo acuerdo sonado” que siguen al tercer enunciado, retoman el verbo “acordar”, en su acepción de traer algo a la memoria de otra persona, para incluirlo en un juego de palabras que alude al acto de “hacer memoria”, “recordar”.

⁸² La noción de “memoria del mundo” aquí no debe entenderse como la memoria oficializada a través de las instituciones, ni como lo que Ricouer denominó “el uso y abuso de la memoria”. Nos referimos a la memoria en el sentido de Mnemosyne antes expuesto, o bien como lo describe el propio José Ángel Valente: “En este descenso [a la memoria] veo tres ciclos o etapas. Uno sería del descenso a la memoria personal, otro [...] a la memoria colectiva, y por último [...] a la memoria de la materia, la memoria del mundo, la memoria del universo” en José Á. Valente, *El ángel de la creación*, España, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 178.

Finalmente, la voz poética enuncia: 5) “Es el aire que me he aprendido de memoria, / es el aire que me nombra entre voces, / entre escondrijos, entre ondulaciones”. Aquí la voz poética realiza y recibe, a un tiempo, la acción del verbo «aprender de memoria» pues, al repetir⁸³ los sonidos ocultos, también su voz se repite en la memoria del aire; es decir, en la memoria del mundo.

El tercer poema lleva por título *El olvido de todas las cosas*. Debido a su brevedad, ofrecemos aquí su transcripción completa:

El olvido de todas las cosas:
capa sobre capa de tierra:
los gusanos meticulosos
pululando en la desórbita
de los rostros vacíos.

El poema, bien que breve, además de poseer como marca lingüística el sustantivo «olvido», carece de verbos independientes. Lo anterior, que otro contexto pasaría por una nimiedad, debe llamar nuestra atención por ubicar a “el olvido de todas las cosas”, metonimia de la muerte, fuera del tiempo.⁸⁴ Prueba de ello es que en el enunciado: “los gusanos meticulosos / pululando en la desórbita” el verbo «pulular», conjugado en gerundio, tiene el sentido de un «mientras tanto», puesto que imprime duración y movimiento a los gusanos, a pesar de que éstos formen parte de un sustantivo en la sintaxis. De este modo, la voz poética sugiere que «morir» implica el olvido del tiempo, mas no su destrucción; es decir, sostiene la idea de que, si bien la muerte es el olvido de todas las cosas (el tiempo, entre ellas), el olvido en cuanto tal no es el fin de la memoria, sino parte de ella, aunque inconscientemente.

⁸³ El empleo del verbo “repetir” en esta interpretación resulta de la siguiente inferencia: sólo aquello que puede repetirse sin volverse a aprender ha sido aprendido de memoria.

⁸⁴ Esta conclusión proviene de dos premisas: 1) los verbos independientes imprimen la dimensión temporal en un poema y 2) este poema carece de verbos independientes.

III.III Sobre *Cantos treinta de otoño*

El tercer poemario lleva por título *Cantos treinta de otoño*⁸⁵ y está compuesto por un preludio y treinta cantos, algunos de los cuales pueden clasificarse como poemas confesionales y meditativos. No obstante, denominarlos cantos resulta problemático, pues la métrica no siempre es de arte menor ni los recursos como la rima y la anáfora aparecen con frecuencia. Antes bien, por recurrir al dativo y al acusativo con frecuencia, podemos hablar de epístolas que combinan versos de arte mayor y arte menor, y privilegian la estrofa breve (pareados, tercetos y cuartetos).

En cuanto a su propósito comunicativo, podemos decir que el poemario se preocupa por el desvanecimiento⁸⁶ de la memoria personal y colectiva, así como por recuperar su sentido para perpetuarlo por medio de la poesía. Las constantes alusiones a la patria (Jerusalén o España), la familia (el abuelo, el padre, la madre) y Dios (judío) forman parte de esta vuelta al origen para ingresar en la memoria y pensar en su sentido. Una imagen cobra esencial importancia a lo largo del libro, a saber: la del otoño. Si vamos un poco más lejos, podemos decir que, en el poemario, cada hoja del otoño representa un recuerdo que se desprende en el momento propicio para que la voz poética la recoja en forma de canto (poema). Sobre esto último, que Angelina Muñiz denomine cantos a sus poemas, afirmamos que se trata de un intento por enfatizar la dimensión oral de su poesía y de privilegiar el sentido del oído sobre el de la vista, en el entendido de que quien nace en el exilio posee un legado oral, mas no visual, del paraíso perdido.

⁸⁵ Muñiz-Huberman (2005), *op. cit.*

⁸⁶ “Pareciera ser el tema la caída de las hojas / el desvanecimiento querido de las cosas”. *Ibid.*, p. 87.

Así pues, de *Cantos treinta de otoño*, hemos seleccionado tres poemas por evocar un recuerdo personal o colectivo, meditar acerca de su desvanecimiento y recuperar su sentido para conmemorarlo. Tales poemas son: *Preludio*, *Canto I* y *Canto III*.⁸⁷

El primer poema, intitulado *Preludio*, consta de doce estrofas con tiradas de entre 3 y 6 versos. La abundancia de preguntas retóricas revela su carácter meditativo, puesto que cada una busca saber o comprender. Las marcas lingüísticas que nos llevaron a elegir este poema son: el verbo «perder», la expresión «a punto de recordar» y los sustantivos «recuerdo», «memoria» y «nostalgia». El poema puede resumirse a través de cuatro enunciados. El primero de los cuales reza: 1)

¿De dónde surgiste espeso velo
que no concluyes ni comienzas?
Tras de un puerto de niebla
eres la inquebrantable nostalgia.

Aquí la voz poética transfiere los atributos de un velo a la nostalgia, entendida como una tela que deja entrever sólo ciertos detalles del pasado⁸⁸. El segundo enunciado indica el modo como la voz poética aleja a la nostalgia: 2)

Apartas con la mano el azul intenso
del árbol sin corteza, abedul recuperado
y si eliges la senda apenas señalada
hallas el claro del bosque

En este caso, la voz poética asocia a la nostalgia con la tonalidad azul y al abedul recuperado con la imagen propiciatoria del recuerdo, para después prescindir de la nostalgia mas no de la imagen que la propició. Por otro lado, entendemos por «claro del bosque» a un lugar libre de vegetación que deja pasar la luz, pero también al lugar donde

⁸⁷ No obstante, dejamos constancia de que existen, cuando menos, otros cuatro poemas que cuentan con suficientes marcas, los cuales no abordaremos sólo por falta de espacio. Estos poemas son: “Canto V”, “Canto XI”, “Canto XVI” y “Canto XVIII”.

⁸⁸ La estrofa continúa: “que adivina el paisaje esbozado / y no sabe de certezas ni de enigmas”.

acontece el desocultamiento de la verdad (Heidegger)⁸⁹ o el encuentro del hombre con su propio ser (Zambrano)⁹⁰.

El tercer enunciado sólo refuerza esta idea: 3)

Se te revela sin, descanso, de todos
el primer prístino recuerdo.
¿Cómo llegaste a él?

Aquí la voz poética pregunta sobre el modo como accedió al primer recuerdo revelado,⁹¹ mismo que alude a lo antiguo u original.⁹² Si hemos puesto atención al segundo enunciado, sabremos que fue el abedul recuperado (imagen) quien le indicó a la voz poética el «vericuetto» que conduce al lugar de la revelación. No obstante, el hecho de que el abedul reaparezca más adelante en fragmentos como: “sacude las hojas del árbol” o “bajo el abedul deshojado”, nos indica que el abedul también es el lugar donde reside la memoria, puesto que de él se desprenden otros recuerdos en forma de hojas: 4)⁹³

una por una caen en forma narrada
y tu historia es tuya y es de nadie.

El hecho de que la voz poética afirme que los recuerdos desprendidos en el claro del bosque son «de nadie» implica un tránsito de la memoria personal a la colectiva. Con todo, un quinto enunciado nos da a entender que la revelación quedó incompleta: 5)

⁸⁹ “El claro del bosque es para Heidegger el lugar donde acontece la verdad, pero esta verdad es también, simultáneamente, no-verdad en la medida en que apunta hacia aquello que se esconde.” en María Neves, “Sobre la metáfora operante de los «claros del bosque» en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano”, *Aurora* (Universidad Nova de Lisboa), núm. °13, 2012., pp. 40-49.

⁹⁰ Debido al otro nombre que la voz poética da al claro del bosque: “abrevadero de las almas encontradas”, creemos que el claro del bosque, en Angelina Muñiz, coincide con lo expresado por M. Zambrano cuando afirma: “[...] la lección inmediata de los claros del bosque [es que]: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco buscar nada de ellos [...] Pues la verdad llega, viene a nuestro encuentro como el amor, como la muerte” en María Zambrano, *Claros del bosque*, España, Ed. Seix Barral, 1986, pp. 2-8.

⁹¹ La estrofa prosigue: “¿Qué vericuetto se te anuncio? / ¿Cuya la mano que te guió?”.

⁹² El adjetivo “prístino” posee varias acepciones que así lo confirman: antiguo, primitivo, original, etc.

⁹³ Esta interpretación concluye que el abedul, en sus variaciones, representa el acto de recordar tanto en el sentido de *mnēmē* como en el de *anamnesis*.

Es como si estuvieras a punto
de recordar el lenguaje olvidado
y, en ese mismo instante, lo perdieras

Lo anterior concuerda con la noción zambraniana de la revelación, según la cual el uso de la pregunta como herramienta de indagación filosófica o poética (en este caso) acosa y hace huir a la presencia de la verdad o al propio ser del hombre del claro del bosque.⁹⁴ Llama la atención que esta revelación escapada llevara en sí “el bálsamo de la memoria” y “del agradecimiento albo”, por relacionarse con aquella noción del pensamiento rememorativo, o bien con el pensamiento como recordación y gratitud en Heidegger.⁹⁵

El segundo poema lleva por título *Canto I* y consta de treinta y tres párrafos con tiradas de entre 2 y 7 versos. Por su extensión, nos veremos obligados a abordar sólo los fragmentos dedicados al tema de la memoria. Se trata, entonces, de un largo poema narrativo en tercera persona (aunque paulatinamente transite a la primera) que da cuenta del pasado familiar en el contexto de las llamadas guerras mundiales. Los acontecimientos relatados pueden resumirse a los siguientes enunciados, mismos que referiremos más adelante según el número asignado:

1) la voz poética recuerda una imagen que había olvidado: “Luz que dora en desmesura los muros olvidados”;

2) la imagen se relaciona con su abuelo: “¿Es el molino del abuelo el que arde sin remedio?”;

⁹⁴ “La maléfica pregunta al guía, a la presencia que se desvanece si se la acosa, a la propia alma asfixiada por el preguntar de la conciencia insurgente, a la propia mente a la que no se le deja tregua para concebir silenciosa, oscuramente [...] Y el temor del éxtasis que ante la claridad viviente acomete [quien pregunta] hace huir del claro del bosque a su visitante, que se torna así intruso” en *Ibid.*, p. 2.

⁹⁵ “El pensar así entendido (*der Gedanc*) es ya lo que denomina la palabra gratitud (*Dank*). En la gratitud el ánimo recuerda lo que tiene y es. Por tanto, como rememorativo, y, en consecuencia, como memoria, el ánimo dirige el pensamiento hacia aquello a lo que pertenece.” en Martin Heidegger, *¿Qué significa pensar?* [Trad. Raúl Gabás], Madrid, Trotta., 2005, p. 131.

3) este recuerdo se lo contó él mismo: “¿Te acuerdas que tú me lo contabas? / Ahora tus palabras son metal fundido”;

4) el recuerdo contado versa sobre cómo su abuelo vivió el inicio de las guerras: “Así empieza la primera guerra / en la historia de la familia”;

5) la voz poética se sumerge, por medio la imaginación, en la memoria de su antepasado: “En el verano nadabas al pie del acantilado / tu cuerpo desnudo y las olas entre las piernas”;

6) el ejercicio imaginativo culmina en otro recuerdo: “Manos callosas que para acariciar / se vuelven lentas. / Así te conocí”;

7) el poema culmina con la conciencia de que, incluso después de la muerte, el recuerdo los mantuvo juntos: “Más cerca aún de mi cuerpo que te soñaba / aunque mares nos separan”.

La primera marca lingüística que debe llamar nuestra atención es el verbo «acordar» (enunciado 3) conjugado en presente de la segunda persona del singular a través del acusativo «te», cuyo propósito es invocar a un muerto e interpellarlo sobre un recuerdo compartido.⁹⁶ El hecho de que este recuerdo haya sido contado y no vivido directamente por la voz poética resalta, nuevamente, el sentido del oído sobre el de la vista,⁹⁷ pero también revela el modo como la memoria personal accede a la memoria colectiva; esto es, haciendo un recuento de lo acontecido (enunciado 4). Pues sólo a través del recuento es posible mirar a la memoria personal como un eslabón más en la cadena de recuerdos de la memoria colectiva. Así, tanto la invocación como el recuento tienen como finalidad convertir a la voz poética en la guardiana y narradora de lo sucedido, de ahí que reproche:

⁹⁶ En este caso, son los acusativos «te» y «me» quienes revelan que se trata de un recuerdo compartido.

⁹⁷ Al respecto, véase lo escrito en el apartado *III.III Sobre Cantos treinta de otoño* sobre este tema, en este documento.

La segunda guerra no empieza: termina
Otros trenes y otras vías inventan
la absoluta destrucción de la memoria.

La clara alusión a los trenes del Holocausto tiene como propósito denunciar el encubrimiento de la verdad o la invención de la memoria, invención que, paradójicamente, terminará representando “la absoluta destrucción de la memoria” por omitir del relato oficial⁹⁸ la versión de los destruidos (p.e. del pueblo judío). Finalmente, llamamos la atención sobre el siguiente pareado:

¿Qué pensabas camino arriba, entre las rocas?
¿Cómo adivinarlo hoy?

por remitir, nuevamente, a la noción de pensamiento rememorativo (entendido como *der Gendanc*), el cual piensa en lo que ya ha sido pensado, en su sentido⁹⁹.

⁹⁸ Esto es lo que, en palabras de Paul Ricoeur, ocurre con la manipulación de la memoria en el contexto de la guerra: “Es más concretamente la función selectiva del relato la que ofrece a la manipulación la ocasión y los medios de una estrategia astuta que consiste, de entrada, tanto en la estrategia del olvido como de la rememoración” en Ricoeur (2004), *op. cit.*, p. 115.

⁹⁹ “La palabra memoria piensa en lo pensado [...] Memoria aquí es la coligación del pensar que permanece reunido en vistas a aquello que de antemano ya está pensado” en Heidegger (1994), *op. cit.*, p. 15.

IV. LOS CAMINOS DE LA MEMORIA

Como hemos visto, es posible estudiar formalmente el tema de la memoria en la poesía publicada por Angelina Muñiz-Huberman entre 1982 y 2005, con diversos matices. Prueba de ello es el análisis llevado a cabo, en el capítulo anterior, de ocho poemas representativos de este eje temático. No obstante, luego de la descripción puntual de los enunciados elegidos, aún quedan un par de preguntas relevantes por contestar: ¿por qué es tan importante para la poetisa abordar este tema? Y ¿a qué nos referimos cuando hablamos de los caminos de la memoria?

Para responder a la primera pregunta debemos reconocer dos hechos: que, dentro de la llamada “Generación hispanomexicana”, casi nadie perdió la oportunidad de decir algo sobre el exilio, y que nadie, con excepción de Angelina Muñiz, convirtió su condición de exiliado en una poética. Sobre esto, se nos podrá objetar que el tema en cuestión no ha sido el del exilio, sino el de la memoria. Quizá por eso mismo convenga explicitar la estrecha relación entre estos tópicos en la particular visión de la poetisa: “El exilio es forma literaria, es forma imaginada y es forma de la memoria ¹⁰⁰.”

Nuestro punto de apoyo radica entonces en afirmar que el exilio, en su poesía, es sólo una de las formas de la memoria, acaso en consonancia con aquella idea de Abel Martín sobre las formas del gran Cero, de las cuales el olvido era sólo una de tantas. Por eso no debe extrañarnos que, salvo notables excepciones, sus contemporáneos no hayan

¹⁰⁰ Muñiz-Huberman (1999), *op. cit.*, p. 30.

hecho ni de uno ni de otro —nos referimos a los tópicos del exilio y la memoria— un eje central de su poesía, ni mucho menos una poética¹⁰¹.

Una vez entendido lo anterior, podemos decir que Angelina Muñiz insiste en el tema del exilio sólo para ingresar en el mucho más importante de la memoria, puesto que de ella emana la posibilidad de retornar a un estado de armonía primigenio —sea éste el paraíso perdido, Jerusalén, España o la Edad de Oro—, donde el ser humano sea capaz de recordar el conocimiento olvidado por medio de la imaginación y la palabra. De ahí que también vea al acto de recordar lo antiguo como una revelación; es decir, como un evento privilegiado en la vida del hombre que debe ser atendido, meditado y guardado, tal como sucede en el poema *Preludio*. Así, podemos decir que su poesía emana, en gran medida, del anhelo de restaurar un estado de las cosas, para lo cual la preservación del pasado es primordial por representar ese lugar y tiempo en que los seres humanos vivieron en abundancia y armonía, sin padecer ni la guerra ni el trabajo ni la enfermedad. Tal es el motivo de su primer poema, *Génesis*, y en esa dirección apuntan otros tantos.

En otras ocasiones, la poetisa ve en la memoria su verdadera patria: una hecha de cuentos y relatos heredados por los mayores que la salva de la nostalgia y le ayuda a evadirse de la realidad y del presente. En estos poemas, el recuerdo sonoro y la voz predominan sobre la imagen, y la imaginación suple a la experiencia no vivida. Sin embargo, esta opinión sobre la memoria no prevalece más allá de su primer libro, *Vilano al viento*, en donde plantea, desarrolla y resuelve el sentimiento de desarraigo y el dilema

¹⁰¹ La cuestión puede rastrearse en el nutrido estudio preliminar con que Enrique López Aguilar abre su antología de los poetas hispanomexicanos: “Esto me lleva de la mano a un asunto crucial dentro de los temas abordados por los poetas: el exilio es un motivo escaso dentro de las realizaciones poéticas del grupo, independientemente de que algunos autores, como Angelina Muñiz-Huberman, lo hayan abordado obsesivamente” en Enrique López, *Los poetas hispanomexicanos: Estudio y antología*, UAM-Azcapotzalco (CSH), 2012, pp. 167-168.

identitario del proscrito. Por eso el poemario comienza revelando los motivos de su partida de España y termina hablando de su reconciliación con el paisaje mexicano. Sobre esta concepción de la memoria, la propia Muñiz-Huberman ha dicho: “La memoria sería el modo de encontrar una raíz al aire, etérea ¹⁰².”

En consonancia con esta idea, poemas como *La memoria del aire* encuentran su sentido en asignar a la memoria cualidades espaciales y contenedoras, asumiendo que el hombre, a falta de un lugar propio, puede habitar y echar raíces en la memoria del aire, que no es sino la memoria del mundo. Esta preocupación, que un inicio se expresaba en los términos de conservar la memoria de los antepasados, poco a poco se torna en la lucha por soportar el peso de los recuerdos, la obligación de reconstruir la memoria y la angustia de ser recordado, tal como atestiguan los poemas *La hija pródiga* y *La muerte de los padres*¹⁰³.

Por otro lado, el tema de la memoria también le sirve a Angelina Muñiz para reconocerse y situarse en el caudal de dos tradiciones, a saber: el de la tradición literaria española, especialmente en la línea de los místicos, y el de la tradición criptojudía, especialmente en la línea de los mitos abrahámicos. Por eso no debe resultarnos extraño que el acercamiento al tema del recuerdo se dé ya como revelación, ya como mandato, tal como sucede en el “Canto III” de *Cantos treinta de otoño* o, de manera explícita, en su poética:

¹⁰² Bernárdez (2008), *op. cit.*, p. 5.

¹⁰³ Al respecto, véase en acertado comentario de Mariana Bernárdez sobre *La memoria del aire*: “Las partes del poemario se engarzan entre sí: de la memoria a la herencia, de la herencia a la personificación del exilio donde la recreación de la memoria ordena los recuerdos que dan la impresión de galopar dentro de la cabeza sin dirección alguna, fragmentos que se rememoran para legitimar una identidad” en Bernárdez (2008), *op. cit.*, p. 6.

“En la tradición popular la shejiná [presencia divina] es una parte de Dios mismo que se desprende y acompaña al pueblo de Israel en sus exilios históricos. [...] si no se sabe retener esa sutil emanación divina, se cae en el pecado de olvido, lo más grave que le pueda ocurrir a un exiliado¹⁰⁴.”

De tal manera queda claro en qué medida, como afirmábamos al principio de este capítulo, no es la condición de exiliado la que yace en el fondo de estos poemas, sino la reflexión sobre la memoria y el olvido por su honda y transcendental naturaleza; más aún, por representar el pilar de la identidad, el sentido de pertenencia a un común origen, la promesa hecha a la divinidad y aun la patria del exiliado que, pese a sus pocas imágenes, se revela como la verdadera.

Luego entonces, podemos afirmar que la poesía escrita por Angelina Muñiz entre 1982 y 2005 aborda el tema de la memoria al tiempo que plantea, a partir de su reflexión y concepción particulares, un programa de vida que responde a las inquietudes y el pasado histórico de dos comunidades muy específicas en México (la de ascendencia española y la judía) que tratan de hacer las paces con su pasado sin renunciar a él, y de reconocerse no en la nostalgia de lo perdido, sino en la esperanza de lo que está por venir: la reconciliación con los nuevos paisajes, la preservación de la memoria y su vinculación con otras tierras y destinos.

Pero su poesía también responde a las preocupaciones del hombre moderno, cada vez más desvinculado de la tierra y de la noción de lo divino, por no hablar de la profunda crisis de identidad que lo carcome desde que atestiguó los horrores de la guerra, el holocausto, los desplazamientos humanos y, en palabras de la poetisa, la absoluta destrucción de la memoria.

¹⁰⁴ Muñiz-Huberman (1999), *op. cit.*, p. 34.

He aquí los caminos de la memoria a los que nos referimos al principio de este estudio, pues es indudable que todos y cada uno de los poemas aquí analizados ofrece una salida distinta al tema y la reflexión de la memoria, nuevo eje para estudiar la obra de la mexicana.

OBSERVACIONES FINALES

Ahora bien, luego de haber realizado el estado de la cuestión, la delimitación del tema, el análisis formal de los poemas y la hermenéutica del contenido, atrevemos a continuación algunas conclusiones particulares extraídas en el transcurso de este estudio, para que puedan ser de utilidad en investigaciones futuras.

1) Resulta claro que todos los poemas seleccionados, descritos y analizados en este estudio abordan el tema de la memoria. No obstante, mientras que algunos lo abordan de manera central y directa, otros lo hacen sólo de manera tangencial e indirecta. La observación, bien que superflua, confirma que el tema de la memoria atraviesa, tal como el exilio, la obra poética de la de Hyères. Acaso este hallazgo permita un nuevo enfoque para estudiar otros poemas suyos.

2) A partir de los poemas, es posible diferenciar tres niveles o estratos en la conceptualización de la memoria, a saber: la memoria personal, la memoria colectiva y la memoria del mundo. Estos estratos de la memoria se textualizan, según sea el caso, aislada o simultáneamente en diversos fragmentos de los poemarios analizados. La observación es relevante porque denota que la voz poética es consciente de la complejidad de los procesos mnemónicos y ha reflexionado hondamente la cuestión hasta imprimirle un cariz muy personal.

3) Algunas imágenes que encarnan el tópico de la memoria en la poesía de Muñiz-Huberman son: la piedra lanzada al lago, las hojas del árbol, los círculos concéntricos, las ramas golpeando la frente, el aire murmurando, entre otras. El hecho de que todas ellas estén compuestas o vinculadas a los elementos naturales sólo comprueba que el lenguaje empleado por la mexicana parte de la cosmovisión del caminante.

4) A diferencia de otros escritores hispano-mexicanos, la poesía de Angelina Muñiz, pese a insistir obsesivamente en el tema del exilio, no se reduce nunca a lo autobiográfico, lo nostálgico ni lo lamentatorio pues, en la mayoría de sus poemas, el recuerdo es sólo el punto de partida para reflexionar sobre la memoria.

5) Tres nociones explican, sin agotar, la conceptualización de la memoria en Muñiz-Huberman: el concepto platónico del conocimiento, el cual dicta que conocer es recordar; la interpretación heideggeriana del mito de Mnemosyne, que trasciende la facultad psicológica del recuerdo, y el mandato judaico de la memoria, cuyo cumplimiento actualiza el sentido de pertenencia y destino de una comunidad.

6) La invención del recuerdo y el olvido como parte de la memoria aparecen con frecuencia en los poemas de la mexicana. El primer tópico condensa la necesidad de la voz poética de procurarse un origen que, de cualquier modo, siempre abandonará por inauténtico. El segundo llama la atención sobre la mirada integradora de la voz que, lejos de entregarse a la dicotomía memoria/olvido, reconoce el olvido de la memoria individual como un suceso contenido en la imperecedera memoria del mundo. Esta última observación es relevante porque, a lo largo de su obra poética, existe un ímpetu evidente por buscar la unión, la completitud y la integración antes que la oposición de los contrarios.

7) Si bien la poesía de la mexicana tiende al versolibrismo, un poco en la línea de un León Felipe o un Luis Cernuda (especialmente por la forma de dar ritmo a las estrofas por medio de aliteraciones y figuras de acumulación), en ocasiones la voz recurre a las métricas de la poesía española del 27. Lllaman la atención, aunque haría falta abundar en fundamentos, la semejanza métrica de algunos de sus poemas con las dísticos cancioneriles de un Miguel Hernández y el uso doble de los dos puntos para profundizar en una idea, a la manera de un José Moreno Villa.

Sin duda, algunas de estas conclusiones sólo serán hallazgos en medio de un estudio mucho más amplio aún por escribirse; otras aportarán algo sustantivo al estudio de su obra al interior de la academia y, con suerte, atraerán nuevos lectores. Sin embargo, el solo hecho de que, hoy día, la poesía de Angelina Muñiz-Huberman cuente con una pequeña comunidad de lectores atentos, pese a las pocas reediciones y estudios críticos existentes (aunado todo a su reciente inclusión en la Academia Mexicana de la Lengua), es una de las muchas indicaciones de que debemos seguir empeñándonos en conocer y estudiar su obra, con todo el gozo y el rigor que ello suponga.

BIBLIOGRAFÍA

- Amengual, Gabriel, “Israel, Pueblo de la Memoria”, *Ilu Revista de Ciencias de las Religiones* (Universidad de las Islas Baleares), vol. 19, 2014, pp. 7-25.
- Bernárdez, Mariana, “En el centro el exilio. Entrevista con Angelina Muñiz-Huberman”, *La Jornada Semanal*, 12 de septiembre de 1993. Disponible en: http://medina502.com/bernardez/entrevistas/angelica_muniz.php [Consultado el 12/07/2021].
- . “Del aire y su memoria. Una entrevista perdida con Angelina Muñiz-Huberman”, *Periódico de poesía* (UNAM), no. 9, mayo 2008. Disponible en: <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/entrevistas/471-009-entrevistas-angelina-muniz-huberman> [Consultado el 12/07/2021].
- Castañón, Adolfo, “A tientas liminares” en Angelina Muñiz-Huberman, *Rompeolas: Poesía reunida*, Primera edición electrónica, México, FCE, 2012.
- Cervantes, Leopoldo, “Desasimientos, exilios y memorias, la poesía de Angelina Muñiz-Huberman” en Lilia von der Walde & Mariel Reinoso (comp.), *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*, México, Primera edición electrónica, Editorial Grupo Destiempos, 2014.
- Filer, Malva E., “The Integration of a Fragmented Self in the Works of Angelina Muñiz-Huberman”, *Studies in 20th Century Literature: Vol. 27: Iss. 2, Article 4*, 2003. Disponible en: <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1556> [Consultado el 12/07/2021].
- Heidegger, Martin, “¿Qué quiere decir pensar? [Trad. Eustaquio Barjau]”, *Revista Colombiana de Psicología* (U. NACIONAL DE COLOMBIA BOGOTÁ, D.C.), núms. 5-6 AÑO MCMXCVII, 1994.
- . *¿Qué significa pensar?* [Trad. Raúl Gabás], Madrid, Trotta, 2005.
- Horno-Delgado, Asunción & Muñiz-Huberman, Angelina, “Un Desnudamiento Total: Entrevista a Angelina Muñiz-Huberman”, *Confluencia* (JSTOR), vol. 14, no. 1, 1998.
- Ibarra, Katia & Maser, Mariana, “Identidad(es) literaria(s): el exilio en las poetas hispanomexicanas”, *Valenciana* (Universidad de Guanajuato, Departamentos de Filosofía y de Letras Hispánicas), núm. 20, 2017.
- Jofresa, Silvia, “Estudio introductorio: La herencia de un exilio” en Muñiz-Huberman, Angelina, *El canto del peregrino, Hacia una poética del exilio*, México, Associació Cop d’Idees-GEXEL/UNAM, 1999.
- López, Enrique, *Los poetas hispanomexicanos: Estudio y antología*, México, UAM-Azcapotzalco (CSH), 2012.
- Mateo, Eduardo, “Angelina Muñiz-Huberman: escritora hispano-mexicana”, *Cuadernos de investigación filosófica*, XVIII: 1-2, 1992.

- Muñiz-Huberman, Angelina, *Vilano al viento. Poemas del amor y del exilio*, México, UNAM, 1982.
- . “Memoria: el juego de escribir”, *La Jornada Semanal*, Nueva época, núm. 74, 11 de noviembre de 1990, pp. 21-24.
- . “La poesía y la soledad del exilio” en Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender (eds.), *Poesía y Exilio. Los poetas del exilio español en México*, El Colegio de México, 1995.
- . *La memoria del aire*, México, UNAM, 1996.
- . *El canto del peregrino, Hacia una poética del exilio*, México, Associació Cop d’Idees-GEXEL/UNAM, 1999.
- . *Cantos treinta de otoño*, México, Verdehalago, 2005.
- . *Rompeolas: Poesía reunida*, México, Primera edición electrónica, FCE, 2012.
- Neves, María, “Sobre la metáfora operante de los «claros del bosque» en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano”, *Aurora* (Universidad Nova de Lisboa), núm. °13, 2012., pp. 40-49.
- Ricouer, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Primera edición en español, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.
- Sicot, Bernard, “La poesía de Angelina Muñiz-Huberman: faro seguro, lugares inciertos” en Manuel Aznar Soler (éd), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, GEXEL, Sevilla: Editorial Renacimiento, España, 2006.
- Souto, Arturo, “Sobre una generación de poetas hispanomexicanos”, *Revista Diálogos* [Antología / selección y presentación José María Espinasa], Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0924672> [Consultado el 12/07/2021].
- Valente, José Á., “La hermenéutica y la cortedad del decir” en *Las palabras de la tribu*, España, Siglo XXI Editores, 1971.
- . *El ángel de la creación*, España, Galaxia Gutenberg, 2018.
- Xirau, Ramón *et al.*, “Segunda generación de poetas españoles en el exilio mexicano [prefacio de Francisco Giner de los Ríos y epílogo de Francisca Perujo]”, *Peñalabra. Pliegos de poesía* (Santander, España), núm. 35-36, primavera-verano: 1980.
- Zambrano, María, *Claros del bosque*, España, Ed. Seix Barral, 1986.
- Zamudio, Luz, “Calas en la poesía de dos escritores hispanomexicanos: Angelina Muñiz-Huberman y Federico Patán”, *Casa del tiempo*, UAM, julio 2001. Disponible en: <http://www.uam.mx/difusion/revista/junio2001/zamudio.html> [Consultado el 12/07/2021].

—. “Angelina Muñiz-Huberman: La dualidad asumida” en Lilia von der Walde & Mariel Reinoso (comp.), *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*, México, Primera edición electrónica, Editorial Grupo Destiempos, 2014.