

UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

Title

Las narrativas visionarias en la producción de Angelina Muñiz-Huberman

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0kq6h3v6>

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 6(1)

ISSN

2154-1353

Author

Lindstrom, Naomi

Publication Date

2016

DOI

10.5070/T461030920

Copyright Information

Copyright 2016 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed

Las narrativas visionarias en la producción de Angelina Muñiz-Huberman

NAOMI LINDSTROM
UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN

Abstract

La producción literaria de Angelina Muñiz-Huberman (mexicana; nacida en Hyères, 1936) contiene múltiples pasajes dedicados a narrar las visiones que experimentan sus personajes. En este estudio se examinan algunos de los episodios visionarios en la obra de Muñiz-Huberman. El propósito es examinar la manera en que la escritora adapta y transforma ciertas convenciones provenientes de las tradiciones mística y apocalíptica, o más ampliamente del discurso revelado, para crear una nueva variante literaria del lenguaje visionario. Aquí se ofrece un análisis textual de las descripciones de visiones en tres novelas de la autora: *Morada interior* (1972), *Dulcinea encantada* (1992) y *El mercader de Tudela* (1998). En los pasajes visionarios de las tres novelas estudiadas, hay una tensión constante entre los elementos que provienen de los grandes textos místicos y apocalípticos de diversas épocas antiguas y del Renacimiento, y otros elementos fácilmente identificables como productos de los tiempos en que se escribieron las novelas. Si la manera de comunicar y describir las visiones sigue las convenciones discursivas establecidas en épocas más tempranas, en cambio, el contenido intelectual de las revelaciones representa el polo moderno de la escritura de Muñiz-Huberman.

La producción literaria de Angelina Muñiz-Huberman (mexicana; nacida en Hyères, Toulon, 1936) contiene múltiples pasajes dedicados a narrar las visiones que experimentan sus personajes. Los protagonistas de sus cuentos y novelas en muchos casos viven o visitan épocas premodernas en donde la sociedad acepta la validez de las visiones de aquellos que reciben conocimientos revelados, impartidos por mensajeros sobrenaturales o sueños inspirados. Muñiz-Huberman narra en sus obras las experiencias de revelación sobrenatural de sus personajes de forma muy detallada en textos que contienen pasajes extensos compuestos exclusivamente de lenguaje visionario. Sin embargo, como se verá en este trabajo, se trata de igual forma de un discurso profundamente modernizado.

Entre las fuentes del discurso visionario ficticio en las novelas de la autora, se encuentran con mayor frecuencia textos canónicos de la mística española, el *Cantar de los Cantares* y la Cábala desarrollada en la península ibérica, que la autora estudió en su *Las raíces y las ramas: fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea* (1993). Su obra también debe mucho a la expresión apocalíptica, una variante más reciente de la profecía, al ser de origen judío pero

desarrollada también en las tradiciones cristiana e islámica. Collins, en su estudio de la literatura apocalíptica judía, la define como: “un género de la literatura reveladora con un marco narrativo, dentro del cual un ser sobrenatural comunica una revelación a un destinatario humano, revelando una realidad transcendental tanto temporal, en la medida en que esboza la salvación escatológica, como espacial, en tanto que involucre otro mundo de carácter sobrenatural” (5). A este género corresponden diversas características como: la actividad incesante de numerosos ángeles y demonios, que afectan directamente el destino humano (Collins 8; Klaus Koch cit. en Collins 12; Schmithals 42); la aparición de seres fantásticos y grotescos, ejemplificados por las Bestias del Apocalipsis en el *Libro de Revelación* o *Apocalipsis de Juan*, último libro del Nuevo Testamento y el ejemplo más conocido del género apocalíptico;¹ así como una visión pesimista del mundo existente con la expectativa de una crisis inminente (Schmithals 40-45). Por supuesto, este género representa la batalla entre el bien y el mal y la destrucción y reconfiguración del mundo y del cielo.

En este estudio se examinan algunos de los episodios visionarios en la obra de Muñiz-Huberman. El propósito será examinar la manera en que la escritora adapta y transforma ciertas convenciones provenientes de las tradiciones mística y apocalíptica, o más ampliamente del discurso revelado, para crear una nueva variante literaria del lenguaje visionario. Aquí se ofrece un análisis textual de las descripciones de visiones en tres novelas de la autora: *Morada interior* (1972), *Dulcinea encantada* (1992) y *El mercader de Tudela* (1998).

Dentro de este discurso ficticio se exponen los temas fundamentales que han examinado los estudiosos de la obra de Muñiz-Huberman: el exilio, tanto el del pueblo judío como el de los republicanos españoles (Payne; Schuvaks 83-88), las identidades complicadas (Filer) y el legado de la cultura y mística judías que florecieron en España (Menton). Sin embargo, el enfoque del presente estudio se concentrará no tanto en estos aspectos temáticos, sino en el empleo y la renovación de las convenciones de la escritura visionaria.

* * *

Morada interior, la primera novela que publica Muñiz-Huberman, pretende ser una autobiografía escrita clandestinamente por Santa Teresa de Jesús. La protagonista narra varias visiones y revelaciones que ha experimentado, pero sus descripciones de estados inspirados son muy diferentes de las que se encuentran en la literatura mística clásica del s.

XVI. Como observa Malva Filer, “el retrato de Santa Teresa manifiesta un anacronismo deliberado” (268). Lois Barr también señala que la novela “caracteriza a Santa Teresa de Jesús (1515-82) como una mujer moderna” (365). Esta modernidad anacrónica se hace patente en los pasajes visionarios, notables por su franqueza en las áreas de la sexualidad, la religiosidad y la identidad cultural.

En esta novela, Muñiz-Huberman emplea como punto de partida algunos elementos provenientes de las obras de Santa Teresa, en particular la *Vida de Santa Teresa de Jesús* (1562-1565), pero también las obras didácticas de la misma autora como su célebre tratado de 1577, *El castillo interior o las moradas*. Estos textos proveen el modelo básico para los episodios visionarios que narra la Teresa ficticia (identificada en este ensayo como Teresa para diferenciarla de su modelo histórico, denominado Santa Teresa). Sin embargo, los paralelismos con estos intertextos tienen menos significación que los elementos novedosos que introduce Muñiz-Huberman para producir una nueva variante híbrida de la expresión inspirada que se ajusta a los patrones de la narrativa literaria y el pensamiento cultural del siglo XX.

Mientras que Santa Teresa, viviendo bajo el escrutinio de la Inquisición, tenía que autocensurarse, la Teresa ficticia vierte sobre las páginas de su texto secreto sus pensamientos y actos prohibidos. En particular, la elaboración de un libro oculto le permite expresar sus poderosos deseos y fantasías sexuales, así como su fidelidad clandestina al judaísmo que su familia conversa abandonó, de la cual retiene solo algunos vestigios. Como señala Dolores Rangel, a lo largo de la novela Teresa demuestra algunas tendencias provenientes de la tradición intelectual judía, como “la capacidad de razonar y cuestionar su existir en función de su relación con Dios” (74) y la idea de que “el significado de la palabra adquiere múltiples interpretaciones” (72). Sin instrucción formal en el judaísmo, Teresa, como muchos personajes de Muñiz-Huberman, busca la solución a sus dilemas identitarios leyendo y estudiando. Casi autodidacta en la materia, lucha por recuperar la cultura religiosa que su familia se vio obligada a renunciar.

De las múltiples narrativas visionarias en la novela, las más atrevidas e innovadoras relatan apariciones y escenas que Teresa juzga de inspiración diabólica. Santa Teresa se creía asediada y agredida por demonios, que hacía huir con agua bendita. La narradora de la novela de Muñiz-Huberman va mucho más allá al describir las relaciones estrechas que mantiene con los demonios que la visitan con frecuencia. La monja relata diversas

conversaciones, sorprendentemente íntimas, con estos emisarios de Satanás y describe, sin censurar los detalles lascivos, las visiones que le ofrecen, como ésta, que combina sus deseos sexuales y vengativos:

Deseo la muerte y el suplicio para mis compañeras de convento: veo sus cuerpos desnudos, atados a postes, y verdugos que laceran sus carnes... Luego los verdugos curan sus heridas con paños limpios y blancos, acarician sus cuerpos, entretienen sus dedos con los pezones duros dorados, y entreabren suavemente sus sexos y las excitan hasta el borde del dolor para luego dejarlas caer insatisfechas sobre el piso frío de piedra. (72-73)

Esta revelación de origen demoníaco, que la narradora sabe motivada por sus propios pensamientos prohibidos, emplea algunas de las creencias populares en torno a las supuestas misas sacrílegas o negras que en aquella época eran un blanco común de la persecución eclesiástica. Entre los muchos rasgos que se atribuyen a la misa sacrílega son las manifestaciones transgresivas de la sexualidad, a veces entre demonios y mujeres, los frenesíes colectivos y la profanación de símbolos como la hostia consagrada. En el caso de la visión citada arriba, el objeto de profanación son los cuerpos de las monjas ritualmente célibes. La narradora confiesa haber gozado de sus encuentros diabólicos y le comunica a Jesús que el demonio “me ofrece lo que Tú no me das” (72). Estas imágenes satisfacen su rebeldía contra el catolicismo que se ha impuesto a su familia.

Además de complacer los deseos prohibidos de Teresa, los demonios también encarnan la otra gran pasión reprimida de la monja, su empeño por recuperar y observar el judaísmo. El diablo Azazel, cuyo nombre hebreo Teresa solo podría haber encontrado en sus lecturas del Antiguo Testamento, la atormenta reprochándole su infidelidad al judaísmo: “El demonio, Azazel, me decía que yo había traicionado a los míos, a mi religión, a mi Adonai Echad y que mi posición era vacilante y nada clara” (47). En estas visiones, el diablo no representa el mal como tal, sino lo vedado y suprimido, más que nada los aspectos de su ser que Teresa ha tenido que ocultar.

La narrativa de otra visión incluye un detallado retrato físico de un demonio. Para describirlo, la narradora emplea una fusión inestable de dos convenciones para imaginar a las

entidades diabólicas. Por un lado, sigue la tradición, ejemplificada por el *Libro de Revelación* cristiano que atribuye a las entidades demoníacas y sus seguidores diversas deformidades, como grotescas formas quiméricas, señales satánicas en la cara o un cuerpo desmedido o desproporcionado. Teresa caracteriza al demonio como “deforme”, especificando a continuación que “iba desnudo y sus órganos eran exageradamente grandes” (91). Al mismo tiempo que lo califica de “repugnante”, reproduce también otra imagen popular del diablo como un seductor que ejerce una poderosa fascinación sexual sobre sus víctimas femeninas. Teresa señala la paradoja al afirmar “Su boca, retorcida y de labios agrietados y con bubas, me atraía particularmente. . .”; el demonio se burla de su evidente atracción, afirmando que la monja “volvería a él” a pesar de su ostensible rechazo (91). El factor común entre los elementos negativos y positivos de este retrato ambivalente es la obsesión con el cuerpo y la sexualidad que representa la tentación para Teresa encarnada en la figura del demonio.

Las visiones narradas en *Morada interior* también son notables por un silencio elocuente. A lo largo de la novela, la narradora manifiesta su nostalgia por el judaísmo de sus antepasados y afirma su deseo de observar sus prácticas. Sin embargo, es muy difícil señalar en sus momentos de revelación cualquier elemento que pudiera vincularse definitivamente con la tradición mística judía. En su estudio de la Cábala en numerosas obras de Muñiz-Huberman, Menton no analiza *Morada interior*; efectivamente, en ningún momento de la novela se menciona abiertamente el tema. Por otro lado, Rangel afirma que “El fenómeno místico en M-H se relaciona estrechamente con los principios de la Cábala hispano-hebrea” (72); es una observación indudablemente acertada, pero muy difícil de comprobar con evidencia textual en el caso de *Morada interior*. La ausencia de referencias explícitas a la mística judía en las visiones de Teresa corresponde a uno de los temas de su diario secreto, los obstáculos que dificultan su acercamiento al judaísmo. Como se ha mencionado, recibió una muy escasa formación judía; además, a una mujer no se le enseñaría la Cábala aunque fuera de manera clandestina.

Al mismo tiempo, el hecho de que el pensamiento religioso judío no se tematice en los pasajes visionarios de *Morada interior* no impide que esté presente de forma implícita. La autobiografía secreta de Teresa revela que, a pesar del peligro de la Inquisición y la dificultad de obtener un conocimiento del judaísmo, se ha empeñado en recobrar su religión perdida y posee un conocimiento de las fiestas judías que le permite observarlas subrepticamente ejerciendo la visualización mental. En la elección de las fuentes espirituales e intelectuales de

su autobiografía, Teresa favorece las áreas que tienen en común el judaísmo y el cristianismo. Las alusiones en su texto revelan que es una lectora asidua de la Biblia; parece haber estudiado con ahínco el Antiguo Testamento, esencialmente la Biblia Hebrea, el único texto judío al que probablemente tendría acceso. Esto es evidente en diversos momentos de la obra en donde se aprecia la influencia directa e indirecta de esta fuente en su propia escritura. Por ejemplo, describe sus visiones, sean divinas o demoníacas, mediante un lenguaje altamente sexual; Jesús se le aparece con “manos sensuales” y “labios de amor” (83); incorpora a sus propios textos místicos elementos de la tradición cuyo ejemplo más célebre es el *Cantar de los Cantares*, el libro de la Biblia Hebrea que más cita e imita Muñiz-Huberman.

El mismo motivo podría explicar la propensión de la monja criptojudía hacia las convenciones provenientes de la expresión apocalíptica, que puede considerarse una extensión del pensamiento judío. El discurso apocalíptico se encuentra no solo en el *Apocalipsis*, sino también en textos judíos como la segunda parte (caps. 7-12) de *Daniel*, la visión del valle de los huesos secos en *Ezequiel* 37:1-14 y varios textos extracanonicos. Walter Schmithals afirma que la expresión apocalíptica judía es la que establece las características del género: “es la norma de la esencia de lo que es apocalíptico” (83) y “[en] la literatura apocalíptica estamos ante un movimiento judío” (68). Según este erudito, todos los autores apocalípticos, aunque sus textos se clasifiquen como escrituras cristianas como en el caso del *Libro de Revelación*, “deliberadamente se colocan en la tradición judía” (68; énfasis en el original). Algunos estudiosos han teorizado que el *Libro de Revelación* cristiano se originó como un texto o textos judíos. Edmondo Lupieri sintetiza esta teoría: “Dentro del texto existente, por lo menos uno y posiblemente dos apocalipsis judíos han sido reelaborados por un redactor cristiano” (8).

En *Morada interior*, Teresa narra una lucha entre numerosos ángeles y demonios por el control de la humanidad; según John Collins esto es una característica fundamental de la literatura apocalíptica judía (8). Teresa narra la invasión de su celda por “cientos” de diablos (92); afirma que “he visto [a un demonio] peleando contra los ángeles” (93) y se ve a sí misma como objetivo de una batalla entre las huestes celestiales y satánicas, capaz de producir en cualquier momento una crisis.

Teresa construye un discurso visionario sui géneris valiéndose de los elementos—la tendencia que representa el *Cantar de los cantares* y los pasajes bíblicos apocalípticos—que comparten las dos religiones a las que debe su dividida lealtad. Al describir sus episodios

revelados, y sobre todo las visiones demoníacas, puede no solo inscribir en su texto los aspectos vedados de su ser—su sexualidad y su cripto-judaísmo—sino además reconciliarlos, en la medida que sea posible, con su identidad oficial como monja mística.

* * *

En *Dulcinea encantada* (1992), a diferencia de las otras novelas examinadas, no hay una separación nítida entre los pasajes visionarios y el resto de la narrativa. La protagonista titular es una niña que ha sufrido un trauma por sus experiencias durante la época de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Ha renunciado al habla, pero dialoga con sus voces internas, por lo cual la narrativa fluctúa entre primera, segunda y tercera persona. La conciencia de Dulcinea se mueve constantemente entre las alucinaciones o fantasías en las que sus identidades alternativas viven en varias épocas y áreas geográficas. A pesar de la incertidumbre que rodea los datos narrativos, es posible afirmar, como lo hace Judith Payne, que en el curso de la novela la protagonista “recibe una revelación” (452). *Dulcinea* contiene pasajes indudablemente del género apocalíptico, algunos de los cuales se examinarán a continuación.

Dulcinea también es notable entre los textos de la autora por la infrecuencia de sus alusiones judías. Solo ciertas referencias claras, como la frase ídish “abi gesunt” que aparece sin explicación en un diálogo entre la protagonista y sus voces (109) y la suma importancia que posee Jerusalén en la mente de la protagonista (118-19), la identifican como uno de los muchos personajes de la autora atraídos por un judaísmo ancestral perdido. Al igual que Teresa ha adquirido algo del pensamiento judío mediante sus asiduas lecturas bíblicas, sobre todo el *Cantar de los cantares* y los pasajes apocalípticos.

El intertexto predominante de *Dulcinea* es el *Libro de Revelación*. La estructura de la novela se basa en el episodio de los siete sellos (*Revelación* 5-8); cada capítulo corresponde a un sello. Tanto en el texto de Muñiz-Huberman como en el famoso Apocalipsis de Juan, la apertura de un sello desata o un cataclismo o una nueva revelación.

La protagonista se vale del gran apocalipsis cristiano en sus intentos de organizar su caos interior, e incluso se ha aprendido este libro de memoria (117); extensos fragmentos se transcriben en la novela mientras la protagonista los recuerda. Dulcinea considera que sus experiencias y pensamiento corresponden perfectamente al simbolismo de *Revelación*. Cita mentalmente *Revelación* 10:8-10, un pasaje que a los lectores les parecerá sumamente

enigmático y polivalente. Se trata del momento en que el sujeto hablante recibe de un ángel un libro que devora y que en el proceso se transforma de dulce a amargo. El personaje se queja de este episodio críptico diciendo “Aquí San Juan teólogo fue demasiado obvio en sus imágenes” (117). Después de una transcripción del conocido pasaje de los cuatro jinetes y los caballos (*Revelación* 6:2-8), una de las voces de la heroína afirma que “Dulcinea los había montado a escondidas” (86) y que “conoce muy bien los cuatro caballos del bosque. Ellos la esperan” (87). En estos pasajes, la protagonista no solo ha recibido las mismas visiones que Juan, sino que ha entrado en su realidad.

La lectura que realiza Dulcinea de lo apocalíptico es selectiva: los elementos del género que emplea en sus propias visiones y fantasías son el pesimismo hacia el mundo existente y hacia la idea del fin del mundo. La protagonista da escasa importancia a la contienda entre los ejércitos del mal y del bien y el triunfo de éstos; fuera de las citas de *Revelación*, en su texto casi no hay ni ángeles ni demonios. Expresa la creencia típicamente apocalíptica de formar parte de la última generación de la humanidad. Percibe constantemente a su alrededor las señales que confirman la inminencia del fin: “El fin del mundo se anuncia por las paredes. Cada mañana aparecen los escritos” (84). Tiene un sueño recurrente de los últimos momentos del mundo, pero su versión elimina un elemento importante de la narrativa apocalíptica, la reconfiguración del mundo y del cielo después de su destrucción (tema de *Revelación* 21). En cambio, según el sueño de Dulcinea: “Era inexplicable y hermoso: tranquilo como el fin. No solo el fin de Dulcinea y Amadís, sino el fin de todo. La muerte amorosa y serena. Reconciliada. Amadís abrazando a Dulcinea. El fin del mundo. La destrucción última” (174).

Dulcinea no solo concibe el apocalipsis como consecuencia de las guerras que acaban de desolar Europa. De una manera más global, profetiza el fin del mundo como resultado de los pecados modernos del desarrollo irresponsable de la tecnología, el consumismo y el descuido de la Tierra. Al atravesar la Ciudad de México, Dulcinea mira “los anuncios grandes. Apocalípticos: bebidas alcohólicas y cigarros. Para acabar de una vez... Los humos venenosos de la ciudad. Insidiosos. Nauseabundos... la basura inunda la vida” (108); poco después profetiza la destrucción del planeta a manos de su especie dominante: “Montones de basura van a desequilibrar el planeta Tierra y se caerá del espacio” (109). En estas observaciones se aprecia una tendencia que, en uno de los primeros ejemplos de la ecocrítica (1978), William Rueckert denomina el “síndrome apocalíptico” (112) en la

literatura sobre temas ambientales. Greg Garrard dedica un capítulo de su libro panorámico *Ecocriticism* (2004) a trazar una genealogía de visiones apocalípticas en las que los seres humanos envenenan o destrazan la Tierra (85-107). Según esta visión, las maldiciones divinas, como las cosechas arruinadas, son innecesarias; la humanidad se inflige su propio castigo.

En *Dulcinea*, la protagonista se vale solo de ciertos elementos del discurso apocalíptico para tejer una narrativa alrededor de sus experiencias. Favorece ciertos pasajes de *Revelación* como el de los cuatro caballos, cuya temática de la guerra y la muerte se puede vincular con los episodios traumáticos que acaba de observar y protagonizar.

* * *

El mercader de Tudela, una novela con una densa red de alusiones culturales, es una reescritura del *Libro de viajes* de Benjamín de Tudela (1130-1173), con ciertas divergencias muy marcadas del intertexto. El Benjamín de Tudela histórico, al narrar sus peripecias en primera persona, destaca por su objetividad; no suele revelar su historia personal ni exteriorizar sus sentimientos. En la versión de Muñiz-Huberman, un Benjamín ficticio sigue la misma ruta que su modelo histórico, pero manifiesta sus tendencias sensuales, emotivas y místicas; como muchos personajes de la autora, se dedica a la lectura. Entre las múltiples voces que narran la novela, el que más espacio ocupa es un narrador en tercera persona que relata las experiencias de Benjamín, atribuyéndole no solo unas complicadas aventuras amorosas sino además una intensa vida espiritual, caracterizada por episodios de revelación sobrenatural. Los fragmentos del *Libro de viajes* original que se transcriben en la novela patentizan las diferencias entre las dos narrativas.

El Benjamín creado por Muñiz-Huberman emprende sus viajes a raíz de una visión del Ángel de la Verdad, entidad que aparece varias veces en la primera parte de la novela. En sus encuentros con el Ángel y sus andanzas, Benjamín no es solo el receptor involuntario de revelaciones, sino que las busca activamente. Es un aficionado a toda clase de experiencia mística; le atraen las sectas escasamente conocidas, las frases mágicas, las doctrinas esotéricas y los textos cabalísticos más poderosos y peligrosos. A diferencia de los personajes criptojudíos de la autora que luchan por conocer su propia religión, Benjamín es un rabino docto que posee un gran caudal de conocimientos sobre el judaísmo y la historia judía y tiene

acceso aun a los textos más recónditos. Durante sus viajes entrevista a los maestros iluminados judíos y realiza peregrinajes a lugares propicios a la inspiración divina. Es portador de unos manuscritos presumiblemente cabalísticos, aunque su contenido nunca se le revela al lector.

En su visita a las tumbas de los patriarcas y matriarcas (Me'arat ha-Machpelah) en Hebrón, el Benjamín ficticio penetra en las cuevas subterráneas donde se cree que se encuentran los verdaderos restos de estos. El Benjamín histórico ofrece una descripción del conocido sitio sagrado y su importancia, pero para el Benjamín novelístico las cuevas escondidas constituyen no solo un destino para peregrinos sino un estado de iluminación que solo pueden alcanzar los espíritus dignos: “Estas son las verdaderas tumbas y solo los que descienden con fe las hallan: para los demás son suficientes las de arriba” (*Mercader* 181).

El episodio en Hebrón incluye la descripción de una visión que experimenta Benjamín en una de las cuevas ocultas. La imaginaria de esta revelación es de carácter reconociblemente cabalístico, pero con ciertas transformaciones:

Llega a una cueva vacía que le hace pensar en la combinación total de letras para crear palabras... rememora la creación del mundo y la batalla del rayo y el caos... Desemboca en una segunda cueva vacía. Es el lugar donde flotan las emanaciones divinas o *sefirot*. Gloria, grandeza, justicia, bondad, sabiduría, belleza, verdad, fundamento, reino. Arriba la corona y el invisible *Alef* abarcador: principio y origen de toda letra: gran silencio antes de la pronunciación: antes de emitir sonido alguno. (181)

Muñiz-Huberman no solo modifica la descripción original de las cuevas de los patriarcas agregándole la revelación que tiene Benjamín de las sefirot, sino que además la complica con un vínculo anacrónico muy reconocible para los lectores contemporáneos, a “El Aleph” de Jorge Luis Borges. El descenso del protagonista a un lugar subterráneo y secreto, la visión repentina con un efecto de deslumbramiento y sobre todo el mismo “invisible *Alef* abarcador” nos remiten al conocidísimo cuento. La alusión sutil pero innegable a un texto del siglo XX y la definición explícita de las sefirot, delatan el carácter artificioso de este pasaje, destinado a un público literario moderno. No se trata de reconstruir, de manera verosímil, las visiones que pudiera haber experimentado un viajero en el s. XII; más bien, la descripción de la visión cabalística es abiertamente un simulacro que solo podría existir en la escritura ficticia.

Más adelante, en una visita a las tumbas de Ester y Mardoqueo, Benjamín recibe otra revelación. Durante esta segunda visión, Benjamín percibe la mercabá (carroza): “La rueda de los tiempos sería la rueda de la Carroza Divina. Una *mercabá* escueta: no la dislocada de Ezequiel, el de las profecías (262)”. La mercabá es la imagen emblemática de una corriente en la tradición mística judía, cuyos adeptos, según Gershom Scholem, constituían “una escuela de místicos que no estaban dispuestos a revelar sus conocimientos secretos, su ‘Gnosis’, al público” (47). En *Mercader*, Benjamín constantemente busca la manera de penetrar los conocimientos secretos de los místicos más iluminados.

Sin embargo, a pesar de la imaginería de la mercabá, el significado de la visión en las tumbas debe relativamente poco a la tradición mística judía. Las dos oraciones citadas son la única alusión a la carroza en una revelación que ocupa página y media. La iluminación que experimenta Benjamín ante las tumbas es una manera novedosa de entender sus viajes. El peregrino se da cuenta de que la geografía de su viaje así como los bienes que intercambia en su carácter de mercader y los textos que trae consigo carecen de significado inherente; lo que importa “no son los bienes materiales, sino los espirituales” (262). A continuación, Benjamín alcanza una nueva comprensión de su viaje como un “paso por el tiempo” (262) y otras afirmaciones poco específicas, aunque llenas de significado para él. Es una revelación moderna, tan desprovista de contenido identificable que no se podría vincular con ninguna tradición visionaria establecida. Como en otros episodios en la narrativa de Angelina Muñiz-Huberman, la visión de un personaje místico se contamina de elementos cuya diversidad y anacronismo destruyen el efecto de la verosimilitud y les recuerda a los lectores que el texto que tienen entre manos es una obra de arte creada en la época actual.

* * *

En los tres textos examinados, los protagonistas reciben conocimientos que se les comunican durante episodios de inspiración sobrenatural. Las visiones se narran en un nuevo discurso revelado cuyos modelos principales son la escritura mística española del s. XVI, el *Cantar de los Cantares* y el discurso apocalíptico que se encuentra tanto en la Biblia Hebrea como en el Nuevo Testamento y la Cábala ibérica.

En *Morada interior*, las visiones de Teresa, y en particular sus visiones demoníacas, sirven para expresar sus deseos y pensamientos prohibidos. Las imágenes en sus visiones

proviene de diversas fuentes, como las misas sacrílegas o los monstruos que pueblan los pasajes bíblicos apocalípticos y las creencias populares en torno al diablo. El resentimiento que alberga la narradora hacia el catolicismo y su proyecto de recuperar su judaísmo se reflejan en su marcada preferencia por las fuentes judías, aunque solo tiene acceso a una versión católica de la Biblia.

La niña sicótica de *Dulcinea* es otra lectora asidua y visionaria. Emplea sus conocimientos literarios y bíblicos para construir el lenguaje de sus visiones o, según la perspectiva, alucinaciones. Su intertexto principal es el *Libro de Revelación*, pero solo elige las convenciones apocalípticas que corresponden a sus experiencias traumáticas. Algunas alusiones delatan un reprimido legado familiar judío y, al igual que Teresa, la heroína de *Dulcinea* lee con cuidado ambos testamentos de su Biblia. Sin embargo, la función básica de sus visiones no es recuperar un judaísmo perdido, sino procesar los eventos que acaba de experimentar.

El Benjamín de Muñiz-Huberman es un rabino que vive durante el auge de la civilización judía en España; tiene un acceso excepcional a los textos y los maestros de la mística judía. Aunque Benjamín conoce los escritos cabalísticos, sus propias visiones salen de este esquema. Sus episodios visionarios se narran en un discurso sumamente literario que llama la atención a su carácter artificialmente construido.

En los pasajes visionarios de las tres novelas estudiadas, hay una tensión constante entre los elementos que provienen de los grandes textos místicos y apocalípticos de diversas épocas antiguas y del Renacimiento, y otros elementos fácilmente identificables como productos inequívocos de los tiempos en que se escribieron las novelas. Los componentes tradicionales son, en su gran mayoría, recursos expresivos, sean lingüísticos, como las citas, paráfrasis e imitaciones de los libros bíblicos, la poesía mística y los escritos de Santa Teresa, o iconográficos, como la mercabá o las imágenes convencionales de los demonios. Premoderno, también, es el concepto subyacente de que las visiones sean una fuente fidedigna de nuevos conocimientos y no un síntoma patológico como se suele creer en la actualidad.

Si la manera de comunicar y describir las visiones sigue las pautas establecidas en épocas más tempranas, en cambio, el contenido intelectual de las revelaciones representa el polo moderno de la escritura de Muñiz-Huberman. Por ejemplo, el significado de las visiones de la Teresa ficticia no corresponde a los temas tradicionales, como la mejor manera

de seguir la voluntad de Dios o de lograr la perfección espiritual. Los mensajes que se le revelan versan sobre los temas modernos: sus visiones la llevan a transgredir las prohibiciones para expresar su religión e identidad judía y su deseo sexual mediante el uso de la fantasía y la escritura. De igual manera, Dulcinea se vale de la imaginería del famoso apocalipsis cristiano, en muchos casos mediante citas textuales del libro bíblico. Pero el contenido de sus visiones no es idéntico a los temas del *Libro de Revelación*, tales como los déspotas aliados con Satanás, la infidelidad a Dios, los pecados de la idolatría y la lujuria y los juicios divinos. Las revelaciones de Dulcinea se refieren a los problemas de mediados del siglo XX, como son la destrucción y el exilio ocasionados por la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial y el deterioro del planeta debido a los conflictos bélicos y los excesos del industrialismo y el consumismo. En el caso de Benjamín, durante sus estados de inspiración sobrenatural las sensaciones visuales y auditivas que experimenta son en gran parte tradicionales, con la posible excepción del Alef, alusión más a Borges que a la mística judía. Pero la sustancia intelectual de sus revelaciones es, como en las novelas anteriores, anacrónicamente moderna: Benjamín adquiere conocimientos sobre el significado de sus viajes y, más ampliamente, sobre el sentido de su existencia e identidad. Su preocupación individualista deja poco espacio para los temas divinos y celestiales de los cabalistas.

A lo largo de la producción narrativa de Muñiz-Huberman se observa la misma tendencia en los múltiples pasajes que combinan elementos de diversas épocas: la antigüedad o premodernidad se manifiesta mayormente en el lenguaje, las imágenes y las alusiones a otros textos, mientras que la modernidad se hace patente a nivel temático. Este esquema bipolar se nota con claridad en los pasajes visionarios, donde los estados de inspiración se describen mediante las convenciones establecidas por diversas formas de literatura revelada, mientras que los significados que los personajes encuentran en sus momentos de revelación son propios de un individuo moderno.²

Notas

¹Aunque se suele referirse al *Libro de Revelación* como al *Apocalipsis*, en este estudio se usará *Revelación* para evitar la confusión entre el último libro del Nuevo Testamento y el género apocalíptico en general.

²Quisiera reconocerles a Adriana Pacheco Roldán y a Nora Glickman sus valiosas sugerencias.

Bibliografía

- Barr, Lois Baer. "Angelina Muñiz-Huberman." Ed. Darrell B. Lockhart. *Jewish Writers of Latin America: A Dictionary*. Nueva York: Garland, 1997. 365-70. Impreso.
- Collins, John J. *The Apocalyptic Imagination: An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*. 2a ed. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans, 1998. Impreso.
- Filer, Malva. "The Integration of a Fragmented Self in the Works of Angelina Muñiz-Huberman". *Studies in Twentieth Century Literature* 27.2 (2003): 263-77. Impreso.
- Garrard, Greg. "Apocalypse". *Ecocriticism*. Nueva York: Routledge, 2004. 85-107. Impreso.
- Lupieri, Edmondo F. *A Commentary on the Apocalypse of John*. Trad. Maria Poggi Johnson y Adam Kamesar. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans, 2006. Impreso.
- Menton, Seymour. "Angelina Muñiz-Huberman y la Cábala". *Alba de América* 30.57-58 (julio 2011): 94-112. Impreso.
- Muñiz-Huberman, Angelina. *Dulcinea encantada*. México: Joaquín Mortiz, 1992. Impreso.
- _____. *El mercader de Tudela*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.
- _____. *Morada interior*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1972. Impreso.
- Payne, Judith. "Writing and Reconciling Exile: The Novels of Angelina Muñiz-Huberman". *Bulletin of Hispanic Studies* 54 (1997): 431-59. Impreso.
- Rangel, Dolores. "Muñiz-Huberman: neomisticismo, exilio y memoria en *Morada interior*". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 32.12 (2007): 71-76. Impreso.
- Rueckert, William. "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism". 1978. Comp. Cheryll Glotfelty y Harold Fromm. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: U of Georgia P, 1996. 105-23. Impreso.
- Schmithals, Walter. *The Apocalyptic Movement: Introduction and Interpretation*. Trad. John E. Steely. Nashville/Nueva York: Abingdon P, 1975. Impreso.
- Scholem, Gershom. *Major Trends in Jewish Mysticism*. 2a. ed. rev. 1946. Nueva York: Schocken, 1973. Impreso.
- Schuvaks, Daniela. "Esther Seligson and Angelina Muñiz-Huberman: Jewish Mexican Memory and the Exile to the Darkest Tunnels of the Past". Ed. David Sheinin y Lois Baer Barr. *The Jewish Diaspora in Latin America: New Studies On History and Literature*. Nueva York: Garland, 1996. 75-88. Impreso.