

**La conspiración de la memoria**  
Un estudio de *La mujer que quiso ser Dios,*  
de Luis Arturo Ramos

María Esther Castillo García



COLECCIÓN  CUADERNOS  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

*Raúl Arias Lovillo*

Rector

*Porfirio Carrillo Castilla*

Secretario Académico

*Agustín del Moral Tejeda*

Director General Editorial

*Norma Angélica Cuevas Velasco*

Directora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

LA CONSPIRACIÓN DE LA MEMORIA  
UN ESTUDIO DE *LA MUJER QUE QUISO SER DIOS*,  
DE LUIS ARTURO RAMOS

# COLECCIÓN CUADERNOS

## *Coordinador*

José Luis Martínez Morales

## *Comité Editorial*

José Pedro Díaz

Françoise Perus

Sixto Rodríguez Hernández

Enrique Cruz Huerta

Efrén Ortiz Domínguez

## *Editor*

Enrique Cruz Huerta

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es). Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial. La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

MARÍA ESTHER CASTILLO GARCIA

LA CONSPIRACION DE LA MEMORIA  
UN ESTUDIO DE *LA MUJER QUE QUISO SER DIOS*,  
DE LUIS ARTURO RAMOS



COLECCIÓN CUADERNOS  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA  
2010

Diseño de forros: Joaquín Pedraza López  
Ilustración: *Sibilla Delfica*, detalle (1509), Michelangelo Buonarroti. Fresco, 350 x 380 cm.  
Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

Primera edición: diciembre de 2010

© 2010 Derechos reservados conforme a la ley  
por Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones  
Lingüístico-Literarias.  
Apartado postal 369, Xalapa, Veracruz, México

ISBN: 978-607-502-042-6

Impreso y hecho en México

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
El escritor-persona.....	9
Entrada en materia: el tópico de la memoria y el sesgo irónico.....	12
<i>LA MUJER QUE QUISO SER DIOS. LA HISTORIA DE BLANCA ARMENTA</i> .....	21
De polizón a cronista en la nave de Blanca Armenta.....	21
CAPÍTULO I.....	33
Propuestas metaoperativas.....	34
La propuesta metaficcional y los elementos paratextuales.....	41
Entre la credibilidad y la invención.....	50
La exigencia de empezar por el principio: “La noche dura más de lo que ella suponía”.....	56
Metaficción-metahistoria: las fuerzas ficcionales y las fuerzas del orden.....	71
En la “otra orilla”: en “pos de doña Blanca”.....	76

El doble papel: Tiberiano, escriba y personaje.....	88
Conmover la credibilidad e imaginación del lector a través de la actuación y la escritura .....	92
Del personaje al cronista: la importancia de la escritura .....	98
Del cronista al personaje: la subjetividad en la voz y en la mirada .....	107
CAPÍTULO II.....	117
La memoria de una parodia: “la necesidad de creer y la obligación de inventar” .....	117
La Iglesia de la Espera, un lugar para la acción, el discurso y la imaginación .....	130
El principio de la contradicción, la casualidad y la conveniencia ....	138
Suplantaciones. Subversión e imaginación .....	146
CAPÍTULO III .....	153
Orden de memoria. La memoria: entre la reminiscencia y los mitos .....	153
La reminiscencia surca sus propios mitos y trayectos.....	156
La triple consideración del cuerpo, del espíritu y del ambiente social .....	162
Cruzando lecturas: el orden de la ficción y el orden de la historia en la parodia.....	172
La memoria en la crónica .....	181
La creación y la alteración de los espacios: las imágenes visuales o las “fotografías” de la crónica .....	183
CONCLUSIONES.....	193
BIBLIOGRAFÍA .....	203

## INTRODUCCIÓN

La memoria resignifica los rasgos de experiencias personales a través del recuerdo, vale decir la certeza de una imagen o huella que los acontecimientos del pasado dejan en cada sujeto y que permanece marcada en el espíritu.

PAUL RICOEUR

### *EL ESCRITOR-PERSONA*

*El estudio sobre la ficcionalización de la memoria en la novela La mujer que quiso ser Dios, de Luis Arturo Ramos, parte de la relativa escasez de estudios consecuentes sobre la perspectiva temática en un autor para quien la resemantización del pasado es un eje fundamental en su escritura. Por razones diversas, la obra de Ramos ha recibido una limitada atención de la crítica. La mujer que quiso ser Dios es la penúltima novela editada y existen sólo ensayos panorámicos al respecto. Concedo la importancia relativa de algunos ensayos críticos, pero advierto la insuficiente argumentación sobre las imágenes figurativas del recuerdo en la narrativa mexicana contemporánea.*

*En esta investigación, después de mencionar algunas características generales del autor-persona, se privilegiará el análisis formal de la memoria como tópico y no las razones por las cuales la lectura de una obra, que revelan la madurez del trayecto recorrido por su autor, ha obtenido escasa recepción. Son muy diversas las causas por las cuales una sociedad, institución, academia o tendencia crítica, convienen en ciertos textos literarios y determinan su aprobación; las condiciones recepcionales se insertan siempre en ciertos horizontes de expectativa, ciertas problemáticas en boga en tal o cual período y en ciertos protocolos ideológicos del pensamiento metaliterario que converge en un tipo de selección que fija, no en el sentido de lo valorado sino en una escala de intensidad de lo legible.*

*Luis Arturo Ramos es un autor que privilegia en sus relatos la provincia urbana; nació en Minatitlán el 9 de noviembre de 1947 y puede hablarse de su afinidad con ciertas preocupaciones temáticas con escritores veracruzanos como Sergio Galindo y Juan Vicente Melo. Después de años de intensa actividad académica y administrativa dirigiendo la revista La Palabra y el Hombre, en la Universidad Veracruzana, decide trasladarse a la ciudad de El Paso, Texas, en donde actualmente continúa desarrollando sus actividades como escritor, crítico, docente de creación y traducción literarias, además de coeditar la Revista Mexicana de Literatura Contemporánea. Su primera novela fue Violeta Perú (1979); la siguieron: Intramuros (1983), Éste era un gato (1987), La casa del ahorcado (1993), La mujer que quiso ser Dios (2000) y la reciente, Ricochet o derechos de autor (2007). Entre sus libros de cuentos destacan: Del tiempo y otros lugares (1979), en los cuales establece las primicias de sus trayectos narrativos en tanto motivos y estrategias que construyen los andamios de su narrativa posterior, Los viejos asesinos (1983), otra colección de cuentos reeditada en edición bilingüe. En 1987 se publicaron Domingo y Junto al paisaje. También ha escrito libros para niños —de éstos, el relato más extenso es Blanca Pluma—; una serie de crónicas sobre distintos episodios vividos en Estados Unidos reunidos en Crónicas del país vecino (1998), una colección de narraciones, La señora de la Fuente y otras parábolas de fin de siglo, en donde enfatiza sus obsesiones temáticas y procedimientos estilísticos. Su perspectiva ensayística, en*

*coincidencia con su ars poetica, puede corroborarse a través de sendos ensayos; por ejemplo, el dedicado a Juan Vicente Melo: Melomanías, la ritualización del universo (1990), que ganaría el Premio de Ensayo Literario José Revueltas; innumerables reseñas, un guión cinematográfico, Mariposa reina, basado en la novela inconclusa de Melo, La rueda de Onfalía. Es colaborador activo en distintas revistas literarias; ha sustentado sus ideas acerca de la ficción y de la crítica en distintos foros, entrevistas y conferencias.*

*Ramos defiende la idea de que las participaciones intelectuales y culturales tienen, por desgracia, poca o nula resonancia en la realidad intelectual y política del país. Sobre todo cuando se piensa en autores herederos del legado de la cultura del 68, que dotara a México de una carga represiva, similar a la de tantos países durante la misma década. En su trabajo escritural refleja su sentido de identidad y de memoria; de creatividad y experiencia de vida en donde se deja ver y sentir la tierra de sus ficciones sin recurrir a lo localista o folclórico, pues siempre queda “algo” inaprensible e indeterminado en sus contextos. Su visión del mundo latinoamericano depende del imaginario individual, social y estético, pero sin acudir a lo exótico ni a lo mágico realista. Como autor preocupado por la mercantilización extrema de la literatura, acude a los foros en donde se aboga por la circulación de la crítica. El pensamiento crítico debe tener cabida en todas las sociedades, comenzando por las comunidades académicas y por un público con experiencia de lectura, al calce de las políticas editoriales.*

*En la narrativa de Ramos se formula una suerte de realidad que no cancela las emociones, los sueños ni la imaginación. Condesciende con la idea realista en el arte, no obstante su cercanía a las tendencias estéticas del expresionismo, totalmente alejadas de la teoría del “reflejo”. Su obra privilegia y subraya las formas del percibir como características del tipo de conocimiento que otorga la ficción; la percepción se impone como necesidad de mediación o reconstrucción de la realidad ante la misma “pobreza”, en imágenes con las cuales se enfrenta a los seres y a las situaciones del entorno; en relación con tal apreciación se destaca la afición por la estética cinematográfica. Se puede destacar su aguda observación y abstracción de la condición humana, así como la centralidad del cuerpo humano en tanto*

*resignifica un sistema conceptual a partir del cual todas las relaciones entre la estética y la vida tienen lugar.<sup>1</sup>*

*Otra consideración importante es su capacidad discursiva para analizar políticamente el presente sin reflejar prerrogativa alguna por un compromiso directamente político o histórico. Sus afirmaciones son contundentes en el ámbito de las opiniones, sin condescender con las lisonjas, quizás porque las “certidumbres” se pierden a lo largo de la vida. La desconfianza se infiltra en sus textos desde la función cognoscitiva y comunicativa de su lenguaje; no sólo como técnica discursiva, sino como actitud.*

*Quizás esta suma de características del autor-persona puede convenir en el sesgo irónico que coincide con la función literaria como artificio, al igual que una autoconciencia narrativa en donde se le advierte al lector que no existe un narrador privilegiado en quien pueda confiar ni tampoco un discurso autoritario o figura que pueda revelar “la verdad”. Una muestra contundente que esperamos mostrar a lo largo de este estudio es la forma paródica que adquiere la enunciación enunciada desde la instancia del verbo (en tanto divinidad, absoluto y ley) en *La mujer que quiso ser Dios*. En estas épocas de fractura que se quiere posmoderna, la subversión, el metadiscurso, la intertextualidad y las citas, alcanzan y cruzan todas las formulaciones genéricas, sean novelas, cuentos o ensayos, subrayando e incorporando estéticas literarias que transforman cualquier sentido de realidad y de verdad.*

#### *ENTRADA EN MATERIA: EL TÓPICO DE LA MEMORIA Y SU SESGO IRÓNICO*

*La memoria presupone un espectro amplio de intereses genéricos e interdisciplinarios; asumida como presencia cultural, social o histórica, es un hito*

<sup>1</sup> La literatura contemporánea mexicana, sobre todo a partir de la Generación del Medio Siglo, subraya enfáticamente la relevancia de tal supuesto en todas las expresiones culturales. Así podemos recordar perspectivas no sólo narrativas sino también filosóficas, culturales, lingüísticas y estéticas en general. Nombres actuales que arbitrariamente mencionamos: Eagleton, Johnson, Lakkof, Weiss, entre muchos más.

*importante en el campo de los estudios humanísticos. En tales casos, la escritura puede deslindarse de premisas axiomáticas o pactos ideológicos y en consecuencia expresar aciertos y errores consensuados. En el marco que la literatura ofrece, se considera que tanto la creación como los fundamentos teóricos y críticos conforman una disciplina en movimiento, transición y cambio, no ajena a las propuestas y necesidades que la sociedad confronta.<sup>2</sup> No es extraño, por lo tanto, que la importancia de los estudios acerca de la memoria o de la identidad sea un factor fundamental como materia literaria. Memoria entendida en tanto imagen mental y construcción formal de largas series de recuerdos y de olvidos, memoria en cuanto acto fundamental de transmisión de la cultura oral y escrita que adquiere los visos de identidad.*

*La afluencia de novelas que ficcionalizan, construyen y recuperan “actos” de memoria es una actividad constante para muchos escritores. Hoy en día se las agrupa y califica sin distinción como “nuevas novelas históricas”. La denominación generalizada es más que sospechosa y no proviene del análisis profundo de sus peculiaridades, las réplicas ante tal situación nominativa son serias y requieren de un estudio pormenorizado de cada texto en cuestión.*

*Es evidente que la tendencia e inquisición por el pasado se nota a partir de los títulos y de las colecciones editoriales, agrupadas incluso bajo denominaciones alegóricas como *La Otra Orilla* (Grupo Editorial Norma). Las marcas paratextuales señalan el motivo desde la elección nominal; es el caso de las novelas *Para que no me olvides* (1993), de Marcela Serrano; *Una sombra pronto serás* (1991), de Osvaldo Soriano; *El santo oficio de la memoria* (1991), de Mempo Giardinelli; *La república de los sueños* (1991), de Nélida Piñón; *En estado de memoria* (1992), de Tununa Mercado. Sin embargo, como es de esperarse, la memoria forma parte del legado humano y cultural y no tiene por qué enfatizarse en un título; es el caso de la novela que estudiamos, *La mujer que**

<sup>2</sup> Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer, *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present* (Nueva Inglaterra: Dartmouth College, 1999).

quiso ser Dios, *entre muchas otras que nombramos arbitrariamente*: Porque parece mentira, la verdad nunca se sabe (1999), de Daniel Sada; Clave Morse (2001), de Federico Campbell; La lotería de San Jorge (1995), de Álvaro Uribe; Setenta veces siete (2000), de Ricardo Elizondo y Las nubes (2000), de Juan José Saer.

*Después de revisar cierto número de tales propuestas, se puede afirmar que no todos los textos que hablan de problemas o crisis de identidad, sagas familiares y sociales, conflictos políticos o culturales, pueden acotarse bajo el rubro de “nuevas novelas históricas”. Cuando se inquiera por una memoria que no se restringe al referente historiográfico, los eventos no adquieren una dimensión histórica por sí mismos ni la trama recorta producciones de un pasado ya elaborado para negarlas o afirmarlas, tampoco se asume una posición de fidelidad o rechazo ante el hecho, en tanto que la trama del recuerdo no es un discurso de legitimación política. Las nuevas novelas históricas argumentan, entre otros rubros, acerca de la verosimilitud en la ficción y en la historia, de las hipótesis metaficcionales y de los recursos poéticos metahistóricos. En cambio, cuando se inquiera por los recuerdos que trascienden los eventos históricos, se encuentran las emociones, los deseos y, sobre todo, la imaginación subjetiva y aquella reelaborada por la ficción.*

*La memoria expresa, asimismo, lo individual e íntimo en el “testimonio” de escritores y de escritoras que organizan el sentido del material narrado; ese material que se trama proviene de la exégesis sobre la vida, la literatura y la historia, y puede corresponder al esquema convencional de las biografías, novelas de crisis, revisionistas, sociales, etc. Los epítetos clasificatorios son ya indicios de los problemas teóricos que norman los criterios de selección, más aún si se pretende una estricta correspondencia con el canon correspondiente.*

*“Hacer memoria”, por principio, es un lugar común, una frase, o bien, una actividad recurrente consciente o inconsciente, resuelta en pesares y en asombros. En La mujer que quiso ser Dios, esta actividad es una constante en el presente del narrador; el ahora es en donde el espacio se modifica y se significa como tiempo de memoria y vuelve a organizarse en imágenes determinadas, aunque ininteligibles.*

*A partir de la ficcionalización intersubjetiva e íntima del recuerdo se plantea la hipótesis de que gran parte de las novelas destacan, narrativamente, su disposición de espacio y de tránsito hacia los recuerdos personales, la memoria histórica o cultural y aquella que enlaza intertextualmente los ecos literarios. En las obras literarias (en todos los géneros), el tiempo que llamamos: el pasado, tiene más de una acepción, es fragmento, es instante, es memoria que humaniza y configura un tiempo en el espacio; en las novelas se argumenta sobre las formas de representación de las imágenes del recuerdo que la exégesis del presente construye, de las capas de imaginación, experiencia y emociones que surgen y sobrepone en el acontecer humano y en los textos.*

*El conflicto estético, pensado como ficcionalización de la memoria o de los recuerdos vueltos palabras, coincide con una indagación acerca de la suerte de dobles entre lo que se evoca e imagina, interpreta y narra. La aparente paradoja entre la objetivación y la subjetivación de la memoria individual y social, procesa una serie de transformaciones a través del tiempo y del espacio. Estos cambios se perciben en las imágenes “mentales” que Umberto Eco propone. El recuerdo “dibuja” el acontecer y la experiencia; el texto lo figura como la punta de un iceberg que emerge en el proceso de lectura.*

*Dichas imágenes, que semejan las “instantáneas” del recuerdo, nos ubican frente a un tiempo que desborda los marcos de una cronología; nos colocan ante cuadros, iconos, actos y discursos que son anteriores, simultáneos o posteriores a los eventos recortados.*

*A través de la representación del álgter ego de los creadores, el narrador y/o el metanarrador introducen imágenes que dan sentido a ese tiempo que funge como la trama de una memoria. A partir de estrategias metaficcionales no sólo se percibe el acto de reflexión autorial en el acto creativo, sino también se da cuenta del propio campo de observación y del camino de identificación y búsqueda de su memoria y de la memoria. A partir de la ironía, como figura retórica, perspectiva tonal y posición afectiva, la incertidumbre de la memoria es puesta en escena.*

*Si como afirma el escritor argentino, Juan José Saer, el mundo es difícil de percibir, la percepción es difícil de comunicar y lo subjetivo es inverificable, entonces las figuras o imágenes de la memoria difícilmente podrían*

*expresarse a través de descripciones tradicionales o “realistas”. Debido a esta “crisis de la representación”, el mundo del texto (en los términos de Teun A. van Dijk y de Jerome Bruner o de Paul Ricoeur) posibilita imágenes en las cuales se advierte que la perspectiva del narrador está de antemano sesgada por la imaginación, y que dicho narrador requiere de un tono particular o forma de expresión, mediante el cual pueda cuestionar lo propuesto en relación con sus referentes. El relato o los relatos del recuerdo necesitan una trama en donde se expongan las dudas, las paradojas y la ambigüedad cuando se trata de percibir o de “reconstruir” y “ordenar” el pasado.*

*En lo que concierne a la novela estudiada, las estrategias metaoperativas indican el mecanismo a través del cual el narrador o los narradores expresan los niveles de vinculación entre el sustrato imaginario y el referente; asimismo, la constancia de la perspectiva irónica y la búsqueda por el orden narrativo de la memoria, las sitúan en las coordenadas en donde las huellas de la memoria encuentran un camino o forma de expresión. La estructuración de los relatos obliga a detenerse en los procedimientos, sin relegar el nivel interpretativo o crítico.*

*La factura irónica confirma, entre otras consideraciones, que el mecanismo retórico no es una instancia figurativa cuya función sea afirmar una cosa por otra ni enunciar lo contrario de lo que se afirma, sino demandar una apelación por parte del lector. Hutcheon afirma en este sentido que la apelación siempre implica algo más; Bajtín considera su “excedencia” a través de los mecanismos que en la parodia se muestran desde sus primeras manifestaciones orales y dramáticas. El narrador irónico no miente ni finge mentir, hace dos afirmaciones a la vez, la literal y la que ha de sobreentenderse. La “oblicuidad” de la figura produce una mirada al sesgo; de ahí se desprende que la proposición irónica juega con el origen del decir y con el poder de decirlo.*

*La propuesta narrativa de Ramos nos remite a ciertas formas del conocer mediante estrategias que abren las puertas al advenimiento de significados. Las estrategias parten asimismo de la plasticidad propia del lenguaje poético; la excedencia de significado (al decir de Ricoeur) se expresa mediante tropos, figuras o imágenes que restauran u originan el cuadro o la pantalla en donde el recuerdo se transforma.*

*Las “instantáneas imaginarias”, en tanto formas de percepción, originan otro estrato de posibilidad. La dimensión mítica e histórica “ordena” la grafía del recuerdo, pero no la sustituye. Convoca “lugares de memoria”, como los llama Augé, lugares en el tiempo, espacios que también pueden ubicarse en el propio cuerpo.*

*A través del análisis de La mujer que quiso ser Dios, entonces, he tratado de resaltar un diálogo entre las imágenes y las constelaciones semánticas que conjugan las preguntas y las incertidumbres frente al decir de los sujetos, de los modelos y de los procesos narrativos, de las estrategias retóricas que sustentan no sólo estas argumentaciones acerca de la memoria sino de la obra general del autor. Es posible asumir el discurso ficcional del texto como paradigma de las acciones humanas, en tanto verbalización, escritura y lectura “fundante” de recuerdos arbitrados entre los meandros historiográficos de México. El ejercicio reminiscente echa mano de referentes textuales —espaciales y temporales— (literarios, míticos, históricos o culturales) que despliegan tanto la incertidumbre de un recuerdo individual, como la fijación de un imaginario cultural que dilata hasta el mito las posibilidades del recuerdo narrativo.*

*Cuando se pregunta acerca de la ficcionalización de la memoria, conviene considerar las posturas clásicas que continúan modificando y rectificando nuestros esquemas culturales y poéticos. Para Platón, cada saber y recuerdo provenía de otra vida; para Aristóteles, la capacidad para distinguir lo involuntario de la memoria y lo intencional de la reminiscencia proviene de una facultad mental. La reminiscencia, en su concepción estética (atribuida a Simónides y continuada por Cicerón y Quintiliano), es considerada como un conjunto de técnicas para defenderse del olvido, una forma de almacenar la información en una etapa histórica que se traslada de lo oral a lo escrito. Desde esta perspectiva, la memoria formaba parte de la retórica. En tanto disciplina que se encargaba de la construcción eficaz de los discursos, la memoria era esencial, pues permitía cohesionar el conjunto. En tiempos posteriores, en una cultura conservada a través de la palabra escrita, la “mnemotecnia” de antaño parecía innecesaria. Hay quien afirma que si el mundo antiguo pudo bien defenderse del olvido con la memoria, la palabra, en cambio,*

no pudo defenderse de la escritura.<sup>3</sup> Para Aristóteles, como advierte Le Goff, la memoria está incluida en el tiempo, aunque ese tiempo permanezca rebelde a la inteligibilidad.

La noción de memoria convoca un número creciente de parámetros críticos, y algo similar sucede con la ironía entendida no sólo como tropo sino como acto. Para Barthes, las dos operaciones últimas de la retórica, actio y memoria (las primeras: inventio, dispositio, elocutio), se sacrificaron cuando la retórica se apoyó más en las obras escritas que en las orales. El acto de ironía, para De Man, revela la existencia de un flujo de la experiencia temporal atrapado entre un pasado mistificado y un futuro que permanece acosado por la inautenticidad. Se puede conocer esta “inautenticidad”, pero jamás superarse. Umberto Eco traslada, en términos contemporáneos, la concepción de memoria y mnemotecnia para hablar del paso entre la memoria natural y la memoria artificial, explicando así el procedimiento: construir un espacio mental o abarcable por la mente que pueda recordar detalles; es decir, en términos discursivos o narrativos, se trata de formular un espacio sintáctico o sintagmático para aquello que es preciso recordar. Los espacios se llenan de objetos, de colores, de voces y de sensaciones. Todos son signos que hacen recordar y relatar. Las frases construidas con objetos son unidades complejas de significación.

El espacio del recuerdo se objetiva en *La mujer que quiso ser Dios*; su mundo se llena de esos discursos sobre objetos, colores, voces y sensaciones, tal como Eco lo subraya. El análisis de la obra presupone la actividad del lector; el autor implícito en coincidencia con el lector implícito, que según Iser, desarrolla estrategias y prácticas de lectura para posibilitar la comprensión del texto. La interpretación y concretización de las relaciones que se procesan y codifican, dependen también de las perspectivas de los actores, acciones, narradores y repertorios del propio texto

En las obras de Ramos el lector implícito encuentra el constructo correspondiente en el ejercicio narrativo y el quehacer argumentativo del

<sup>3</sup> Véase Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (México: Siglo XXI, 1971).

*autor. En la novela, el (meta) narrador quiere que el lector cuestione la credibilidad. Pero ¿en qué cosa no cree el narrador? ¿No cree que el lenguaje pueda comunicar a otros su mundo? ¿No cree que, aceptando que haya mundo, un metalenguaje pueda expresar sus equivalencias? Sean cuales fueren sus dudas, quien estructura el relato se siente en la obligación de alterar al lector.*

*El ejercicio crítico, inherente en la argumentación, socava sus propios estatutos cuando se escribe una historia, y aunque la lógica argumentativa tenga sus caminos, no siempre, o casi nunca, los arribos a esos caminos son lógicos; de ahí surge la ironía. De esos caminos accidentados para llegar al fin o “hacia la muerte”, como dijera Octavio Paz en *La otra voz* (1990), el trayecto del eiron se convierte en una total confusión.*

*Cuando se elige la perspectiva irónica, las estrategias intertextuales son necesarias. Mediante un amplio repertorio de textos, los escritores confrontan sus escritos contra una doble factura de invitación y de barrera ante el saber hegemónico, que incluye no sólo las explicaciones absolutas, sino también las filiaciones y las tradiciones que convergen en la escritura. La ironía estructura la perspectiva narrativa rompiendo el concierto de las equivalencias textuales. La ironía no es ya el movimiento del eiron clásico, sino el movimiento del eiron posromántico, es decir, la “disimulación” del centro es ya el franco desliz, el desastre del sentido que se desdobra y se embrolla en las huellas intertextuales. La dinámica narrativa complica y confunde en su trayecto todo tipo de relaciones a partir de la estrategia retórica.*

*La ironía desdobra y pliega, paradójicamente, las relaciones presente-pasado de un mundo sin certezas. Hoy como ayer, podemos cuestionar si la existencia de una historia, destino o aventura, de hombres y mujeres, acontece en un mundo determinado (o resuelto), o si los acontecimientos son determinados pero difíciles de interpretar en un espacio en donde los seres humanos no encuentran su propia justificación. En un mundo donde las interpretaciones de los signos están sometidas a una intensa relatividad, los narradores evocan y sugieren, se distancian o se incluyen enfatizando los dobleces de cualquier tipo de representación.*

*La memoria humana parece medirse con la presencia y con la fuga de los objetos, de los seres y de los lugares que se disipan, que irrumpen o se*

*confunden, pero que siempre cambian de signo. Siempre sucede una transformación en donde lo mutable juega el papel preponderante de la ironía; la convivencia del recuerdo y del olvido muestra una constante tensión que, pese a todo, es parte de la construcción de la experiencia humana desde los inicios de su socialización. La ironía, puesta como perspectiva en la exégesis del recuerdo, promueve expectativas de lectura (o apelación) en donde se suponen procesos de escritura con múltiples movimientos que recuperan herencias, distancian ópticas y críticas que tensionan las teorías contemporáneas sobre las supuestas formas de percepción y representación de la memoria.*

*La investigación, finalmente, me ha permitido exponer éstas y otras hipótesis desglosadas en el trayecto de análisis, cuyo pretendido alcance surge y se proyecta en la obra de Ramos. No obstante, dichas hipótesis ofrecen un enfoque aproximado para la lectura de otras obras que cuestionen la narratividad y la ficcionalidad del recuerdo.*

*LA MUJER QUE QUISO SER DIOS.*  
LA HISTORIA DE BLANCA ARMENTA

La memoria es una entidad curiosa que (como las manchas en la piel de un niño o las nubes en el cielo que se corrigen a sí mismas como si tuvieran vida propia) cambia de forma a voluntad [...] la memoria es engañosa y [...] más que memorias, aparecen sensaciones imprecisas como las que el frío o el calor asienta sobre la piel. Mis recuerdos se nublan acosados por la temperatura que obligaba a mis entresijos a conmovirme bajo una piel inservible para refractar el acoso de los elementos. Reconstruyo, sin embargo, mis largos silencios junto a la Viuda Armenta.<sup>4</sup>

DE POLIZÓN A CRONISTA EN LA NAVE DE BLANCA ARMENTA

Como en todas las novelas de Luis Arturo Ramos, *La mujer que quiso ser Dios* encuentra sus coordenadas en México, en particular en el estado de Veracruz —el puerto mismo, La Antigua, Xalapa y sus

<sup>4</sup> Luis Arturo Ramos, *La mujer que quiso ser Dios* (México: Castillo, 2000: 124, 129). (De aquí en adelante todas las citas provienen de esta edición.)

alrededores—. <sup>5</sup> La perspectiva irónica es, asimismo, el punto de mira en todos sus relatos, una forma de ver la Historia y de dirigir el ejercicio creativo y crítico en la literatura. En esta ocasión, la fábula nos remite al cisma de la nominada Iglesia de la Espera creada por una mujer, Blanca Armenta, durante el año de 1944, bajo la divisa: *Semper Omnibus Aperta*. La trama articula narraciones y metanarraciones que apoyan y entretajan los acontecimientos ficcionales e H/históricos para expresar una serie de farsas, luchas y contingencias que surcan los trayectos del recuerdo; el relato ficcional adopta la perspectiva del supuesto cronista, un ambiguo narrador, en apariencia y en significado, que a fuerza de contar la vida de otros busca autenticar la propia y despejar la incógnita sobre su origen espurio. Sus alusiones e *interrupciones*<sup>6</sup> constantes enfatizan tanto la subjetividad propia y ajena inserta en toda narración como el mecanismo metafictional en donde se apoya la perspectiva irónica: “[...] la intención de escribir esta historia que comenzó como la de Blanca Armenta; pero terminará siendo la mía. Lo quiera o no, la voz que cuenta es el verdadero personaje de cualquier historia” (214).

Tiberiano Armenta, el narrador-cronista, a un año del deceso de la Progenitora, construye una *verdad*; él declara que la verdad escrita en su crónica sobre la vida de Blanca Armenta puede ser tan ambigua como la de cualquiera de los cronistas del nazareno. Entre el relato acerca de una verdad “religiosa” y la veracidad del personaje que lo escribe, se compromete la verosimilitud de una memoria que podría prevalecer como origen de fe y/o como recurso de la imaginación: “No hay fe sin extravagancia; pero tampoco sin imaginación” (264).

<sup>5</sup> El puerto de Veracruz ha servido de escenario a un conjunto de novelas que conforman ya una tradición: desde *El norte*, de Emilio Carballido; *El Bordo*, de Sergio Galindo; *La mujer que quiso ser Dios*, y podría sumarse *Si tú mueres primero*, de Roberto Bravo.

<sup>6</sup> Véase Enrique Lynch, “Discurso interrumpido”, *Análisi. Quaderns de Comunicació i Cultura* [Universitat de Barcelona] 25 (2002):95.

La “sentencia” —a la que el narrador es proclive— encubre la posibilidad del engaño<sup>7</sup> y denota la constancia de certeras “implicaturas”.<sup>8</sup> La génesis irónica enunciada en el texto conviene con el exhorto de que la historia puede leerse desde una perspectiva distanciada, “doble”, o mejor aún, *oblicua*. Como decía el poeta Antonio Machado: “Da doble luz a tu verso, para ser leído de frente y al sesgo”. Así como la imaginación es un recurso inherente a la narrativa H/histórica, biográfica y ficcional, la fijación de la memoria —única— es manifiestamente imposible. La urdimbre del relato, al relacionar acciones, motivos y personajes, lo confirma. Tiberiano sabe que los sucesos que narra sobre Blanca Armenta, la figura central de su crónica, han sido testificados, escuchados, pero también inventados. El hecho de que el mismo sujeto combine las dos funciones —personaje y narrador— propicia una serie de conjeturas y paradojas entre la subjetividad del primero y la credibilidad del segundo.

Por si fuera poco, Blanca Armenta asume roles diferentes y simultáneos, se la conoce también como la niña Cleotilde, como Blanquita “asesina”, La Mujer, Madre, Madam [*sic*] Quintano, Progenitora, Fundadora: la viuda, la prostituta, la asesina, según la acertada y ubicua nominación que su cronista asienta. El matiz irónico modifica al personaje según el

<sup>7</sup> Desde una perspectiva psicoanalítica, lo imaginario se relaciona con el sentido usual del término, donde toda conducta o toda relación imaginaria está, según Lacan, esencialmente dedicada al engaño. Véase Jean Laplanche y Jean B. Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis* (Barcelona: Paidós, 1993). Aunque la investigación se basa en elementos y funciones literarias, cito esta perspectiva psicoanalítica advirtiendo la coincidencia oportuna e interesante para otra perspectiva de análisis. En esta investigación se subraya que tropo irónico no debe confundirse con la mentira, como se expuso ya a partir de las diferencias que establece Linda Hutcheon, en “Ironía, sátira, parodia...”, Florencia, Rodilla *et. al.*, *De la ironía a lo grotesco* (México: UAM-Iztapalapa, 1992) 173-194.

<sup>8</sup> Término acuñado por Paul Grice, citado por Graciela Reyes. Pragmáticamente, el sentido irónico es una implicatura, “implicature”. Para el caso, se utiliza el término en el sentido general de “significado extra”, inferible en el contexto de la comunicación. Es interesante, desde este punto de vista, considerar la implicación inherente al acto de lectura de ficción en donde siempre existe esa dosis de ironía.

momento histórico que refiere, no sólo de acuerdo con el mito fundante, sino acorde con el mito inédito que se trata de difundir (una mujer que quiso ser Dios) y con la serie de leyendas que entornó a la Mujer permanecieron o se olvidaron. En la memoria de quienes creyeron, dudaron, odiaron o quisieron su imagen, la leyenda podría transformarse en un nuevo mito. El guiño metanarrativo implica la fabulación imaginativa de todos los mitos, incluso de aquellos que rigen parámetros culturales de gran trascendencia, como el mito bíblico.

La figura femenina representa las distintas actuaciones que la tradición cultural señala: la madre seductora y esquiva, la mujer que padece todas las calamidades y el objeto “divino” satirizado. Su biografía surge como la historia de una mujer con imaginación exacerbada que a fuerza de afrentas y de luchas decide manipular la credibilidad ajena desde su muy peculiar lectura de la Biblia. Después de una serie de desahucios, que comienzan desde la ocasión en que el propio padre quema la casa de su madre y hermanas (“para darle gusto a su concubina”), se pretexta una serie de acciones y reacciones que fundamentan —argumentalmente— el deseo y la necesidad de poseer una *casa* en tanto bien común y el motivo del asentamiento de una nueva versión religiosa que termina en parodia. La posibilidad, creación, desarrollo y quebranto de la fábula de la Buena Nueva, brota entre las circunstancias históricas de principios del siglo xx y el acontecer de una saga familiar; el relato surge de la voz y de la mirada de Tiberiano, que enmienda los “decires”, *cruza* los datos con lecturas específicas y a “golpes de imaginación” escribe la historia.

Una historia en donde afirma asentar la crónica de la Fundadora, al tiempo que amenaza con desenmascarar el fundamento fársico de la Iglesia de la Espera. La “verdadera historia” pretende develar la mentira y conmemorar una ficción deformante o de opereta; la de una Iglesia fundada con la imaginación de fieles y detractores que pretendió extenderse, allende fronteras y tiempos, para probar el poder de un Nuevo Plan Divino. Con acendrada ironía, la voz narrativa nos remite a la alegoría del supuesto imaginario pregonado como la “nueva fe” o la “verdad revelada”, y a la reflexión de los rasgos verosímiles y *cronológicos*

de esas *verdades*. La causticidad del narrador advierte las marcas axiológicas del autor que convendría con un pensamiento de índole ideológico-político acerca de una cierta imposibilidad para hacer que la verdad prevalezca a tiempo. En beneficio de las verdades a tiempo —que nunca suceden— durante el mes de julio de 1961, quince años después de la fundación de la Iglesia, Tiberiano apresura la escritura de su pretendida “crónica” para terminar de contar su historia. Aquella que valide —después de una singular ceremonia— su derecho de hijo y de ungido, su derecho a ser “hijo en el mundo y en la Fe”; o bien, si la aspiración no se cumple, aquella historia que denuncie la farsa original de la Iglesia de la Espera:

La conjetura sale sobrando, pero no puedo evitar hacerla aunque la resma de papel, que en un principio consideré suficiente para contener la historia, haya ido mermando por el exceso de digresiones. Por si fuera poco, la proximidad del día me obliga a apresurar el paso y a empuqueñecer la letra. El lector sabrá disculparme (374).

Tiberiano Armenta “Nosequé”, pese a las contingencias que subrayan la ambigüedad de su origen (“¿Hermano o hermanastro de la Fundadora? ¿Hijo legítimo o apenas un expósito...?”), es la voz omnipresente que se escucha; su escritura es la que todos han de leer si conviene a sus intereses; él se otorga el espacio negado, con él sustituye una corporeidad que colma el vacío al que lo condena la “disolvencia” de su imagen y el rechazo de su progenitora. Para ganar la credibilidad del relato y el protagonismo de la historia, nos conduce a la consumada idea de que quienes escriben la H/historia son los triunfadores<sup>9</sup> y el narrador lo sabe muy bien. ¿Por eso

<sup>9</sup> Referirse a la Historia y discutir entre verdad de *facto* y verosimilitud discursiva es una propuesta constante en las novelas de Ramos. En *Intramuros*, el personaje Esteban Niño es un refugiado español que decide escribir la historia de los “transterrados”, caracteriza su discurso y

escribe una novela?, o mejor aún porque el sentido de la existencia se realiza en el espacio novelesco, no en el histórico.

Tiberiano, no obstante sus resquemores, pretende ser un narrador “confiable”, para tal efecto escucha a sus informantes y considera el contexto histórico; data y describe la inminencia de los cambios políticos en el país como una voz autorizada que recorre la memoria durante décadas unipartidistas en México: álter ego de un autor atento a la Historia política mexicana. La fábula descorre el telón de la historiografía revolucionaria

función actancial con base en los referentes de la historia de los españoles en su lucha contra la dictadura; sin embargo, como todos los personajes de la novela, nunca cumplirá sus propósitos, simplemente porque la “historia verdadera” o final no puede concebirse. Al igual que Tiberiano, Esteban cumple funciones “metanarrativas” que lo acercan con las formas que la memoria histórica y personal genera y la graffa asume. Niño es una figura “sintáctica” o de enlace que asume discursivamente el tiempo histórico relatado. Cuando se releen los referentes historiográficos de las obras de Ramos, podemos parafrasear a Borges, cuando el narrador del cuento “Tema del traidor y del héroe” comenta: “que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible”. Jorge Luis Borges, “Tema del traidor y del héroe”, en *Ficcionario* (México: FCE, 1981). En *Éste era un gato*, la historia vuelve a vislumbrarse desde diversas ópticas centradas en el personaje, Roger Copeland, cuando regresa a la ciudad de Veracruz (que como miembro del ejército norteamericano había invadido en 1914) para buscar a una prostituta que no ha podido olvidar.

En un ensayo sobre la novela *Columbus* de Ignacio Solares, Ramos concluye: “*Columbus* me confirma la certeza de que si bien la Historia debe escribirse con objetividad, amerita escribirse con ironía, y con la certidumbre de que los hechos que modificaron el curso de las naciones, dejan una marca imborrable en el alma de esos individuos que por alguna razón incomprensible, no forman parte del índice onomástico de la Historia. Es a partir de esta convicción como la Historia ¿quieres que te la cuente otra vez?, se vuelve literatura”. Luis Arturo Ramos, “Columbus”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* [EE.UU.-México, UTEP/Eón] III. 7, 1998: 119.

En otro comentario a la novela de Marco Antonio Campos, *En recuerdo de Netzahualcóyotl*, menciona la ideologización del lector: “cuando la novela recupera un pasado histórico lejano (y mientras más distante quizás sea más necesario que así sea), implica una lectura ideologizada del lector. Éste, en efecto, lee acerca de un personaje pretérito y se sumerge en un pasado fielmente reconstruido; pero, ¿puede dejar de comparar el presente y a sus personajes con los incluidos en las páginas que lee? Yo afirmo que no, y en esta disposición de un lector necesariamente ‘politizado’ por invitación expresa de los códigos manejados por el autor”. Luis Arturo Ramos, “En recuerdo de Netzahualcóyotl”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* [EE.UU.-México, UTEP/Eón] I. 1, 1995: 79.

de principios del siglo xx, el México campesino y urbano, los jefes criollos que proclamaban los inicios de un proletariado en medio de consignas liberales y conciencias reaccionarias. A la vera de la lucha agrarista constata y relata la lucha inquilinaria. Una lucha que para muchos está sumida en el olvido, y para otros tan presente porque los problemas de derecho a la tierra y a la vivienda siguen lejos de resolverse. El movimiento inquilinario,<sup>10</sup> como referente historiográfico, da cuenta de los excesos de la Guardia Blanca, de otra similar menos conocida, Mano Negra, de las fuerzas recaudatorias contra el Sindicato de Inquilinos, de las Mujeres Libertarias, del Movimiento Obrero en Veracruz. En cruce con el histórico

<sup>10</sup> El movimiento inquilinario tiene, en la actualidad del nuevo siglo, principios idénticos a aquellos proclamados un siglo antes. Asimismo, es y será un movimiento que se apoya y respalda con los movimientos campesinos, no sólo de México, sino de muchos países latinoamericanos.

Parte de la historia de este movimiento se origina en Veracruz. Las luchas agrarias eran evidentes y los enfrentamientos entre agraristas y guardias blancas (mano negra) se repetían constantemente, costando muchas vidas de los campesinos que requerían la tierra que les otorgara la Ley Agraria, porque a pesar de que en 1917 quedaron en la Constitución las leyes agrarias que beneficiaban a los campesinos, en la realidad de 1919 todo seguía igual que antes: campesinos sin tierra, terratenientes fuertes, guardias blancas, injusticias, pobreza, explotación, burocracia y promesas. A principios de febrero de 1923, en el puerto de Veracruz, la comisión organizadora de una central campesina en el estado, que fue auspiciada por el Sindicato de Inquilinos (arrendatarios de vivienda) encabezada por Herón Proal, determinó realizar una gira por diferentes poblados de la región para extender su movimiento. Personajes en sitios importantes que pueden verificarse son: José Cardel, Bartolo González y los hermanos Maximino y Nicolás Blanco; Úrsulo Galván, Antonio H. Ballezo, Guillermo Cabal, Sóstenes M. Blanco y las mujeres María Luisa, Carmen y Rosa (los apellidos se ignoran, al menos en esta bibliografía secundaria), y algunos campesinos (anónimos) de Carrizal, Tenampa y Tlacotepec de Mejía. Todos los comités y comisariatos de la región se interesaron por la formación de esa central campesina que habría de unirlos, y que sería a la postre la Liga de Comunidades Agrarias. Cardel fue uno de los fundadores cuando se logró en Xalapa la convención, el 23 de marzo de 1923, quedando dentro de la mesa directiva en calidad de primer secretario, es decir, el segundo del presidente, que fue Úrsulo Galván. En la Liga pudo desarrollar amplia labor en beneficio de los campesinos, y cuando Úrsulo Galván fue enviado a Moscú por el gobernador Tejeda, a fines de octubre de 1923, Cardel quedó al frente de esa institución.

conflicto religioso o “cierre de cultos” y con el movimiento inquilinario, se establecen dos relatos que funcionan como una aproximación metonímica para el sentido del texto, o como dos motivos que pretextan la trama: el primero es un estado anímico propicio para el establecimiento de otra fe, de una Iglesia más, pero bajo el múltiple aspecto de manipulación, traición, poder, moral, invención y farsa que converge con los cambios políticos; el segundo proviene de una necesidad básica, del espacio, de una casa.

La *casa*, imagen simbólica en el texto, obtiene en esta historia muchos significados y connotaciones adicionales; conjuga la idea funcional

Ahora bien, culturalmente hay una coincidencia muy interesante. El “nuevo” carnaval del puerto de Veracruz en 1925, empezó solamente dos años después del movimiento inquilinario de 1922. La marcha principal recorría las principales calles del puerto: al frente desfilaron las mujeres con banderas rojas y retratos de héroes de la revolución mundial: Lenin, Trotski, y Bakunin; en ocasiones vestían uniformes con faldas rojas, blusas negras y listones dorados en el escote; a veces, los niños vestían trajes rojos. Atrás, los hombres cerrando la columna. Las manifestaciones eran estruendosas tanto por los cantos revolucionarios —*La internacional, La marsellesa e Hijos del pueblo*—, como por los que componía para la lucha el ingenio popular, que aquí siempre ha sobrado. A lo anterior se aunaban ruidos con latas vacías, silbatos, cuernos de toros y otros instrumentos improvisados. La marcha se dirigía a la Plaza de Armas, en donde el contingente se apoderaba, por las buenas o por las malas, de los balcones del viejo Diligencias, escenario preferido de los oradores. Cf. Bernardo García Díaz (1992) 203-204.

Los dos espectáculos, el desfile del carnaval y la marcha política (como sucede también con las procesiones religiosas), son “procesiones” públicas con el vestuario y la música especial. Lo que no queda claro es si el carnaval de 1925 adoptó elementos carnalescos provenientes del movimiento inquilinario, o si el movimiento inquilinario adaptó esos elementos de carnavales previos, o si uno o los dos tenían fuentes aparte, como marchas y carnavales extranjeros. Es interesante considerar que los valores principales de ritmos o espectáculos como la samba de hoy, que reiteran la unidad del grupo y la importancia de “prender” a la gente (*ibid.* García Díaz), sean semejantes al movimiento político del grupo inquilinario. Lo que sí se sabe es que el movimiento inquilinario y el carnaval coexistían simultáneamente. Daniel Schoenberg propone que se puede ver el carnaval de 1925 como una respuesta burguesa al movimiento inquilinario: (<http://www-rohan.sdsu.edu/~schoenberg/veracruz/pandero1996.html>).

Carlos Monsiváis, por otra parte, concede importancia a los momentos políticos que no han sido investigados con rigor ni extensión; de símbolos, líderes, historias del fracaso que se torna éxito, historias de éxitos efímeros, “Mencionaría en una primera lista a Herón Proal, el

del lugar y bien inmueble, el motivo histórico y la valoración trascendental que la lectura rescata como el “habitar en donde descansa el ser del hombre”. Blanca transita por diferentes casas hasta que logra establecer la *Residencia Definitiva*; en su memoria habita la imagen del sitio del primer desahucio y requiere de un lugar en donde otros recuerdos permanezcan; la fuerza de ese deseo se transforma, sin embargo, en el origen de la gran parodia en donde se da concierto un abigarrado grupo de hombres y mujeres.

El grupo por quienes y con quienes cobra existencia primordial la Fundadora y su cronista, surge conforme a las necesidades de la legendaria

agitador de principio de siglo que organiza la huelga inquilinaria en Veracruz y termina destruido por la incompreensión, la represión, la indiferencia. A Juana Gutiérrez de Mendoza, cercana a los anarcosindicalistas y una luchadora incansable del primer feminismo. A Valentín Campa, el militante dogmático, tozudo, de un estalinismo férreo pero honrado de una manera impresionante y con la dignidad suficiente como para rehusar participar en el asesinato de Trotski... La lista puede continuar, pero lo que más me interesa es reconocer este gran esfuerzo anónimo, religioso a su manera, de los que no se doblegaron al autoritarismo, que insistieron en sus ideales sin tomar en cuenta persecuciones y riesgos”. Carlos Monsiváis, “El heroísmo impecable en México ha sido anónimo”, <http://www.jornada.unam.mx/1999/dic99/991230/cul1.html>. Una nota periodística destaca la participación de Herón Proal como secretario general de la Cámara de Trabajo en la ciudad de Veracruz, en el Comité Central de la Confederación de la Región Mexicana, con domicilio oficial en la ciudad de Orizaba, Ver. (*Rojo y Negro. Periódico Socialista Independiente*, México, año I, núm. 4 (14 de abril de 1916).

Añado una estrofa del poema “La vega y el soto”, de Alfonso Reyes, publicada en 1944: “Herón Proal, con manos juntas y ojos bajos/ siembra la clerical cruzada de inquilinos;/ y las bandas de funcionarios en camisa/ sujetan el desborde de sus panzas/ con relumbrantes dentaduras de balas”.

Como comentaba, en nuestra época se lucha por un derecho inquilinario. Hace casi dos siglos que se iniciaron las polémicas sobre la cuestión demográfica, pero no se había politizado el tema en relación con la problemática habitacional hasta después de la Conferencia Mundial, celebrada en Bucarest, en agosto de 1974: “Querámoslo o no —escribe Manuel Ferrer en su obra *La población entre la vida y la muerte*— la cuestión demográfica nos afecta a todos, pues de las soluciones que se arbitren para superar los supuestos efectos negativos del crecimiento de la población, depende una amplia gama de aspectos, relacionados con nuestra actuación como personas...” El dilema población-desarrollo supera el campo de las ideologías para incidir en planteamientos filosóficos tan importantes como el fin del hombre, su sentido de trascendencia, su función en el mundo, su condición de persona, etc. Las soluciones que se han

fábula: la familia Armenta Quintano, compuesta por la madre de Blanca, llamada Cleotilde, cuya importancia radica en tanto rememoración adjetiva del tiempo como primera ausencia o deseo materno; las hermanas de Blanca, con nombres igualmente simbólicos: Amparo, Refugio (defensoras de Blanca) y Jacinta (su rival, contra cuya hija, Leovigilda Melgarejo, rebautizada con el nombre de Arcadia, Tiberiano competirá por el liderazgo de la Casa); el padre, Feliciano Armenta o Berrendo, un “mano negra”, según dos de sus principales funciones actanciales; los abuelos y los tíos Quintano. Los otros personajes son los necesarios feligreses de la Nueva Fe que no sólo refrendan la credibilidad de La Fundadora, sino que le confieren tal protagonismo. Las mujeres son: Eloías Constantino, Meche Huesca; Chelo Delong, maestra jubilada y veterana de la defensa de Veracruz en 1914, y Benigna Tassinari, viuda del tío Marcial Quintano. Los “tres primeros varones”: Fito Vuelitiflor, el “Trovador Silente”, Carmelo Perafán, un “ventrílocuo retirado” (su muñeco, Ciriaco, que rememora a Cleotilde, la muñeca de la niña Blanca; ambos con mandíbulas movibles, a través de la cual fingía la alocución de los primeros tiempos), Lino Amaro, un pelotero cubano y Efraím Sandoval (“la Cuarta Varonía” conocido después como Efemérides). Después llegaron otros, Olvido Valenzuela, la “refugiada” que había desertado de la Iglesia católica representada por el cura Pedro Valiente (antagonista natural de la Iglesia de la Espera y de su Fundadora). Con el químico Arquímedes Zamaniego completarían los 12 ¿apóstoles?

pretendido están desprovistas todas de un criterio correcto sobre el sentido de la vida humana, lejos de resolver la crisis demográfica, la agravan desde la doble interpretación posible: descenso de las tasas de natalidad más allá de las cifras que garantizan la renovación de las generaciones, como está sucediendo en algunos países de Europa, o un aumento demográfico galopante que arrastra el desastre alimentario y habitacional a muchos países del continente africano, de Asia y de América Latina. F. María Valpuest, *Comentarios a la Nueva Ley de Arrendamientos Urbanos* (España: Tirant lo Blanc, 1994).

Como nota importante, hago constar que *La ciudad roja*, de José Mancisidor, es la primera novela histórica que relata la lucha inquilinaria en el estado de Veracruz. Aquí no menciono la calidad de la obra, sino el interés por el tema.

La selección de los nombres da un toque de humor a la parodia. Otra forma de disfraz, de juego y de suplantación se logra mediante estos patronímicos cuyos orígenes resultan de un equívoco o de una similitud retórica, cultural o literaria; por ejemplo, Eloías (Eloísa) es el nombre que por error queda asentado en su partida de nacimiento, circunstancia frecuente y real en esos tiempos. Valiente, una suerte del “Buscón”, muestra la fuerza de su malquerencia contra la viuda; Arquímedes es un juego metonímico si atendemos la obviedad de la referencia; Efraím, por simple eufonía Efemérides; Vultiflor expresa su tendencia homosexual; Benigna y Marcial, la bondad y el régimen de una casa familiar, etcétera.



## CAPÍTULO I

Casi un año le tomó a Ludovico ubicar un delgado documento en griego en donde el narrador contaba la historia de un poeta de mala fama despreciado porque fue el primero en cobrar por escribir y aún leer sus versos. Llamábase Simónides [...] La memoria era *factum*, mas no una *ars*. Simónides propuso algo más: todo lo que los hombres han sido, cuanto han dicho y cuanto han hecho, es memorizable, en orden y en ubicación perfectos; de ahora en adelante, nada tiene que ser olvidado... Antes de él, la memoria era hecho fortuito: cada cual recordaba espontáneamente lo que quería o lo que podía; el poeta abrió las puertas a una memoria científica, independiente de recuerdos individuales; propuso la memoria como conocimiento total, del pasado total. Y puesto que esa memoria se ejercitaba en presente, también debía abarcarlo totalmente, para que en el futuro la actualidad fuese un pasado memorable... Otros hombres más audaces se inspiraron en la enseñanzas de la Cábala, el Zohar y los Sefirot judíos para ir más allá y conocer todo los tiempos de todos los espacios: la memoria simultánea de todas las horas, de todos los lugares. Yo monseñor, he ido más lejos aún. No me basta la memoria de la eternidad de todos los tiempos, que ya poseo, ni la

memoria de la simultaneidad de los lugares, que nunca ignoré...

CARLOS FUENTES, *Terra Nostra*

Yo inventé la tinta invisible que me regalaron los Reyes Magos. Yo en un frasco que para todos estaba vacío, menos para mí, remojaba en aire, remojaba con nada mi pluma y escribía en mis cuadernos... Escribía en esas páginas blancas la historia de mi vida [...] pero he comenzado a escribir con tinta de verdad... la historia trivial de mi locura y mi soledad, las memorias vacías de sesenta años de olvido, el oscuro diario de veintidós mil días que se transformaron en veintidós mil noches. Esa es la historia que a nadie le interesa [...] Porque yo soy una memoria viva y temblorosa, una memoria incendiada, vuelta llamas, que se alimenta y se abraza a sí misma y se consume y vuelve a nacer y a abrir las alas.

FERNANDO DEL PASO, *Noticias del Imperio*

#### PROPUESTAS METAOPERATIVAS

La apertura de la trama nos presenta a un narrador que establece en el presente la distancia cronológica de la diégesis: la historia de la Iglesia de la Espera, el Ministerio de su Fundadora, Blanca Armenta, y de aquellos fieles que la edificaron y destruyeron.

Las estrategias metanarrativas convienen al motivo argumental: el autor inscribe el sesgo irónico a través del narrador, el tono, y la trama de un relato plausible y equilibrado que responde a la consigna inicial de la novela: “la necesidad de creer y la obligación de inventar”. La voz narrativa orienta la lectura hacia el propio proceso escriturario que regula el horizonte de expectativas en términos pares: lo sacro y lo profano, la H/historia y el mito, el fundamento original y la parodia. En la trama las acciones

se expanden y modifican con la agudeza de las constantes digresiones que señalan tanto la actuación de personajes que participan como la recreación de sí mismos; todos involucrados con el deseo de formar parte de una crónica, así sea ficción, en donde quede la huella de sus existencias.

La perspectiva irónica del autor implícito se subraya desde la selección del título (los mecanismos paratextuales se expondrán en su momento) y la profusión de mensajes, que la intertextualidad de la ironía duplica como parodia. La complicidad requerida —en la ironía y en la parodia— entre el emisor y el receptor involucra de modo muy claro la comunicación entre el narrador, narratario y personajes. La ironía del autor implícito destaca el carácter de trasunto (o engaño): “A diferencia de los cronistas del Nazareno, yo soy un hombre educado y por ello destaco los guiños con que el destino dirigió los pasos de la Fundadora” (39). La cita define el acento sobre los ejercicios de imaginación que la ficcionalidad de la crónica biográfica permite. El narrador acota juicios en donde “conjura” su manipulación escrituraria para conseguir “una mejor expresión y coherencia del discurso escrito”. El manejo de la información, por lo tanto, no se limita a los datos causales o casuales que anteceden el relato de la entronización de la “nueva fe”, el matiz irónico extiende la idea de que los referentes recabados se seleccionan a conveniencia de quien escribe. Así pues, el escribano cuenta, reflexiona y describe sus andanzas con la Fundadora. Las experiencias, las luchas y las mil vicisitudes padecidas a su lado, le advierten acerca de un mundo en donde la imaginación y la fantasía forman también parte de una cotidianidad; el asombro ante el comportamiento de los seres que los rodean, de Madre y aún más sobre sí mismo, sería el motor que impulsa todas su elucubraciones futuras.

La voz del narrador, en congruencia con lo anterior, silencia otras voces, su escritura escinde paso a paso —o episodio tras episodio— el espacio, el tiempo y los relatos de vida de la Fundadora y de sus seguidores para dotar de contenido la propia versión de su realidad, pero sobre todo, de su identidad: “comencé a meditar con placer la empresa que ahora me fuerza a redactar esta historia. Si termina siendo la mía, juzgo responsables a las circunstancias” (361).

Aun cuando el recurso meramente gramatical de la autorreferencia se propone como acontecimiento interno al discurso, el narrador se esfuerza por trasladar el “querer decir” al querer significar, a través de lo escrito. La virtualidad del decir requiere de un artificio pronominal y narrativo. Los lectores debemos considerar que el narrador está construyendo su existencia al calce de la historia de la Fundadora. Tiberiano justifica la fijación de su comunicado mediante un relato que se inscribe en el intersticio de la aventura de Madre y su propia reflexión, y precisamente, al incrustar su vida en esta coyuntura, lo enunciado trasluce una indeterminación suspendida entre la evidencia y la sospecha. Para fijar su comunicado en la esfera del narratario, cuenta una segunda y tercera historias de los personajes que lo circundan (que parecen “contagiados” de la fantasía de la Fundadora), recapitula sus fracasos, revela su asombro ante la serie de transformaciones actanciales que la comunidad adopta y denuncia el fingimiento de todos los discursos. En esta realidad plena de ficciones, o si se prefiere, en la serie de actuaciones que “extrañan” la realidad, los protagonistas de *La mujer...* recuerdan los destellos quijotescos. Tiberiano y Blanca modifican ficcionalmente su contexto para construir otro que les permita el juego de las representaciones.

Las funciones, dramas y suplantaciones se revisten siempre de ironía. La ironía, como afirma Rifaterre,<sup>11</sup> es sin duda un caso de intertextualidad, mas la “fricción” que provocan dos o más textos relacionados produce disonancias. La parodia de Ramos se percibe como un palimpsesto de escrituras y motivos religiosos en donde se ejerce una crítica mordaz y una postura lúdica. La sátira y el juego, sin embargo, atañen no sólo a las “sagradas escrituras”, sino a las facetas imaginativas, controvertidas y manipuladoras del poder. Es evidente que la participación del narrador como personaje y como cronista autorizado pretende decir no lo contrario, sino decir más, por lo que implica y

<sup>11</sup> Cit. por Graciela Reyes, *Polifonía textual* (Madrid: Gredos, 1984) 154.

por lo que afirma; los significados “extras” se intuyen a través de las actuaciones, de los juicios y de las mediaciones del narrador en su función de escritor y personaje. Se subraya la inversión de papeles (personaje-narrador-narratario), por donde asoma la ironía del autor implícito atrayendo la complicidad del lector. El entendimiento o complicidad frente al tropo y ante la parodia resulta entonces de un conjunto de presuposiciones e implicaciones creadas en el contexto de la novela. Wayne C. Booth, al igual que los teóricos de la recepción, afirma la connivencia del trabajo de creación conjunta de significados al que se dedican autor y lector, sobre todo desde la óptica irónica de la lectura novelesca.<sup>12</sup> En este caso, se van creando significados al calce y a través de Tiberiano. Por un lado, el personaje padece una serie de conflictos que lo hacen confrontar distintas emociones en el lector, conmoviendo desde su simpatía hasta su antipatía; por otro, el narrador que enuncia es analizado con cautela cuando afirma la veracidad de su escritura; el narratario debe saber que lucha para ser recordado, pero en los recuerdos y en las percepciones se conmueven los afectos, los complejos y los deseos relacionados íntimamente con la historia de vida que relata.

La ventura y la desventura, la veracidad y el fingimiento, son observados desde un ángulo superior, el del autor, en donde cuenta con la competencia “genérica” del lector.<sup>13</sup> Se presuponen, por lo tanto, otros significados, no contrarios, sino adicionales a la creación de una parodia que, además, inserta un contexto historiográfico.

La “declaración” citada antes (*La mujer...* 361) reitera el placer de glosar una serie de sucesos que confirman no sólo la discordia final que caduca un Ministerio, sino la aplicación de artilugios, farsas y demás excentricidades para mantener previsiones de lectura acordes al sesgo irónico expuesto. Tiberiano afirma una identidad escrituraria y un protagonismo

<sup>12</sup> Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito (Madrid: Taurus, 1989).

<sup>13</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Modernism* (Londres: Routledge, 1989).

que pese a todo no despejan la ambigüedad de su presencia. Mientras enumera elementos de un espacio teatral que desaparece antes de legitimarse, otro resurge como mera tramoya o ensayo sin estreno, una puesta en escena cuyo espectador trasciende al texto. Cuando Madre, la actriz principal, muere, otro miembro de la comunidad debe proseguir su Ministerio y guardar su memoria; ante el hecho, Tiberiano sólo alarga la expectativa del narrador al narratario para cruzar el escenario en pugna y de soslayo indicar un cambio de régimen político. Las figuras centrales, al final del relato, acentúan los rasgos esperpénticos y, en convergencia con las fechas que cierran cada capítulo, sugerirán al lector esa otra *orilla* entre la presentación y la representación, la presencia de otra nueva contienda política o acaso sólo una incógnita al final de un milenio que evidentemente no corresponde a la cronología de la historia ni de la crónica, sino de la publicación de la novela.

Las primicias del acto fundador que instiga una “nueva fe” son equidistantes a un acto en donde se desean develar los equívocos de un acto de fe. La óptica irónica encuadra visualmente, “a través del ojo de una cerradura”, las primeras “razones”, auténticas o no, que apoyan este peculiar Ministerio. Al sesgo, se observan las actuaciones de otros personajes que difícilmente se sostendrían sin los desplantes de imaginación que la Fundadora posee y que parece contagiar. Para (de)mostrar la coherencia de la parodia y el juego de la improvisación oportuna, el narrador debe mantener el equilibrio encubriendo su doble papel como actor y como escriba. Los personajes particulares, aquellos que componen el repertorio asignado por Madre, mantienen caracteres determinados por las formas hiperbólicas de un remedo apostólico que busca correspondencias con el relato bíblico; el influjo de su quimera provoca que entre todos se reproduzcan y corrijan discursos y actitudes dramáticas en una suerte carnavalesca de suplantación sin fin. En medio de la comparsa, Tiberiano es el ser distinto, ambiguo y original. Tan singular se propone, que en medio de todos los miembros de la Casa prevalece la duda de su quehacer. Su imagen surge contradictoria a través de un cuerpo ordinario y espiritual a partir de las calificaciones satíricas que ejerce contra sí mismo: “barniz ceroso”, “engendro”, etc.

Persiste la duda sobre este “acólito” en competencia con la Madre, pues si es Tiberiano quien goza de una existencia “absoluta”, ¿es acaso quien desea ser Dios? Sea como sea, cuesta imaginar la solitaria figura de un adolescente que padece vitíligo deambulando por las calles del puerto veracruzano, enfundado en una gabardina negra, como una “geisha tropical”; cuesta verificar que una imagen tan desvalida adquiera tanto poder con la escritura.

En esta propuesta el autor expone una vez más —como en *Éste era un gato* y en *Parábolas de fin de siglo*— al ser humano asombrado ante el acontecer de su propia naturaleza y en la búsqueda incesante por su verdad o pertinencia en su entorno. En el mundo que su ficción posibilita, elabora personajes en actitudes extremas, algunos seres que no se conforman con su realidad aparente y otros que se adaptan a una sociedad timorata o melindrosa. Tiberiano Armenta Nosequé es el hijo “ideal” de Blanca Armenta. Si esta mujer se quiere mostrar en toda su “pureza”, la redoblada sátira obliga a suponer que este ser transparente satisface tal deseo. Quizás contra la “castidad” de la Madre, el hijo sólo sea esa “mancha espermática”. De diferentes formas, Tiberiano sufraga parte de la personalidad de Madre; los dos fabulan y confrontan historias, reinventan identidades y buscan un destino que converja con los deseos de arraigarse en el recuerdo de su tiempo. Como en un juego de espejos recíprocos, sus especulaciones manifiestan la ironía de un deseo de reconocimiento y sobrevivencia en la memoria, indudablemente compartido por otros seres más ilustres o conocidos como los apóstoles, o los presuntos autores de los evangelios, quienes tal vez ansiaban un sitio preferencial en la historia de la humanidad: el de origen divino. La Mujer, como objeto de búsqueda y como sujeto de destino, confronta su origen ante el devenir histórico y las contiendas locales dentro del mundo de apariencias que parece confabularse para impedir que las personas puedan mostrarse sin representar. Las varias aristas y superficies de una vida se vuelcan inquisitivas en la narrativa del autor.

Las aristas comienzan con la imagen de Dios como la primera identidad en conflicto. Quizás Ramos se detuvo a pensar en uno de sus escritores favoritos, en Borges, para emular y repetir la respuesta que

“ofreció Dios a Moisés” respecto de su nombre y que registra el libro del Éxodo: “Soy El que soy”. Un Él, con mayúsculas también, que nuestro autor interpreta como El Espectador. Borges, en “Historia sobre los ecos de un nombre” (1955), pero antes en *Otras inquisiciones* (1952), trataba este tema. Sobre el mismo tenor (la duplicidad), consideremos la intención paródica en general y la inherente al texto bíblico en particular, especulando acerca de los libros de la Biblia. El favorito del autor podría ser el Apocalipsis, al menos por el engranaje esencial de sistema del Juicio, del cual Deleuze afirma: es el primer gran libro-programa absolutamente espectacular, “una especie de Folies-Bergère.”<sup>14</sup> Pero siendo consecuentes, reputemos por la Biblia como mito —relato— fundacional, que desde siempre trasluce su ascendiente a través de muchos tipos de textos. Las sagradas escrituras se formulan como un código de largo aliento, un compendio de mitos y leyendas que influyen o dominan la memoria cultural y espiritual de la civilización occidental. La enseñanza cristiana es memoria; el culto cristiano es conmemoración.<sup>15</sup> En correspondencia al código y en su conmemoración, se han creado todo tipo de fábulas conminatorias, apologéticas, contradictorias, paródicas y ocurrentes. Ramos interpreta la función del mito y convoca ideas, intenciones y discursos en tanto polivalencia de significados y de relecturas; a partir de su impertérrita permanencia, problematiza conceptos como: credibilidad, fe, evidencia, verdad, promesa, mensaje, profecía, salvación y eternidad, que pertenecen, culturalmente, a un orden de memoria impuesto como idea de salvación propagado por la religión. En esta novela reencontramos las interrogantes del ser humano, las confrontaciones consigo mismo, los miedos y las dudas; el sentido de su ser social, político y espiritual; la interpelación

<sup>14</sup> Gilles Deleuze provee diversos antecedentes al respecto en su libro *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996).

<sup>15</sup> Jacques Le Goff, *El orden de la memoria*, trad. Hugo F. Bauzá (Barcelona: Paidós, 1991) 152.

contenida en el texto emite resonancias de tiempos manieristas, barrocos y actuales. En analogía con el mito bíblico, el autor encuentra una estructura y estrategias narrativas que proceden de la misma manera conmemorativa.<sup>16</sup>

#### LA PROPUESTA METAFICCIONAL Y LOS ELEMENTOS PARATEXTUALES

La edición de *La mujer que quiso ser Dios* provoca el interés del lector no sólo por el nombre, sino por la portada. La apertura de su horizonte es potencialmente conminatorio o mordaz y surge del pliegue de dos superficies simultáneas que reflejan la ironía del supuesto palimpsesto, en tanto acatamiento e historicidad. Una mujer en el papel hegemónico otorgado por tradición al hombre posibilita diferentes expectativas. Mujer y acto de creación universal, por principio, es un tema sugerente, pero recurrente. En la ficción se considera el paso de la realidad a la forma mítica no como (o únicamente) un regreso a los orígenes, sino como un relato simultáneo. Porque la parodia se instala como

<sup>16</sup> El conjunto narrativo de Luis Arturo Ramos mantiene estos núcleos temáticos no sólo en lo que se conforma como una involuntaria trilogía —*Intramuros* (1983), *Éste era un gato* (1987) y *La mujer que quiso ser Dios*—, sino también en sus cuentos y relatos. En “La señora de la Fuente” (1996), se presenta esta noción cultural acerca de la divinidad. Estoy de acuerdo con Gómez Quiñónez, quien a partir de los filósofos Friedrich Nietzsche y Eugenio Trías, comenta: “Si Dios ha dejado de tener un lugar preferente en nuestras coordenadas intelectuales y culturales, lo que ahora nos ocupa y preocupa es su pérdida, su ausencia. Esta ausencia de Dios otorga a toda la parafernalia imaginerista y visual del catolicismo un carácter de mito, y como tal lo vive la mentalidad moderna [...] Sin una entidad trascendente, socialmente aceptada y con un culto estandarizado por una Iglesia, todos sus ritos de adoración adquieren el mismo perfil supersticioso y esotérico [...] Esta pasión religiosa sin Dios es el síndrome mítomano que padece la Señora de la Fuente”, Antonio Gómez-Quiñones, “El fragmento y el vacío en *Éste era un gato*”, *Revista de Literatura Mexicana* [UTEP/Eón, EE.UU.-México] 12 (1997): 75. Igual que la protagonista de *La señora de la Fuente*. Blanca Armenta, vulnera los elementos religiosos y trascendentes para reducirlos a una dimensión terrenal.

guía o perspectiva de lectura, la escritura requiere de textos subyacentes, de trayectos de principio y fin que señalan etapas sucesivas, tanto primitivas y de preparación (fuego, horno de barro, trashumancia, etc.), como de situaciones azarosas que influyen en la afirmación de una identidad y conciencia social (establecimiento de la Primera Casa y Domicilio Definitivo). Desde esta “instalación” de lectura, es posible asimilar el acto de La Creación (con mayúsculas) como un acto de creación literaria a partir de las secuencias narrativas que indican y “dramatizan” los orígenes de la fantasía del Ministerio.

Situemos por un lado, además de los motivos del fuego y del horno de barro, el nacimiento y la construcción de un lenguaje —de un discurso— que muestra, a través de Blanca Armenta, las etapas narrativas que van de la oralidad a la escritura; y por otro lado, a través de Tiberiano, la subjetividad intrínseca de toda escritura. El relato expone al personaje desde la esfera de lo oral y de la escucha (episodio del primer desahucio, del horno, el aprendizaje de las primeras palabras, etc.) hasta el ámbito de la escritura fraguada no por la mujer, sino por Tiberiano, quien figura como escriba y no como un relator oral. Su voz —su escritura—, aunque evoque la oralidad de su contexto, se ajusta más a las convenciones canónicas de la escritura y al sustrato argumental que formula irónicamente la sugerencia de un “cronista del Nazareno”. La situación nos conduce a una mujer que reinventa una religión y a un hombre que reinventa las “escrituras”. Las imágenes, finalmente, se expresan en un medio poético y pragmático que “resuelve” la percepción en un proceso de escritura. El proceso escriturario —la reminiscencia— devela los *procesos* conscientes e inconscientes de ciertas imágenes fragmentadas; los recuerdos y los olvidos exhiben su origen y mutabilidad en procesos identitarios o memoriosos.

Intratextualmente —como se expondrá en su momento— la figura del hijo que inventa, especula, narra y escribe, y la de una madre tan vasta, distante e imaginativa como avezada y tenaz, son personajes que recorren con frecuencia los motivos narrativos de Ramos. La idea, la concepción de *La mujer...* se insinúa o se gesta en *Éste era un gato* y se consolida en esta novela, pero sin repetir la caracterización ni la historia.

Hay temas que obsesionan a los escritores, imágenes que privilegian y les obligan a repetir lo ya dicho como una aparente necesidad de volver al mismo punto, de repasar los mismos trayectos literarios. La noción de *genotexto* referida por Kristeva,<sup>17</sup> quizás considera la emergencia de una necesidad temática, de una idea fija que provoca la continuidad de una historia. El personaje Tiberiano es la estilización, el concepto “puro” de otros personajes ambiguos y profundos inmersos en esos caminos intratextuales de Ramos. El personaje es una figura que se estiliza al tenor de los acontecimientos, en donde se persigue a una imagen y no a un objeto, “a lo que hace que las palabras mismas puedan convertirse en imágenes y apariencias”.<sup>18</sup>

Desde las funciones paratextuales es interesante considerar la imagen de *La Creación* expuesta en la portada de la novela, como indicio y marco cultural de la pervivencia institucional de la Iglesia católica apostólica en una de sus innumerables representaciones. La reproducción de un detalle del techo de la capilla Sixtina, *La Creación* (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564), cubre totalmente la portada y la contraportada. Esta imagen es conocida por un público versado, amplio y heterogéneo, debido a su abundante exposición en medios y funciones disímiles, tanto sagradas como profanas. Lo extraño y significativo que “interrumpe” la visión es el trasfondo que trasluce, en tono medio (o huella de agua), la figura de una cerradura con dos ángeles en los extremos, sosteniendo un lienzo en donde se alcanza a leer: “Aquí la puerta es corazón siempre abierta”. Entre el dedo anular de Dios y la mano de Adán, se interpone la figura de una llave.

El lector, en este caso espectador, está frente a una iconografía que evoca a Dios padre: origen, omnipresencia, verbo autorizado. Pero puede mirar, percibir un “guiño” irónico, en la otra imagen del fondo:

<sup>17</sup> Julia Kristeva, *El texto de la novela* (Barcelona: Lumen, 1981).

<sup>18</sup> Maurice Blanchot, *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Pablo Martín (Barcelona: Paidós, 1992) 18.

la cerradura, que representará la nueva fe (o elemento fingido de las tablas de la ley mosaica), según la fábula de la novela. Sin asegurar la intención o efecto apelativo de la editorial (Ediciones Castillo), ningún detalle del friso representado remite a una figura femenina; el receptor, en cuyo repertorio cultural se encuentre el conocimiento del fresco, puede considerar en particular las figuras de las sibilas. Desde la semiotización de lo figurativo, la imagen abre un espacio visual y asociativo hacia una evocación de lo conocido, pero también de lo extraño; lo que no se ve forma parte de otro pliegue, de otra lectura que se trasluce en lo manifiesto. La llave interpuesta entre la figura de Adán y la imagen de Dios es un elemento con matiz irónico que perturba el horizonte convocado por el detalle del fresco, ya que se instaura como una fisura (un orificio para atisbar) en el referente; el objeto indica, de modo ocurrente y lúdico, que entre la creación y lo creado existe un umbral extraño, un hiato o una línea divisoria entre el relato original y el nuevo relato que mantiene la promesa de otra historia.

La contraportada, sin importar a quién se debe la selección del párrafo y las aclaraciones preliminares, escritor o editor, cita el episodio de la ceremonia, la entrega de las minúsculas llaves a la congregación; una llave minúscula era la insignia que todos los feligreses deberían mostrar y que en la portada se descubre como elemento “extraño”. La portada interrumpe, ocular y sarcásticamente, la percepción de la figura clásica de *La Creación*; en la contraportada, se agrega el comentario adicional que designa a Blanca Armenta como la protagonista de la novela. En cualquier caso, la portada, la contraportada, el escueto comentario y algunos datos generales del autor, fomentan una expectativa de desarrollo narrativo. Su cumplimiento, no obstante, queda a cargo de la actividad lectora que considere el perspectivismo entre la narración novelesca y el paralelismo de voces y/o puntos de vista superpuestos en las parodias.

Las portadas, intencionalmente o no, duplican textos y originan otros, contextualizan y descontextualizan el hipotexto irónico, el palimpsesto y el texto o los textos subyacentes provenientes de mitos y datos historiográficos; la actividad textual devela la parodia, la oscila

entre lo sagrado, lo profano y lo lúdico a través del eco que vibra en los subtítulos o intertítulos<sup>19</sup> de cada sección. Este proceso interviene y desliza la norma entre la intención picaresca y el “realismo serio” de la anécdota.<sup>20</sup>

La novela se divide en seis capítulos cuyas denominaciones se rotulan en la parte superior. En la parte inferior se inscriben epígrafes procedentes de “rondas infantiles” que acentúan la mirada irónica del juego, además de concederle el aire primitivo —o de infancia— a tantas acciones humanas:

I. El agravio	¿Dónde hay pan y queso...?
II. El llamado	En aquella casita.
III. El extravío	¿Quién es ese jicotillo...
IV. La otra orilla	No oigo, soy de palo
V. La construcción	...que anda en pos de doña Blanca?
VI. El cisma	¡Tan, tan!... ¿Quién es...?

Los primeros tres capítulos integran la aventura y articulan las acciones de la historia; los siguientes, aun cuando la estructura de la diégesis es cronológica, denotan la reflexión, la perspectiva y las mudanzas de quien discurre la historia en situación eminentemente narrativa. El tono inicial de la novela reclama: vivir es experimentar el acontecer desde las carencias. Las exteriores, en el marco de la etapa revolucionaria (la cercana lucha inquilinaria); las interiores, contra el retorno de lo reprimido. Vivir es permanecer en el recuerdo, luchar contra el olvido, ya que nada puede hacerse contra la muerte.

Los tres capítulos restantes: del cuatro al seis, confirman la importancia ficcional, inherente al acto de escritura. Escribir, para el narrador, es el ejercicio de inventar, imaginar y recordar una aparente realidad

<sup>19</sup> Gérard Genette, *Umbrales*, trad. Susana Lage (México: Siglo XXI, 2001).

<sup>20</sup> El tipo de intertítulos de la época picaresca regresa en los siglos XIX y XX. G. Genette, *ibid.* 261.

que se valida en relación con los personajes que conforman el universo novelesco. Los mecanismos y las estrategias en donde las fases y las frases humorísticas y lúdicas intervienen parecieran un derroche de “comicidad” en donde sólo el humor —la risa— se persigue; sin embargo, el concepto de juego cubre un entramado de actividades distintas vinculadas por “vagas semejanzas de familia”, como dice Eco.<sup>21</sup> El juego —las rondas de Blanca—, más que una actividad redundante de contextos culturales, es una dimensión humana; una dimensión que, como el sexo, se explaya en la comunión placentera aunque solitaria de Tiberiano. Los juegos de Blanca, las actividades sexuales y voyeristas de Tiberiano son de la misma naturaleza, ambos, madre e hijo, los requieren para hacer “soportable” su cotidianidad. Ante la certidumbre del fin último —olvido y muerte— de su Ministerio son capaces de urdir juegos que en la etapa adulta se convierten en representaciones y en perspectivas irónicas frente a la realidad.

La doble nominación de cada capítulo enfatiza, mediante tonos antitéticos, la simultaneidad textual, los pliegues ambiguos que se forman al tratar de percibir una realidad y tomar una posición frente a lo dicho y lo escrito y la vacilación direccional ante el ejercicio de lectura de una parodia. Los versos de las rondas incluidos como epígrafes articulan la apertura, clausura y enlace no sólo de cada capítulo, sino del trasfondo que se trasluce (como en la portada) y compite por el primer plano: trasfondo lúdico que repite textos o competencia seria que protagonizan Blanca y Tiberiano; pero, ante todo, indican la compleja seriedad de otro juego: el de las representaciones —olvidadas o recordadas— religiosas y políticas.

Diferentes componentes textuales giran alrededor de una imagen central incierta o ambiguamente deificada; su identidad o memoria, la convergencia de anécdotas, la acentuación sobre los procesos de apropiación

<sup>21</sup> Umberto Eco, *Entre mentiras e ironías*, trad. Helena Lozano Miralles (Barcelona: Lumen, 1998).

de un saber y de un poder que revela el tono entre sentencioso y cáustico, emergen con la sugerencia de una mujer que, según su cronista, quiso ser Dios. Juego de rondas en donde la vida gira y coloca a la gente en otra posición. Juego de rondas, finalmente, cuando Tiberiano adquiere los matices omnisapientes de la divinidad.

El subtítulo de cada capítulo es un epítome de los episodios correspondientes a la “crónica” fabulada por el protagonista que narra el cisma de la Iglesia de la Espera. Cada uno de los seis capítulos (no se descarta la casualidad ni el guiño autorial de los seis días en que, según el mito bíblico, se completa la “creación del mundo”) concluye con una fecha de claro matiz político. Un día por capítulo, del 11 al 16 de julio de 1961. Los años sesenta marcan, social y espiritualmente, el inicio de una década conflictiva en muchas partes del mundo. Las fechas son una doble llamada de atención; refieren y respaldan la secuencia o cronología historiográfica; ordenan y equilibran el relato de una memoria en convergencia con la Historia.

Aunque hablemos de la práctica cotidiana de la comunicación artística, ésta no se postula como una proyección “realista” de un grupo social determinado y consignado por la historia, sino como una exposición de las contradicciones que la nutren.<sup>22</sup> Por otro lado, el referente historiográfico mantiene en el horizonte de lectura la sugerencia de otros textos, y otras escrituras subyacentes se implican en la fábula desplegada por la trama. De manera análoga, las figuras surgidas a propósito de la iconografía: la llave, la cerradura y la ausencia de una figura femenina en la portada del libro, conducen de lo sugerido a lo indeterminado, de la fascinación a lo simbolizado por una escritura metarreferencial.

<sup>22</sup> Para las relaciones extratextuales del texto artístico existen tendencias sociológicas y semióticas. Un antecedente clásico es la obra de Juri M. Lotman, *Estructura del texto artístico* (Madrid: Fundamentos, 1988) 345. Otra, en la línea de Althusser, es la dirección de Macherey, quien considera el texto como “producto” realizado con los materiales elaborados, modificados y procesados como creación. En Étienne Balibar y Pierre Macherey, “Sobre la literatura como forma ideológica”, *Para una crítica del fetichismo literario* (Madrid: Akal, 1975).

Los cierres capitulares, con una fecha precisa, corroboran la impronta política que perturba a lo sagrado; las situaciones “lúdicas” modifican la percepción de los procesos sociales e incluso los existenciales, suponiendo que el acento lúdico sea una forma de ver o de “vernos” representados en un escenario humano.

Una “puesta en escena” que integra lo político y lo popular con la inclusión del juego de rondas, se convierte, acaso, en una situación que puede confrontar la mezcla de participación y simulacro que, desde un margen sociológico, se propone como la simulación del actor,<sup>23</sup> como un “uso de la cultura” para edificar el poder que viene a cuento con la historia de vida de la Mujer que pretende ejercerlo. Otra cuestión sería confrontar una posible lectura basada sobre todo en la nominación popular-populismo, estableciendo una analogía entre los recursos desplegados por el personaje Madre, donde las “rondas” serían un puente lúdico. Una correspondencia entre valores asumidos y representados por el Estado y/o un líder carismático que legitima su orden y que otorga a los demás la credibilidad de participación en un sistema incluyente.

Otra expectativa interesante estriba en la confrontación de textos orales y escritos. La oralidad es un vehículo fundamental en la transmisión de la cultura, sobre todo cuando hablamos de una cultura religiosa ubicada en un contexto mexicano, donde la enseñanza o dogma se populariza a partir del habla, de lo dicho y lo “(ad) mirado”, más que de una “hermenéutica” transmisible por la palabra escrita. Es decir, sin asegurar la tarea considerable de revisar la historia del catolicismo en México, se debe estimar seriamente en esta novela los decires y las imágenes de un cristianismo “barroco popular” que resiste cualquier *asalto* liberal.

La actualidad de la novela rescata la subsistencia de una memoria indígena en tanto cultura religiosa. Se atestigua la importancia que sus formas han seguido confiriendo a la imagen, desde los cromos de los altares domésticos hasta las máscaras esculpidas; desde las efímeras fiestas

<sup>23</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas* (México: Grijalbo, 1989) 245-247.

de pueblo hasta los desplazamientos multitudinarios hacia grandes santuarios, sin olvidar, como afirma Gruzinski, “el bajo mundo de ciudades perdidas y de los proletarios desarraigados que, más numerosos aún, se oprimen en torno a muchas imágenes como de la Guadalupana”.<sup>24</sup>

Para Ramos es obvio el estadio altamente escenográfico y popular de esta cultura religiosa. Si no contara con ello y con el contexto historiográfico que enmarca las pugnas religiosas y políticas, la figura de la Mujer que quiso ser Dios no sería del todo verosímil. Si bien las reflexiones acerca del imaginario religioso mexicano se observan en la historia del nacimiento de la “buena nueva”, hay que considerar, asimismo, que todo imaginario religioso se contextualiza dentro de diferentes marcos sociales, económicos y culturales, en todas las naciones; casos históricos interesantes se muestran en la sociedad estadounidense. La sociedad anglosajona es un contexto conocido para el autor de la novela. La imaginación religiosa estadounidense se muestra propensa al nacimiento de otras doctrinas religiosas. Diversas “fundadoras” (y fundadores) han dado materia prima a distintas ficciones y experiencias: Mary Baker Eddy y su “ciencia cristiana”, recuperada por Mark Twain; la “visionaria religiosa” madre Ann Lee, o la “adventista del séptimo día” Ellen Harmon White, autoproclamada profetisa, con su discípulo, el doctor John Harvey Kellogg —inventor de los Corn Flakes de Kellogg’s— cuya fama es aún menor que la de los vocalistas Little Richard, Prince o Michael Jackson, que no se han convertido en parte de una mitología popular estadounidense ni han proporcionado creaciones tan imaginativas como el “magnetismo animal maligno” de la señora Eddy.<sup>25</sup> El público —la humanidad entera— asocia figuras con divinidades, siempre a partir de conatos de incertidumbre y de fricciones o ante grandes conflictos; la memoria cultural de todos los pueblos colma de recuerdos y de olvidos la graffa de la Historia. La creación de la Fundadora, Blanca Armenta,

<sup>24</sup> Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes* (México: FCE, 1995) 209.

<sup>25</sup> Harold Bloom, *La religión en los Estados Unidos*, trad. María Teresa Macías (México: FCE, 1997) 155-160.

responde, ficcional e irónicamente, a este tipo de contextos “escenográficos” en una sociedad convulsionada por revoluciones e incertidumbres, fracasos políticos y económicos.

No estamos ante una novela que “mistifique” credibilidades, sino ante una enunciación autor/narrador, ironizada con estratégicos desplantes de imaginación.

#### ENTRE LA CREDIBILIDAD Y LA INVENCIÓN

Nos detendremos un poco más en el modelo del texto y su situación comunicativa ante el potencial proyectado por el libro: la figura y el significado de Dios que, de inmediato, el narrador advierte con características funcionales para toda la aprehensión de la novela en la proyección de Dios-Iglesia-Institución. El fresco, al encontrarse en el Vaticano, centro del poder institucional eclesiástico, se adscribe a una ideología particular frente a los tópicos representados. Las figuras paratextualmente expresadas acotan el significado de la Iglesia como institución.

Si, según el narrador, el objeto del relato es describir el cisma de una Iglesia y las vicisitudes de la Madre Fundadora, el postulado que enfatiza “la necesidad de creer y la obligación de inventar” promueve la estrategia del texto que alterna la atención sobre los temas antes expuestos, como divinidad, creación y fe. La “invención”, empero, juega con la noción de un demiurgo en distintos planos, los correspondientes al mito bíblico y aquellos que conforman el relato de una nueva fe. Ambos se someten a la consideración del lector, el otro polo de la situación comunicativa. Desde este punto de vista, si los lectores asumimos el fresco como parte de nuestro repertorio cultural, podríamos considerar la preestructura que considera la presencia de *La Creación* como parte del prólogo y el epílogo de la humanidad, pues las otras escenas representan la historia completa: el juicio final, la separación de la luz y las tinieblas, la creación del cielo, la separación de las tierras y las aguas, la creación del hombre, pero también de Eva;

el pecado original y la expulsión del paraíso, el sacrificio y el arca de Noé, el diluvio universal, a modo de compendio de visiones celestiales, figuras de sibilas y profetas. Es cierto que analogías correspondientes surgirán a lo largo del texto, mas no para mimetizar dichas figuras y presentar una alegoría bíblica, sino para mantenerlas como apariencias, a manera de coacción sistemática sobre la concreción de los significados de la obra. Tiberiano escribe esta crónica proclamando su certidumbre nacida de la intuición y de la experiencia propia y ajena, para comprometerse con una afirmación contundente que tensa la interacción comunicativa:

Si aceptamos que Dios es un *voyeur* interesado sólo en mirar, debemos aceptar también que hemos malentendido las cosas porque convertimos todos nuestros actos en rituales encaminados a complacer a un Espectador cuyo único reclamo es el respeto a su aparente inexistencia. Dios no ha pagado boleto: es un polizón en la nave de las expectativas y aspira solamente a que lo ignoremos. El solitario placer del *voyeur* deriva de la certeza de que su presencia pasa inadvertida (8).

Este tipo de afirmaciones seleccionan una peculiar visión de Dios, pues subraya el sentido paródico “jugado” por la Fundadora y por sus fieles creyentes. El narrador enfatiza el sesgo irónico cuando hace partícipe al lector —“Salvado este paréntesis necesario para orientar la lectura...”—. Esa cierta predisposición (creer e inventar, fantasear e imaginar) proviene del acontecimiento consignado como el “primer desahucio”, el que marcaría para siempre el destino de la Mujer y del suyo propio: “De [esta predisposición] me enteré no enteramente por su boca, ya que a mi progenitora, a quien desde este momento llamaré Madre, por razones que el lector entenderá si tiene a bien perseverar en su ejercicio, le repugnaba referirse a su pasado” (8).

El texto inicia su transferencia desde los elementos paratextuales, pero sobre todo a partir de las dos primeras páginas que son cruciales para su comprensión global. El autor, a través del narrador, reclama esa necesaria aptitud de conciencia de la que hablan los teóricos de la recepción y/o efecto estético, como propone Wolfgang Iser, cuando se

infiere la disposición del lector para captar y para reelaborar lo leído.<sup>26</sup> Mientras el texto se refiera a realidades dadas que pertenezcan al repertorio literario o social de los posibles lectores, será capaz de producir actos que conduzcan a su interpretación. Aun cuando el escritor apoye su fábula con datos coherentes y estrategias narrativas, no implica que el texto se fabule a sí mismo; apela a un repertorio del lector para completar su sentido y, sobre todo, para considerar que la credibilidad y la imaginación forman parte de la realidad del lector o al menos de su práctica de lectura. Por eso advierte: “persevera en su ejercicio”.

Los elementos paratextuales: portada, título, subtítulos, epígrafes y, como se mencionó antes, las primeras dos páginas, contienen no pocas ideas, conceptos, insinuaciones y llamadas de atención —*interrupciones*— que integran una trama para conformar las expectativas de lectura. Es evidente, como Iser afirma, que no estaremos en condiciones de asumir el todo en un solo instante; las percepciones y realizaciones de los objetos, figuras y acciones siempre se someten a un proceso infinito. “Infinito” porque la historia termina con un punto final, pero la percepción y las realizaciones quedan como intermitencia de una lectura próxima.

Consideremos que las expectativas de lectura establecen un “contrato” que perfila el estatuto del lector.<sup>27</sup> Las estructuras narrativas contemporáneas no muestran, generalmente, la instancia prefacial utilizada durante épocas anteriores, mas la importancia “contractual” sigue vigente en tanto consideraciones de lugar, momento y repertorio del

<sup>26</sup> Wolfgang Iser, *El acto de leer*, trad. del alemán J. A. Gimbernat, trad. del inglés, Manuel Barbeito (Madrid: Taurus, 1987).

Aprehender, apropiarse o experimentar el texto. Existen discrepancias entre el hecho de apropiarse del texto (Iser) o experimentar el texto (Barthes). También es posible que estas dos formas de conceptuar el acto de lectura se reifiquen como ideología y el texto se convierta en una forma de producción.

<sup>27</sup> La tradición “prefacial” muestra su instancia formal o textual al determinar al destinatario (supuesto e implícito) y al destinatario; este último señalado antes como “dedicario” y ahora designado narratario, y que, según el teórico, se interpone como distancia entre autor y lector. G. Genette, *op. cit.* 145.

supuesto lector. Las primeras páginas de *La mujer...* funcionan como un prefacio ficcional que obedece también al *acto autorial* de mirarse (y “mimarse”, como Genette afirma) mediante un complaciente simulacro de sus propios procedimientos; la “ficción” del prefacio exagera la tendencia profunda de una *selfconsciousness* a la vez lúdica y paródica.<sup>28</sup> La ironía y la parodia exigen una adicional competencia de lectura para percibir los juegos de la repetición o de la simultaneidad de presencias textuales, actoriales y autoriales. Existe una mirada central que genera una trama de sucesos, lecturas y coincidencias imprescindibles para considerar la serie de conjeturas y especulaciones que subrayan el acontecer humano. El narrador conduce la mirada hacia un marco de referencias, al tiempo que los lectores reorganizan simultáneamente la historia y sus interrupciones. De ahí la importancia que la voz y la mirada de Tiberiano adquieren sobre las acciones de todos los demás personajes y aun ante el asombro de sí mismo. La auto-representación de Tiberiano duplica el espejo del autor (omnipresente) que elude el escenario, pero que desea nunca pasar inadvertido.

La mirada del lector recorre una escritura, y la trama de esa escritura retiene las imágenes que, paulatinamente y con rigor, se van perfilando en la historia; entre lo percibido y lo interpretado, la perspectiva del lector se mueve a través del ámbito de objetos supuestos. Los denominamos “objetos”, sin tenerlos aún, es decir, no hay una *pragmatización* como objeto, sino una serie de perspectivas desde las que la narración privilegia personajes y acciones, transformando lo descrito contra los repertorios culturales y literarios.<sup>29</sup> La estrategia del lector consiste en tratar de concretar ese *objeto* con sentido, esa(s) figura(s) que emerge(n) en el texto entre la historia de Blanca y la escritura de Tiberiano. Esas figuras que “indeterminan” el texto surgen entre las propuestas temáticas, estratégicamente dispuestas, como el imaginario

<sup>28</sup> *Ibid.* 248.

<sup>29</sup> W. Iser, *op. cit.* 178.

religioso de carácter popular o la religiosidad como fundamento de orden social; la relevancia del mecanismo metaficcional a partir del ejercicio escriturario o el marco referencial historiográfico y político que convergen en el estatuto de ficción.

La novela, a través de las perspectivas y las figuras, corresponde a las formas (signos) posibles del recuerdo y del olvido, cuando las emociones o los sentimientos buscan expresar una identidad que las contenga. La (in)decisión lectora responde a la estrategia de indeterminación del texto; el lector confronta, además de las perspectivas simultáneas (e intertextuales), el tropo que fundamenta la indeterminación: la ironía. A partir del tropo, el lector implícito y, mejor aún, cómplice, advierte el sesgo de la escritura que proclama la exposición de una parodia religiosa o la fábula de una simulación política; el autor, implicado como demiurgo, observa la suma y los riesgos de los olvidos históricos y los estragos del recuerdo memorioso. Cada perspectiva (del narrador, de los personajes, de las acciones y de la ficción del lector) sugiere un *objeto* en aquello que sólo vislumbramos como punta de iceberg en el tramado del texto.

La comunicación del texto —la linealidad de la trama— muestra las formas y las metamorfosis que en la memoria ocurren (concurren) como “intertextos”: el recuerdo y el olvido de sucesos personales e íntimos en el acontecer histórico y político; la presencia del mito como una constante en el imaginario cultural y la tradición literaria que modifica y ajusta el punto de vista recepcional de la obra.

En la linealidad cronológica de la trama importa reiterar el contraste discursivo impuesto entre la alusión severa y la insinuación lúdica para captar los matices irónicos. A lo largo de la novela se mantiene la tensión entre la sentencia y el humor, que resulta de esa concurrencia de lecturas a las que se agregan las voces de los *residentes* o seguidores de Blanca, entre los que destaca, a manera de coro, el corrido creado por el Trovador Silente, Fito Vueltiflor, quien abrevia el relato mítico dentro del mito. Cada integrante tiene sus funciones, pero no todos obtienen la misma importancia o especificidad.

La paulatina construcción de la Iglesia de la Espera —y de su parodia— indica las pautas que la generan; la indeterminación de la que hablamos no proviene de una confusión de líneas temáticas, sino de la apertura de sentido que las mismas confieren. La trama enlaza sucesos significativos, uno de ellos es el juego de la niña Cleotilde. Un juego (un tanto involuntario o azaroso) llevado hasta el paroxismo cuando ella asume el papel de la Fundadora. El *juego* puede concluir o permanecer como tal, juzgarse como pura actuación a partir de la experiencia o proponerse como parodia política en los *juegos* de un poder “real”, aquel poder de un partido y de un sistema político que subyace en la historia. La indeterminación se sostiene a partir del tipo de situaciones como la aludida y el ensamblaje de mecanismos textuales (paratextuales, inter e intratextuales, extratextuales, etc.) que forman un todo coherente en la trama.

Los signos —*objetos*— del texto, las “puntas del iceberg” que, como anotamos antes, convocan y producen repertorios en la lectura, se advierten discursivamente como “campos relacionales”<sup>30</sup> que operan en toda la obra. Es singular la advertencia de algunos como: Dios-Iglesia, que remite a La Creación —con mayúsculas— y a la creación literaria; otro que insiste en las relaciones paralelas entre identidad cultural/memoria social e intersubjetividad/memoria individual. El narrador ofrece una visión peculiar de Dios o del Absoluto “cuya única función es sólo mirar” (Dios es un voyerista), equiparable a la función “ocular” del creador del relato. El oficio de voyerista, adjudicado a la divinidad y al narrador, deviene un eje rector que se intensifica a partir de la ironía. La ironía cubre la impronta imaginativa y el oficio de narrar, dimensiona las posibles metamorfosis que impactan la memoria y corrobora una serie de precedentes ficcionales que eslabonan intratextualmente la memoria narrativa de Ramos.

<sup>30</sup> Lakoff & Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana* ( Madrid: Cátedra, 1991).

Al exponer la historia de la Mujer “por el principio”, se duplican los mecanismos metaficcionales; el narrador explica que su escritura seguirá una secuencia —de principio a fin— a partir de lo testificado, escuchado, leído e inventado. El acontecimiento que inicia a Blanca Armenta y da pie a su imaginaria historia como guía espiritual de su Iglesia de la Espera (no de la esperanza), irrumpe con el “desahucio”.<sup>31</sup> Los antecedentes de la Fundadora se seleccionan a partir de ese acontecimiento fundamental que, de forma simultánea, modifica los recuerdos personales cuando se enlazan con la memoria social e histórica.

Cuando Blanca es una niña sorda de apenas cuatro años de edad, su vida, o la percepción que tiene de ella, queda signada por esa experiencia funesta, la visión terrible de su padre: Feliciano Armenta, con una antorcha encendida al extremo del brazo, prendiéndole fuego a la casa. El desahucio la despierta del sueño infantil y la aloja en una suerte de destino que desencadena la leyenda. La violencia del evento adquiere los visos de un rito de iniciación y de un mito fundacional. Una trama de relaciones causales y fortuitas que da sentido tanto a la necesidad de obtener un espacio, una casa, como la voluntad de obtenerla. Como sabemos, los antiguos no se preguntaban por una causa, sino por una voluntad, que siempre es considerada generadora de sentido.<sup>32</sup> Un sentido que parte del deseo original, de la voluntad del poder y del hacer que tensa las acciones entre la autenticidad y la

<sup>31</sup> Confrontar para el caso la tesis de René Girard acerca del sacrificio y la religiosidad como fundamentos del orden social: *La violence et le sacré*, cit. por Gonzalo Díaz-Migoyo, *La diferencia novelesca de la ficción* (Madrid: Visor, 1990) 119.

<sup>32</sup> Es interesante rescatar la noción para comprender los trayectos de este tipo de relatos. Henri Frankfort, *El pensamiento filosófico*, cit. por Enrique Lynch, *La lección de Sheherezade* (Barcelona: Anagrama, 1987) 33.

distorsión o el disimulo de su Ministerio. La expulsión se arraiga con el absurdo “por la gratuita violencia” con la que fue ejecutado. La amante de Feliciano Armenta le dará un hijo (*varón*) y reclama para sí el exacto espacio que ocupa la casa de la familia “legítima”, compuesta por un puñado de mujeres: Cleotilde, la esposa y madre de Refugio, Amparo, Jacinta y Blanca. La anécdota presenta una situación absurda y angustiante desde cualquier perspectiva, ya nos encontremos frente a un relato que impacta a una familia en particular o ante una situación no extraña ni exclusiva de la época. La ficción histórica y los sucesos historiográficos se encuentran en la misma coordenada espacio-temporal: un período de luchas por la tierra, cuando el derecho de habitarlas costó y sigue costando revoluciones. La preservación por la vida y por las condiciones de vida colma de historias la memoria humana.

En toda la novelística de Ramos siempre encontramos que las formas de vida no refieren sólo las consecuencias o accidentes derivados de hechos inevitables o inaplazables, sino sobre todo las posturas ideológicas de las acciones y de las voluntades humanas. Asimismo, y como es de esperarse, encontramos ciertos recuerdos del repertorio memorioso e íntimo de su contexto histórico y cultural. Las condiciones límite de una guerra, de una fatalidad, se agravan con el primer desahucio padecido que revela el carácter de oprobio y de sometimiento. Estas incidencias “no-lingüísticas” (vivenciales, no discursivas) impregnan el proceder de Blanca, y son visibles desde la gestualidad en el habla de la niña, en la joven y en la mujer fundadora que pretende cifrar un poder superior mediante la palabra. Desde sus primeros años, la niña Blanca, la pequeña niña sorda, mantendrá en sus recuerdos la imagen del padre, involuntaria y cambiante, como el estigma e inicio de sus miedos. El contrasentido imaginario, la metáfora, surge como ese jicotillo de ronda infantil (“Quién es ese jicotillo que anda en pos de doña Blanca...”) que la persigue: una forma irónica que nos remite a la pureza de lo albo a partir del fuego en la doble lectura de la inocencia y de la incorrección que, ignorando la culpa, acude a la redención. El jicotillo convoca un juego y sugiere, intertextualmente, al mítico tábano (en la tragedia de Io en *Prometeo*

*encadenado*, de Esquilo). Los temores almacenados en el inconsciente y en la emergencia de la realidad que le toca vivir, marcan la necesidad de permanecer a buen recaudo y el deseo de evitar a toda costa una vida de trashumancia.

Ramos ubica en La Antigua (el primer asentamiento español) el inicio de los males que se narran en la novela. La escritura de esta fatalidad recuerda a otro pasado convocado por el nombre propio; la reescritura a otra adversidad, a una violencia original e histórica que desemboca en una rememoración —no del todo casual— de aquel inicio de desencuentros entre indígenas y europeos en la historia de la Conquista. El nombre propio señala el recuerdo de otros desahucios, de otros fuegos, de otras luchas, de otros abusos que se repiten sin cuartel durante los inicios del siglo xx. Luchas que la graffa histórica identifica y transmite de generación en generación en la historia oficial, en canciones, en ensayos y en ficciones literarias. Conflictos y desencuentros que conserva la memoria veracruzana y nacional y que el autor expone en otras novelas, como *Éste era un gato* (la ocupación norteamericana de 1914) e *Intramuros* (el arribo de españoles exiliados, posterior a la Guerra Civil española, 1936-1939). Con *La mujer que quiso ser Dios* se gesta una trilogía que reúne, en coordenadas espacio-temporales, conflictos e historias de vida. En esta novela la escritura de la Historia es reescritura de violencias paralelas. La anécdota del desahucio repite el propio desalojo emocional no sólo de Blanca y del personaje Tiberiano; es una forma inquisitoria de pasados originales que no se interpreta como resignación o aceptación de un destino escrito e indeleble, aunque se acuda al mito, sino como búsqueda de otras condiciones de vida. El relato se descubre como trayecto de la memoria; los recuerdos actualizan lecturas, se mezclan con la Historia y se aprehenden con la imaginación.

Para comenzar por el principio, la historia del desahucio comienza desde el lugar nostálgico y a la vez terrible de la infancia. Recordar, para Blanca, la niña pequeña, la niña sorda, la niña pura, siempre implicará una experiencia dolorosa. Los crímenes de guerra y el absurdo familiar de los primeros tiempos, suscitan una relación peculiar

con el lenguaje: lee el movimiento de los labios y “adivina”; es ávida, emite sonidos; su modo de hablar es primario, primitivo y preverbal, repetición caricaturesca y “casera” de célebres pitonisas, de oráculos posteriores, pero palabra al fin, tan enigmática y quizás tan deseosamente infalible.

Las fábulas de Ramos regresan con insistencia a los “relatos originales” —convencional o míticamente fundacionales— que refieren trayectos históricos (*Intramuros* y *Éste era un gato*). El autor actualiza aquella acepción de mito como relato *primario* capaz de dar cuenta de la formación de los seres humanos en tanto razón y palabra, en las etapas de diferenciación de una identidad susceptible de percibirse a sí misma (la separación de la madre) y frente a las etapas de conflicto edípico en tanto deseo, competencia y fantasías parricidas.

La palabra del narrador contiene reminiscencias que expone metaficcionalmente a partir del orden que la trama establece. La memoria es selectiva, recrea, olvida, sublima, tergiversa y reúne conflictos, miedos de involuntaria complicidad. Tiberiano, cuya infancia se expone tan accidentada, reconstruye los hechos al paso de las especulaciones y de las imágenes o figuras que emergen aun en contra de sus deseos y temores. La trama de su relato enlaza simultáneamente las causas y los efectos del desahucio, las circunstancias históricas de la lucha inquilinaria y los conflictos iniciales de su vida y de los procesos escriturarios. La escritura de Tiberiano busca el entramado de la historia desde la impronta antropocéntrica, desde la infancia hasta la muerte, mas desvía la atención con frases y acotaciones que interrumpen (sorprenden, difieren o dilatan) metaficcionalmente las secuencias narrativas.

Se focaliza la infancia expuesta de Blanca y expósita de Tiberiano en el mismo transcurrir de la H/historia y de las páginas, en sincronía con la búsqueda de sí mismo. Mas esa búsqueda por la identidad no consigue integrar del todo el discurso mencionado con el discurso comentado; para llenar el vacío que surge de su propia figura, para colmar una identidad que las circunstancias le escamotean, propone una historia que corrige, desvía y transforma, como si la tramara y la destramara para volver a crearla. Por un lado, pretende validar la identidad

de Blanca como Fundadora de la Iglesia de la Espera y, por otro, los constantes comentarios —e *interrupciones*— desmantelan a la Iglesia como producto de una farsa: “todos, en algún momento de debilidad, tenemos que decirnos a nosotros mismos lo que somos, lo que tememos y lo que queremos tener. Y estas tres esquinas del alma humana, configuran el triángulo donde habita la voluntad [...] sólo bastaba un poco de la imaginación y la astucia [...]” (136).

El triángulo de la voluntad, que vuelve a recordarnos el tenor de la mirada y el voyerismo implicado en la parodia, representa lo que “visualmente” se exhibe como un juego de contrastes, como recurso alegórico entre el blanco y el negro, o entre positivo y negativo: Blanca Armenta es una mujer muy blanca, voluminosa, encanecida prematuramente, generalmente enlutada; Tiberiano es un niño afilado, su piel es “blancuzca”; para proteger o para esconder su cuerpo se enfunda en una gabardina negra. Por las noches, cuando el adolescente pasea su cuerpo y sus fantasías, se destaca la importancia de la actividad visual, el placer voyerista del narrador. En la percepción ocular de los tinglados escenográficos, cuando él afirma: “Para mis ojos todo reaparece copiado por mis sueños”, podemos comprender cómo la fantasía de Tiberiano fundamenta la relación con el cuerpo y el entorno. La predilección por el claroscuro —blanco/negro— corrobora, además, el efecto visual que se asocia con “algo del pasado”. Con su mención, son recurrentes los términos de soledad, angustia o tristeza que conforman un tópico específico en torno a los actores principales de esta serie de imágenes que los reproducen.<sup>33</sup> Agreguemos a esta predilección “tonal”, la convención de que la ironía es de por sí una alegoría un poco “melancólica”,<sup>34</sup> y que la fugacidad de las cosas puede sólo

<sup>33</sup> Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen* (España: Universidad del País Vasco/Cátedra, 1998).

<sup>34</sup> Wladimir Jankelevitch afirma que “nuestros sentimientos y nuestras ideas deben renunciar a su soledad señorial y aceptar vecindades humillantes”. Cit. por James Valender, “Modernismo e ironía”, *De la ironía a lo grotesco* (México: UAM, 1992) 66.

trascenderse mediante percepciones capaces de ser “recordadas” al hacerlas emerger como unidades figurativas en la memoria o en los sueños. Tiberiano describe los juegos de infancia de Madre y especula acerca de sus sueños; en su papel de narrador colorea y contrasta el mundo de Blanca; comprende —“ha leído a Freud”— que sus sueños y sus juegos intentaban traducir la fantasía de sus recuerdos en la posibilidad de su realidad.

Ramos nos propone, metaficcionalmente, que la fantasía del “como si” se configura con la imaginación que trama un mundo del “qué pasaría si”. En el mundo del “como si” se negaría la realidad externa e interna, en cambio, a través de la imaginación artística del “qué pasaría si” —en este caso, mediante la trama— no sólo no se niegan, sino que se exploran sus posibilidades.<sup>35</sup> La oportuna creación de personajes que a la vez inventan a otros para investirse posibilita otros giros en la trama; muestra que el mundo referencial y posible, el de los sueños y las pulsiones, el omnipresente y el reprimido, pueden representarse con raíces en verdades externas e internas, aunque se bifurquen sus trayectos. Blanca reviste sus fantasías y sus sueños con imaginación, la imaginación la lleva a la actuación del “qué pasaría si”. Y esa posibilidad adquiere distintas facetas que se dimensionan a partir de contextos; de ahí la fingida ubicuidad como la señorita Blanquita, la viuda, la piruja, la Madam, la Madre, la Fundadora, etc. Ahora bien, si ésta es una historia que surge sólo de la mente de Tiberiano, sería también el resultado hiperbólico o alegórico de la imaginación ficcional del “qué pasaría si”. La imaginación es una posibilidad para todo ser humano, sobre todo la imaginación especulativa. Es fundamental cómo puede retomarse en esta novela la antigua discusión acerca de si la imaginación es o no condición primordial de la experiencia humana.

Mas sigamos la secuencia de la trama. Cuando las mujeres se quedan sin casa, de la que “sólo un frágil humillo cuenta en la memoria”,

<sup>35</sup> George Segal, *Sueño, fantasma y arte* (Madrid: Nueva Visión, 1995).

comienza la marcha y la huida. En completa y asombrosa sumisión (una imagen plástica más simbólica que anecdótica), las mujeres acatan el horror y cada una guarda para sí una posesión que responde al deseo, como si se tratara de necesidades vitales: un espejo, un marco, un libro; y la niña Blanca: una (la) cerradura doblemente inservible:

Un corazón con figura de naranja partida a la mitad, abría justo en su centro el camino para una llave que no aparecía por ningún lado. Con un pase de manos, dos alados sirenitos invitaban a entrar mientras que con la otra desplegaban una bandera que preconizaba en bajo relieve el lema de la casa [Aquí la puerta es corazón siempre abierta].

La cerradura, o “placa” (posterior “ley” escrita), es la misma que en su deambular la niña dejaría enterrada al pie de un aguacate “incapacitado para dar frutos debido a la maldición del suicida que se había colgado en él”. Durante la marcha de estas mujeres “encamisonadas”, cuyas figuras remedan las “almas en pena” de alguna leyenda popular (probablemente La Llorona), es precisamente la niña Blanca quien se dedica a observar ciertas singularidades: su hermana Amparo, por ejemplo, regala su única posesión, un libro, a una mujer vestida y calzada aunque analfabeta. Blanca atestigua esta anécdota de “piadosa comicidad” en donde el desamparado comparte cosas con quien más tiene, “La experiencia —nos dice el narrador— constituyó el estilo de las parábolas con que luego Madre difundiría su pensamiento” (16). Aprendió, aunque a futuro, los desacatos entre la relación causa-efecto.

El estilo de las parábolas adquiere un significado específico a partir de su “figuratividad narrativa”.<sup>36</sup> Más que un mecanismo retórico, las parábolas logran una comunicación que se coloca entre el “hacer creer” y el creer. Es evidente que de los sucesos experimentados por Blanca,

<sup>36</sup> A. Julien Greimas, “La parábola: una forma de vida”, *Formas de vida*; Roberto Flores (ed.), *Tópicos del seminario*, SeS (1999) 183.

surgen las ideas para distribuir —en su recorrido “mesiánico”— diversas representaciones figurativas: la aparición del “ángel de luz” que comunicara su misión, la aherrojada cerradura o “placa” con la cual celebraba sus prédicas, además del vestuario y distintas habilidades, en especial el oportuno lenguaje de señas. En la perspectiva de las acciones, el discurso parabólico adoptado por Blanca comprobaba la eficacia que el narrador estima. Las parábolas son discursos consecuentes con el sentido común, en los cuales las cosas se transforman en símbolos y los pequeños acontecimientos adquieren, figurativamente, un significado equivalente al que guardaría la palabra divina.

La errancia primigenia simula y repite la forma del relato fundacional clásico (relato/mythos) que se inicia *in medias res* con el acontecimiento que marca la huida, la persecución o la hégira. En el trayecto de estas mujeres, el punto de llegada o de pausa en su errático camino se ubica en la casa del patriarca, el abuelo materno las acoge. La niña Blanca (o Cleotilde, como su madre, en ese rejuego de nombres que irónicamente, como se ha dicho, reproduce la ubicuidad de un Mesías), la madre y las hermanas, encuentran momentáneamente una casa. Blanca perfila su protagonismo, obtiene un conocimiento contable, vende jugando y juega a vender en el negocio familiar. A los diez años “disfraza” su sordera con la lectura que le posibilita una significación más profunda o detenida de las cosas. El narrador subraya los significantes que privilegiarán el signo de Casa-Iglesia; la escritura de su crónica descuella el interés de Blanca ante la administración no sólo contable, sino de sus conocimientos y de la fascinación que las palabras le producían. La metanarración, en este punto, no permite soslayar los rasgos lingüísticos y estéticos al encuentro de los deseos, las nostalgias y los temores mediatizados por el juego. La congruencia de la diégesis recurre al significante, CASA, como el referente desde el cual surgen metáforas, analogías y símbolos que convienen al relato, a la H/historia y a la fábula:

Ante sus ojos, la palabra CASA resbalaba por los declives de la semántica tan vertiginosamente como enraizaría en los vericuetos de la oreja [...] La A cargaba con su propia casa como un caracol. La s semejava una persona jorobada por la angustia, la edad o el miedo, que acudía para cobijarse en ella. La C era una

fuerza hostil que los había expulsado de la primera para correr, sinuosos y encorvados, hasta la casa definitiva de los abuelos que los esperaba al final de la palabra. Si lo que designaba la palabra “casa” se escribiera CASASA, implicaría por sí sola el destino de los hombres: expulsión y cobijo momentáneo. Ir de casa en casa como en el juego del pan y quesito [...] (26).

La poética del texto genera un universo de imágenes visuales prefiguradas y configuradas al desarrollo argumental; la imagen-mirada es al mismo tiempo una superposición de expresiones y gestualidades. Se parte de una primera instancia comunicativa, centrada en los procesos orales que se inician acordes al paso de la sordera, a la escucha de la niña Cleotilde-Blanca. El uso de señas, o mímica, se transfiere de la costumbre al asombro de los primeros sonidos y palabras; esta peculiaridad nos remite a los mecanismos retóricos del proceso verbal que la visión de los oyentes considera en la narración. En esa etapa de oralidad, Blanca, su madre y sus hermanas, se veían obligadas a elaborar los primeros eslabones visuales que recuerdan una expresividad ancestral.<sup>37</sup> La metanarración describe un trayecto desde la fase oral a la escritura del relato. El relato oral se “colorea” y busca su posición en el escrito y con ello permite al narrador formalizar un ejercicio de racionalidad y dramaturgia, que da lugar a un nivel retórico del relato destinado de nuevo a ser “visible”, como en los tiempos primigenios, pero ahora a través de la imaginación. Las imágenes hacen perceptibles los mecanismos retóricos: metáforas, ironías, hipérboles, etc. Al mismo tiempo, las visiones que se alojan en el inconsciente de Blanca pasan a la imaginación consciente, regresan, a partir de la imagen primera (no sólo las letras, sino la propia figura del padre con antorcha en mano), pero ya impregnadas de la conciencia individual e histórica. De la levedad de

<sup>37</sup> Si partimos de una primera instancia comunicativa, centrada en los procesos orales iniciados en los relatos de caza efectuados en torno al fuego y fundamentados en el desconcierto que la realidad ejerce sobre los oyentes. E. Lynch, *La lección de Sheherezade* 25.

un juego de niños a la gravedad de una guerra, de la glorificación religiosa a la “seriedad” lúdica de la parodia, el mundo imaginario del “qué pasaría si...” muestra los trayectos y la capacidad estética que suceden entre la imaginación y la imagen.

Los juegos, los cuentos, las rondas, por otra parte, siempre se emplean con propósitos constructivos; los niños y las niñas aprenden acerca del mundo, “saben” de él antes que la conciencia o la razón, en la madurez, acumule lo aprendido. A través de las mediaciones que son los relatos, los niños se familiarizan con el mundo y juegan a vivir siguiendo peripecias de héroes o de mártires. Lo que llegan a saber por los juegos sólo “traiciona” la verdad en un punto crucial: en el hecho de que esos relatos con que se nutre la imaginación tienen un final feliz o glorioso.

Quizás se trata de una compensación cuando temprano descubren, tanto Blanca como Tiberiano, lo que significa el odio, la injusticia y el desamor. En este sentido concurre la evocación del relato de la expulsión de Adán y Eva, una evocación que alegoriza el desahucio de la gente que peleaba por sus territorios: en particular, la lucha inquilinaria en donde la trama enlaza los motivos y los significantes de *CASA*. La expulsión de paraísos individuales orilla al destino errático; la búsqueda del sosiego, después de la expulsión, es capturada por un juego, una ronda que repite: “¿Dónde hay pan y quesito?”: “en aquella casita”: una *casita* originalmente representada por un cuerpo infantil que por ser juego terminaba con “la noche, el aburrimiento o el hambre”. La experiencia del juego incrustó en el recuerdo de Madre la analogía *juego-casa*; le concedió también el convencimiento de que si los sonidos se alteran, también se altera el sentido de la letras; ahí todo fue laborar como una amanuense las cartas de amor, de deseos y de promesas. Entre tantos solicitantes que hasta la tienda del abuelo acudían en busca de la lectura o de la escritura de la *extraña* niña Cleotilde, “apareció un rancharo” para encomendarle dos textos: una Biblia y un soneto de Lope; a partir de ese significativo encuentro, Blanca le daría curso y sentido a sus ideas. La joven tenía ya una suerte de molde rudimentario ahuecado por la memoria, la temprana experiencia, la socialización del

juego y el azar; los relatos escritos conformarían una ética y una erótica particular, una “economía sentimental” con la que más temprano que tarde tendría que sobrevivir.

El crítico y filósofo, Enrique Lynch,<sup>38</sup> nos repite que se “hace sentido” cuando se narra. La memoria, diríamos nosotros, adquiere sentido cuando se recuerda, y se recuerda porque se cuenta o se recrea el tiempo en el que se inscriben las acciones; es así que cada acción se modifica por la perspectiva (en tanto distancia y enfoque), las emociones y el contexto de aquel que las relata. El manejo del lenguaje, las soluciones retóricas, la secuencia narrativa, son instancias que acentúan las perspectivas del texto. Como todos los personajes creados por Ramos, en esta novela cada cual se significa en la trama donde tejen recuerdos y experiencias. La destreza narrativa del autor denota una exposición congruente entre el relato de vida y el relato imaginable que hemos propuesto como el paso del “como si” al “qué pasaría si”. Hay una lógica de acciones que propone la verosimilitud de un imaginario ficcional que no se destaca únicamente como forma textual y literaria, sino que relaciona lo “novelesco” como parte del imaginario existencial.<sup>39</sup>

La diégesis sobre el destino trágico que el desahucio inaugura, se significa como el primer dato de una memoria escuchada por Tiberiano. La oralidad del relato le permite especular y modificar el sentido de la figura de Madre; selecciona los motivos y los recuerdos que le otorgan la razón para participar en la misma historia. Configura las peripecias de una mujer acosada por la imagen del Padre, una imagen que tergiversa los significados tradicionales de la *ley* y de su infracción, del mal y del bien. La figura cuya antorcha en

<sup>38</sup> E. Lynch, *op. cit.*

<sup>39</sup> Las propuestas similares las he corroborado no sólo en sus poéticas, sino en ensayos y entrevistas. Por ejemplo, en Saer, *La narración objeto* (España: Joaquín Mortiz, 1999); y en la entrevista a Ramos: Vicente Torres y Esther Castillo, “Entre la realidad y la ficción. Luis Arturo Ramos”, *Siempre!* XLVIII. 2550 (2002): 69.

mano Blanca convierte en un *ángel* de luz, se yergue no como el causante del primer desahucio, sino como quien lo previene. El relato, o *mythos*, subraya la expulsión con los matices de una saga familiar en donde se recuerdan eventos consignados por la memoria social y la memoria literaria. La memoria social inscrita en episodios historio-gráficos y la memoria literaria que acude con repertorios intertextuales en diversas ocasiones: el mencionado jicotillo<sup>40</sup> y aquellas mujeres como almas en pena, “trágicas suplicantes”, que huían del acoso (*Las suplicantes*, también de Esquilo). En esta historia, el sino se vislumbra, las Armenta encuentran en el abuelo materno al viejo protector, él las acoge y les brinda apoyo a cambio de cordura. Algo difícil de lograr pues la madre dio tempranas muestras de perderla, y sólo la hija más pequeña pudo sublimar el absurdo.

Relato de retornos o de “repeticiones” —el relato tradicional, conocido y repetido—, en *La mujer...* se requieren perfilar (alegórica pero irónicamente) como matices del héroe —trágico/cómico— susstratos que dan cuenta del relato que fundamenta su quehacer y que sostiene una memoria válida para él (ella) y para su comunidad. El autor evita los márgenes de los “mundos posibles” maravillosos y fantásticos; no conviene con el realismo mágico, y prefiere las formas de corte clásico, especialmente las formas trágicas y cómicas, la estética del barroco o los esperpentos de Valle-Inclán que muestran nuevamente la pertinencia de sus recursos.

No existen fuerzas insólitas —fantásticas— que obliguen a la Fundadora a buscarse un camino, sólo las circunstancias familiares, sólo el acontecer social en una historia nacional, incluso local, que habla de las fuerzas, sí, pero de las llamadas “fuerzas del orden” que presionaban sobre el derecho por la tierra, ante la necesidad de habitar un espacio, de conservar un lugar de memoria y la memoria de un lugar.

<sup>40</sup> La tragedia de Ió se inserta con una problemática similar en textos diversos. Cf. el episodio en la tragedia *Prometeo encadenado*, de Esquilo.

La novela dimensiona el recuerdo, el destino y las acciones mediante una trama. El estilo de las tragedias (o de los relatos épicos como la *Iliada*) muestra una naturaleza equivalente al orden del mundo, un orden que implica las actuaciones racionales de los acontecimientos narrados, como estructura del esquema narrativo del poema o del relato de una profecía dicha o escrita, o bien, como legalidad que trasciende.<sup>41</sup> Es muy interesante observar que las narraciones contemporáneas, al pasar por la “voluntad ironizante del espíritu moderno”,<sup>42</sup> asumen o mantienen una forma de destino en la medida que presuponen que “algo” habrá de sucederle a “alguien”. Ante lo posible o la condición de posibilidad, y lo imaginable o la condición de imaginación implícita en toda la obra de Ramos, el relato/el *mythos*, persiste como estrategia configurante en las tramas actuales.

La estructura del mito es un recurso importante en esta novela, no sólo la insistencia del subyacente mito bíblico, sino de las estructuras que representan la raíz de lo consciente/inconsciente. La sugerencia de las tragedias de Esquilo: *Las suplicantes*, al igual que la tragedia de Ió (*Prometeo encadenado*), indica la pertinencia de los mitos como mediación semiótica; los temores ancestrales se representan a través de una ronda infantil (coro trágico). El final catártico, cuya relación es significativamente política (la idea de destino dependía de la voluntad de los dioses), se superpone aquí como arbitrio de una libertad caótica. No obstante y nos encontremos frente a un autor que cree que cada quien es dueño de su destino y responsable de su vida, aunque invoque a Dios para recriminar o pedirle cuentas, acude a tales formas textuales en donde el destino (el acaecer humano) es la fuente de la cual se nutre la literatura.

La fuerza del agravio familiar, aunada a los intertextos que precisan los agravios sociales e históricos, se confronta con la imaginación y

<sup>41</sup> Moses Finley, *El mundo de Odiseo* (México: FCE, 1978).

<sup>42</sup> E. Lynch, *op. cit.* 53.

voluntad de Blanca para urdir disfraces y máscaras. Como repertorio intertextual, la trama recuerda también otro trayecto narrativo, el paso de Alonso Quijano a don Quijote,<sup>43</sup> quien confecciona la armadura que requiere. A fuerza de conflictos y literatura, escarnio e imaginación, trama el sentido de su camino. En los primeros capítulos de esta historia, como en aquella otra, descubrimos la recreación de los personajes; los protagonistas crean su propia parodia; en los subsiguientes, como corresponde al sustrato textual, los demás —los espectadores— exigen la actuación. La parodia subyace en el trayecto “aventurero” de los actores principales; la metaparodia es, fundamentalmente, la pausa, el asentamiento de la representación esperada por el auditorio que

<sup>43</sup> El *Quijote* de Cervantes es una lectura y reescritura constante en la literatura latinoamericana, ya la consideremos como intertextualidad, palimpsesto, coincidencia o influencia. En Ramos podemos corroborar una evocación y convocación a los clásicos de la antigüedad y también a los clásicos de distintas épocas, como Cervantes, Valle Inclán, Quevedo, Borges, Cortázar y Vargas Llosa, por citar sólo algunos. En *Intramuros* se introducen intertextos del *Cantar de Mio Cid* y del *Quijote* para continuar los relatos de las historias de desencuentros, de exilio, de literatura, de tradición y de Historia. En *La mujer...* hay una división formal que estructura la obra de manera semejante al *Quijote*: la primera parte se constituye como las andanzas del personaje que se crea a sí mismo y tiene que “ganar” una fama acorde a su investidura; en la segunda, el personaje central es reconocido y requerido por los demás para conseguir el nivel de actuación, juego y reflexión sobre la imaginación, la realidad y la ficción. A la manera de Cervantes, Ramos ficcionaliza al narrador que ejerce la crítica de la lectura. La trascendencia de la mediación es evidente; el lector puede comparar episodios: el caballero de los espejos, el episodio de la venta, la cueva de Montesinos; en las *especulaciones* que el narrador sugiere, se destaca el juego de espejos entre Tiberiano y Madre (curiosamente, el físico de Sancho y el *Quijote* ingresaría como una relación de opuestos en Tiberiano y Blanca); ella, la Madre, sólo puede ser derrotada por el desenmascaramiento frente y contra uno de sus pares, en este caso, sólo el hijo puede reflejarla desde su propia “transparencia”; la huerta de La Antigua, por otra parte, es *el lugar*, una *venta* quijotesca que bifurca y marca el camino a seguir; Blanca Armenta, ya investida como La Mujer, ante la gente común, incluso soez, identifica símbolos y roles; la futura Fundadora se representa y se reconoce a sí misma con el carácter “fidedigno” que su imaginación y el contexto le posibilitan. El horno de barro bien podría ser su “cueva de Montesinos”; el espacio imaginario, el encuentro con la fantasía y con la literatura que subyace en la historia; el horno, como la cueva, es un lugar que está, literalmente, bajo la superficie terrenal en donde cobra validez y derecho el espacio imaginario de la ficción.

requiere la satisfacción de su expectativa. Los agravios y las venganzas, los deseos y los temores, el entorno histórico y las circunstancias individuales se matizan con la ironía y se transforman en parodias sucesivas en un contexto a la vez verosímil y teatral.

Los mecanismos intertextuales o las influencias y las coincidencias entre la literatura y las formas de vida, establecen una serie de enlaces con los que podemos hablar de la memoria que se sucede en línea diacrónica y de aquella que irrumpe en las obras. El que el autor estudiado recurra a los mitos clásicos es un indicio del margen cultural que enlaza etapas artísticas, sociales e históricas con otras literaturas latinoamericanas.

Al precisar ciertas formas barrocas en la narrativa de Ramos, comprendemos que, aunque el barroco (los tres primeros cuartos del siglo xvii), como toda etapa histórica, no puede, evidentemente, repetirse ni trasplantarse, sí contiene una serie de propuestas estéticas importantes en la literatura contemporánea. Consideremos que la suma de conflictos económicos, históricos y culturales, experimentados en esa época y latitudes europeas, origina gran desconfianza en la fuerza de atracción de la “pura esencia intelectual”, como dice Maravall,<sup>44</sup> para evidenciar doctrinas y principios, sean políticos o religiosos. La gente del barroco, afirma, necesitaba de la colaboración de lo figurativo plástico para conseguir un efecto de significación social. Los medios visibles, o visuales, tenían su valor como recurso y los escritores y los dramaturgos lo sabían desde siempre. Para poner en movimiento el ánimo, nada comparable en eficacia a “entrarle por los ojos”. Ramos asume esta idea del barroco (trasplantado en aquellos tiempos a América y cuyas reverberaciones operan hasta la actualidad), acuñada en la religiosidad mexicana popular, y con irónica irreverencia propone la doctrina de la Iglesia de la Espera.

<sup>44</sup> J. Antonio Maravall, *La cultura del barroco* (Barcelona: Ariel, 2002)53.

Sin presentar una descripción exhaustiva de las luchas por la tierra en la época revolucionaria de principios del siglo xx, por la novela cruzan “las gavillas de alzados” y “las fuerzas del orden”. Coherente con la fábula, la historia refiere y subraya la lucha por la vivienda. Contra un telón de fondo en pugna, se conmemora, en contraste, una de las metáforas más bellas<sup>45</sup> y significativas de la novela: el episodio del horno, un espacio que reivindica la pérdida del otro, que prefigura imaginativamente la fábula compensatoria con la que Blanca Armenta se reinventa.

El acontecimiento del desahucio, o mejor dicho, del *agravio*, instaura una imagen con muchos relieves y matices anudados a la visión del Padre con una antorcha en mano contra la figura de la niña, frente al horror y el consecuente recuerdo reprimido que oculta la satírica mención del arcángel Gabriel, el episodio bíblico de la anunciación o de la advertencia. ¿Cómo organizar estos elementos para discrepar entre los significantes expuestos y comprender el significado de su estancia en el horno de barro?:

Ciega a causa de una oscuridad cerrada por dentro, ajena a toda sensación que no fuera el olor del adobe seco [...] La batalla duró un día, el saqueo uno más y otro la instauración de la certeza de que todo había terminado. A consecuencia del desconcierto general, Cleotilde permaneció los tres días extraviada en el útero de barro [...] (45).

<sup>45</sup> En total acuerdo con Trevisán cuando anota: “[...] el horno es una hermosa metáfora donde el fuego no destruye, sino que se convierte en el elemento que construye” (Lucía Trevisán, “*La mujer que quiso ser Dios* de Luis Arturo Ramos”, *Revista de Literatura Mexicana* 8.19 (2003).

Si la experiencia de lectura se origina en la superación de lo sabido<sup>46</sup> es porque la lectura muestra la estructura de la experiencia; el lector retiene las imágenes representadas de una serie de agravios y desplaza al pasado las representaciones, no para olvidarlas, sino para presuponer un significado posterior que sigue anudándose con referentes historiográficos. Dentro de las posibilidades de lectura, las estrategias intertextuales incorporan las modalidades de un saber mítico, literario e histórico, más la presencia de la tradición. El recitar y parafrasear cáusticamente citas clásicas literarias y “dichos” del dominio popular, recodifica para el presente los relatos pasados. En tanto pasado, el desahucio, las luchas por el poder, la destrucción y la muerte, el nomadismo y, antes, la imagen de un Dios ajeno a las circunstancias en una Iglesia que no acaba de concretarse, indican los pasos, las metamorfosis y las actuaciones que se suceden en la memoria.

El episodio del horno en el recuerdo familiar, y particularmente en el asombro infantil, además de insinuar una alegoría de “origen” o fundación, presenta una manera de reestructurar los antecedentes causales y casuales en el devenir de la historia. Madre tenía que renacer, nacer después del fuego y nacer a la escucha, asimilar a Cleotilde (el mismo nombre de la madre que muere enloquecida y el de su muñeca “parlante”), a Blanca Armenta, a la Viuda, a Madam Quintano y demás personalidades, para convertirse en la Fundadora. De la sordera congénita, a la mención de la “sordera del alma”, se instituye la voz que sugiere el verbo. Entre el estruendo de la historiografía revolucionaria, una puerta (puerta que se abriría para cada creyente con las minúsculas llaves) se abre para que ingresen las voces de todos; la niña recupera la escucha y lo “explica” frente al asombro de las hermanas, de la abuela y sobre todo de ella misma: “...el ruido penetró como un rayo y quemó el agua podrida que no me dejaba oír” (48).

<sup>46</sup> W. Iser, *op. cit.* (Madrid: Taurus, 1987).

Sería difícil ser más sugerente para representar la angustia del encierro como un regreso al renacer y una regresión al cuerpo materno; pero también a la huella semántica (o campo relacional) de la muerte.

El amenazante Feliciano Armenta se dibuja y permanece como el peligro, como una imagen de desdichas que emerge entre la esencia del padre y de la ley, una presencia complicada que se inserta en las relaciones familiares, sociales e históricas porque en todas participa. Desaloja a su familia y contribuye al desalojo de muchas más en su actuación como un “mano negra”. La amenaza de muerte, desahucio o fin, le confiere a la idea de padre un sustrato figurativo; se pretende que él contenga una síntesis totalizadora, que difícilmente puede narrarse. El andamiaje metafictivo regresa —retoma, argumenta— a las formas del lenguaje figurativo para considerar la dificultad del poder decir sólo una cosa a través de un personaje, acción o voz, incluso una narración. La escritura sobre otra escritura, otra crónica, biografía o historia subraya los procesos recurrentes para reclamar una memoria que nos aleje del olvido o de la muerte; los descensos para “renacer” —Blanca ¿encerrada o protegida?—, para recuperar una forma de denominar nuevamente las palabras y de organizar lógicamente lo vivido, muestran esta recurrencia. En beneficio de esta fábula, el recorrido a través de diversas figuras desemboca en una institución en donde cobra sentido el desahucio, la persecución y aun la muerte de tantos.

Una singular relación de acciones, de reacciones, de saberes instituidos —intertextos— conforma el orden de memoria que la vida de la Progenitora presenta. La emergencia del deseo y de los conflictos producidos a raíz de ese deseo —identidad o recuerdo, voluntad, permanencia—, enlazan las etapas de su afirmación. Por los recuerdos, por esos datos inscritos en la memoria social, y sobre todo por el conocimiento popular denotado en los dichos de la gente, es que se construye la leyenda de una mujer con aspiraciones “divinas”. La sucesión y simultaneidad de actuaciones como viuda de un anarquista, hija de un “mano negra”, una “madam” que adivinaba la suerte, una “prostituta” que lideraba una casa “non sancta”, guían al lector a través de un recorrido contradictorio, pero paralelo a la emergencia del personaje creado a

base de leyendas que la gente dice “recordar” y atestiguar. Al igual que Tiberiano, los lectores “escuchan”, reúnen recuerdos y secuencias para el presente del relato. El trayecto narrativo avanza hacia un horizonte de incertidumbres subrayadas por un narrador que compite por el papel protagónico.

La vida de una mujer que lo vive todo resplandece o palidece cuando la actuación y la escritura de Tiberiano lo indican. Una actuación que revela sus emociones, una escritura que muestra la diatriba de un mito local cuya difusión es mediatizada por una intención irónica, sarcástica y profana.

Las figuras compiten en su representación; la conducción de la mirada encuadra situaciones humorísticas, paródicas y sarcásticas. Entre el acto de nombrar o calificar, y el acto de mirar, se establece una relación que afecta la percepción de la mujer que se inviste y se transforma de sí para sí y no ante todos, sino para los demás; cambia trajes, caretas, disfraces propios y ajenos. El narrador, en tanto, sufre una suerte de realización e irrealización. Ramos ha querido presentar, en un juego de espejos distorsionados o “esperpénticos”, los disfraces de personajes que no sólo se crean a sí mismos sino que contienden significativamente: cuando uno sobresale, el otro palidece. Mientras el narrador habla de *la* Mujer, refiere al personaje previamente “objetivado” a partir de la percepción de figuras análogas, con arquetipos que sugieren actuaciones a partir de un franco “saqueo” del texto mítico cristiano, aunque esbozado a través de una iconografía popular. Por el contrario, cuando el texto gira hacia el personaje Tiberiano, ésta no es una imagen tangible ni fuerte como la de Madre, sino borrada, no dada, no constituida, una identidad difusa que sólo trasciende cuando domina la escritura. De ahí el acierto de presentar un magma, una esencia, una “borradura” en contornos de un cuerpo sin cuerpo, sin ponderar algún idealismo. Este “vacío” produce el efecto de una emergencia irónica moldeada estéticamente y matizada con la corriente de los recuerdos propios y ajenos, una emergencia que responde también a las situaciones afectivas e ideológicas en pugna.

El narrador contrasta su “inexistencia” delineando los contornos y las superficies de (su) Madre; subraya e ironiza la solemnidad de sus frases

para mostrar la paradójica credibilidad que un discurso enrevesado suscita, un discurso que, pese a todo, será su mejor arma. Ninguna novela, curiosamente, había preparado a Blanca para los episodios de la vida que seguía, sus frases salían ensayadas y enriquecidas con el soneto de Lope, las poesías de Díaz Mirón, de Juan de Dios Peza y los versículos subrayados en su Biblia, aquellos que “la entrenaron a escondidas de todos y le pusieron en las manos el alambique donde sintetizó la imaginación más desbocada con la pronunciación de las palabras” (48).

Madre, en un instante escatimado al tiempo, en setenta y dos horas, no sólo deja la sordera, también la niñez. Mediante una prolepsis, el narrador afirma que no sólo había sido su primer flujo menstrual aquello que manchaba su ropa cuando emergió del horno, sino quizás “la desfloración a manos del querube que muchos suponen mi padre”.

Los comentarios, digresiones y sentencias, son interrupciones que advierten el tropo irónico, la ironía como sesgo rector de la novela. La trama enlaza motivos, temas y acciones desarrollados cronológicamente, pero son las interrupciones metadieéticas (independientes del ritmo normal de la prosa: pausas, escenas, resúmenes, analepsis y prolepsis), como principio estructural, las que perfilan figuras y marcos referenciales para fijar el sentido irónico que produce la ilusión narrativa del recuerdo.

Tiberiano advierte, en la comunicación intermitente del narrador al narratario, que el *milagro* protagonizado en Cleotilde (¿el acto de escuchar o la *desfloración* de un Ángel?) pasó inadvertido, y con razón, entre los refriegos de una historia en donde cada quien se preocupaba por lo suyo: “Esta indiferencia impuesta por las circunstancias, es a mi juicio la causa de que los milagros ocurran sobre todo en tiempos de catástrofe” (49). Cleotilde cruzó el río de La Antigua rumbo a Veracruz sin “la emoción prevista” y sin la prescindible muñeca parlante. En la otra orilla los esperaba el tío Marcial Quintano. Por supuesto, la orilla es una metáfora y una situación muy semejante al episodio del horno. La “segunda” parte de esta historia comienza en la otra orilla para otorgarle el espacio ficcional al personaje del narrador. Ramos enfrenta el problema estético entre la ficción y la realidad que converge en la

memoria personal y social y que resurge traslapando recuerdos, unos y otros se reordenan en una suerte de percepción generalizada de figuras y de espacios, de escuchas y de “saberes”, más que de relaciones causales “impuestas” por una trama historiográfica.

La historia de *La mujer...* se ordena dentro y al calce de los acontecimientos que cimbraron la intimidad de su ámbito veracruzano: la fundación durante enero de 1922 del movimiento inquilinario por el líder Herón Proal (“el Lenin mexicano”) y el Sindicato de Inquilinos de Veracruz, que cobró también gran fuerza en la ciudad de México y en Guadalajara. El movimiento impulsaba a locatarios e inquilinos a no pagar rentas, siguiendo el lema agrarista: “Si la tierra es para quien la trabaja, la casa es de quien la vive, ¿o no?”

EN LA “OTRA ORILLA”: EN “POS DE DOÑA BLANCA”

Al otro lado de la Historia. No perdamos de vista el contexto histórico y mítico que refiere a la región de La Antigua como inicio de una serie de conquistas y desahucios. Tampoco la señalada intertextualidad literaria que indica otras travesías ficcionales.

No hace falta atravesar un océano o describir la gran expedición a las costas americanas ni traer consigo las representaciones codificadas que convocan naturalezas exuberantes de estilo naturalista ni mágico realistas o crónicas y libros de viajes, basta la insinuación; la llamada de un repertorio a partir de la sola preeminencia de lugares donde la sola nominación —el nombre propio— reinstaura la memoria. Los nombres propios, la economía en los datos, la elección de motivos (extra-inter-intra) textuales (en *Intramuros*, en *Éste era un gato*), restablecen relatos metahistóricos y representaciones de procesos culturales, míticos e históricos. Imaginemos a Tiberiano como algún grumete, un escudero, un personaje que renace (metafóricamente, después de una pedrada) para capturar, de alguna manera, lo que quedó atrás y reanudar otra parte de la misma historia, para apoderarse y reinventar el recuerdo y la palabra del relato que constituye la travesía ficcional.

Una travesía decisiva para destacar melodramas y tragedias, fortuna y tormento, *dramatis personae*, disfraz para proclamarse: La Mujer, una singular figura que satiriza la imagen institucionalizada de la Iglesia; una figura para recordar mitos y discursos acerca de la fe y de la credibilidad; una posibilidad para hablar de condiciones éticas y políticas en donde el lector reconoce la perspectiva autorial. Entre los procesos de lucha y de manipulación ideológica, la memoria de la Fundadora mantiene la coherencia de un personaje acorde a las circunstancias individuales y sociales que le tocaron vivir. La imagen canonizada de un Mesías se recontextualiza en una sarcástica figura que implanta su delirio en otra orilla posible.

Las circunstancias historiográficas que verifican o validan sus referentes, despliegan la trama para ubicarnos en los albores de las luchas revolucionarias en México, pero sobre todo en la lucha inquilinaria librada en el estado de Veracruz en la segunda década del siglo xx.

Blanca Armenta llegó a Veracruz en plena agitación inquilinaria. Herón Proal y sus anarquistas quemaban contratos de arrendamiento y recibos de alquiler frente a los azorados ojos de los casatenientes. Las bases mismas de la propiedad privada representada por uno de sus símbolos más conspicuos: la casa-habitación [...] tras las barricadas que impedían a las fuerzas del orden ejecutar los mandatos de desahucio, resonaba el jolgorio revolucionario montado en ritmo de guaracha y de danzón (57-58).

En este contexto, se confecciona el espacio necesario para presentar y repetir la idea de la contienda, del habitar *versus* el desahucio, pero con un claro matiz irónico frente a lo narrado. En esta ocasión, Blanca y su desmedrada familia son hospedados por el tío Marcial Quintano, hermano de su madre. Durante esta etapa de saga familiar, la realidad “cuadra” los sobresaltos momentáneos alrededor de Marcial y de su esposa, Benigna Tassinari. El asesinato del abuelo y la revuelta de la lucha dejan al tío como jefe de familia. Blanca toma una decisión importante al escuchar la manera de hablar de su tía calabresa: conservar un acento especial que la semejaba a una “mimada niña rica con

frenillo”. Con la nimiedad de este detalle recomienza y triunfa su arbitrio bajo el disfraz del juego y la apariencia. Vecinas y compañeras de colegio simpatizan con ella o le temen, pero todas ignoran que esta “muchachita” “lee los labios”; así comienza el murmullo, el hablar quedo acerca de una joven que adivina el pensamiento; ahí conoce a Meche Huesca, una de sus futuras “correligionarias”. Las pruebas “iniáticas” de Blanca mantienen su propia lógica en el itinerario dibujado como proceso de recuperación y creación de un discurso y de una forma de vida, en donde trata de contextualizar sus recuerdos y sus expectativas. También llega el tiempo del amor con el anarquista Tiburcio Lagunes, quien le enseña lo que le faltaba, la conciencia social y la conciencia de su propio cuerpo: “Sus relaciones transcurrieron entre jadeos preorgásmicos y la catequización revolucionaria” (94).

Con la presencia de Lagunes, el lector accede a otros datos y episodios de la historia veracruzana y nacional, las guardias blancas, la Mano Negra, las Mujeres Libertarias, el Movimiento Obrero y el posterior levantamiento huertista de 1923.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Las guardias blancas, por desgracia, siguen existiendo en México y en Latinoamérica. La Mano Negra es el equivalente a las guardias blancas. Se les conocía con ambos nombres. La Guardia Blanca es más general, incluso universal. La Mano Negra, en cambio, es más local, esto es, dominaba la zona veracruzana, sobre todo los alrededores de Xalapa. Se supone que su cuartel general estaba en Almolonga, por Naolinco y Misantla; de ahí bajaban hasta la costa a la altura de Palma Sola, Cardel, Cempoala y La Antigua. Precisamente uno de los jefes era un tal Armenta, que junto con los Lagunes y otros apellidos insígnies, ejecutaban a los agraristas-comunistas por orden de los hacendados.

Las guardias blancas nacen bajo la anuencia de ricos hacendados y gobernadores corruptos, básicamente es un “cuerpo de policía auxiliar ganadera” que tenía el propósito de preservar y perseguir el abigeato (hurto de ganado). Los finqueros y ganaderos dotaron de armas y salario a campesinos para resguardar sus tierras, además ejecutaron dentro del marco de la ley a supuestos abigeos e invasores de tierras, como parte de la política de terror a fin de mantener el control en la región correspondiente.

En México siguen actuando en el norte de Chiapas. El gobernador Samuel León Brindis emitió un decreto en 1961, bajo el cual permitió portar armas a ganaderos y contratar policías particulares. *Expreso*, 16 de mayo de 1996.

El entorno histórico señala el conflicto religioso, la catequización revolucionaria y la noticia de una aparición mariana más: la de la Virgen María en Fátima, Portugal (1917). Al considerar el contexto historiográfico mundial, podemos recordar que el siglo xx es otro siglo de apariciones marianas. La recuperación histórica nos remite a escenarios análogos de guerras mundiales, de exterminio y genocidio, de muchas situaciones donde los conflictos religiosos, las luchas fratricidas, los regímenes totalitarios, las grandes hambrunas y la extrema violación de los derechos humanos, producen escepticismo religioso e institucional, pero, sobre todo, la extrema abolición de la causalidad del sentido histórico.

Blanca construye, en medio del caos, su “bagaje” intelectual: leer, escribir, realizar las cuatro operaciones básicas. Estudiaba geografía, pues la historia ya la estaba viviendo; prefería a Díaz Mirón y a Juan de Dios Peza; llevaba siempre consigo aquella Biblia regalada por el ranchero. Su fama de leer los pensamientos disimulaba su habilidad para leer los labios, las respuestas ambiguas acrecentaban el prestigio de su poder: “a mayor ambigüedad mejor fortuna; que la ambigüedad se

La disputa sobre la tierra ha sido y sigue siendo la raíz de los conflictos en Chiapas. Tierras históricamente comunitarias no han sido reconocidas legalmente por el gobierno. La esperanza de un reparto justo de la tierra mediante el artículo 27 de la Constitución se vino abajo al modificarse dicho artículo en 1991, facilitando la venta de tierras ejidales. Fue en este contexto conflictivo que aparecieron las primeras guardias blancas hace cuatro décadas. Hoy no sólo las guardias blancas, sino también los grupos paramilitares, son un hecho normal en ciertos lugares de Chiapas. “La existencia de guardias blancas o grupos paramilitares es común en Chiapas, sobre todo en las zonas indígenas. Su beligerancia se ha visto incrementada a partir del levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en enero de 1994.” *Proceso*, 13 de mayo de 1996.

Una situación actual que no pertenece a la ficcionalidad literaria, sino a la historiográfica: la tenencia de la tierra, la necesidad del espacio, es una lucha constante para los tepehuas de la Huasteca. Los actuales tepehuas mantienen dos formas de posesión de la tierra: privada y ejidal, debido a las luchas agrarias. El usufructo de la tierra se formalizó originalmente como propiedad comunal y condueñazgo entre los tepehuas, en 1719; al deslindarse los terrenos de San Pedro Tzilzacuapan. Después, su territorio fue invadido por Juan de Rivera, pero el alcalde mayor de Chicontepec confirmó los derechos indígenas en 1760. Una compañía inglesa, The

trenza con el misterio, que todo ello evita precisiones comprometedoras y propicia alcances inimaginados” (73).

Con su inusual repertorio, su faz rubicunda, su peculiar tesitura al hablar y su disposición escénica, se anuncian aventuras que corren paralelas entre la imaginación ficcional y el entorno histórico. Blanca encuentra el espacio exacto de su presencia en su propia voz, aprende a disfrazar lo acallado; atiende reuniones públicas que se celebraban en Veracruz y en sus alrededores para manifestarse en pro de la contienda inquilinaria, adquiere para sí la consigna válida para los demás: “la ciudad era una casa, y las casas meras habitaciones sin escrituras de pertenencia” (75).

Atlan Mexican Adjudicate Limited, les disputó la posesión a partir de 1890, juicio que quedó sin resolverse por el estallido de la revolución. En 1917 pidieron que se fraccionaran las tierras, pues sólo 56 tepehuas tenían asignadas parcelas. En 1929 solicitaron la dotación ejidal y señalaron como afectables las tierras de los mestizos, pero poco después los indígenas fueron reprimidos y asesinados los representantes del grupo. En 1931 entraron en pugna dos comités agrarios: el de Piedra Grande y el de Pisaflores, lo que desembocó en la aparición de guardias blancas y el repliegue de los tepehuas hacia la sierra. Luego de haber logrado el reconocimiento de sus tierras, los tepehuas se congregaron en un sitio nuevo, en 1943. Ya no volvieron a San Pedro, el pueblo secular, pasando Pisaflores a ser el centro más importante de los tepehuas, junto a Chintipan. En ese mismo año, el lote de San Pedro quedó dividido en parcelas de propiedad particular, que se adjudicaron pobladores de ese pueblo, San Juan el Alto y Las Mesillas. Entre los nuevos dueños quedaron un ingeniero y varios ganaderos de rancherías lejanas. La superficie reservada para ejido es de 952 hectáreas, las cuales fueron solicitadas por 200 padres de familia. Junto a la propiedad ejidal, existe también la propiedad privada. En la Sierra Norte de Veracruz, los otomíes del municipio de Texcatepec lograron, a principios de los 90, el encarcelamiento del principal cacique de la zona y la recuperación de más de 5 mil hectáreas mediante juicio agrario, al tiempo en que ganaron el control del municipio con el registro del PRD, pero en manos del Comité de Defensa Campesina y la Unión Campesina Zapatista. El ganar las elecciones durante varios períodos de gobierno sucesivos les ha permitido una gestión con autogobierno. Por desgracia, en regiones más alejadas y difíciles de las huastecas son tan frecuentes los ajusticiamientos a manos de la judicial, las guardias blancas, el narco y los militares, que la radicalización de grupos de comuneros y ejidatarios nahuas y otomíes sigue en aumento. Son sólo atisbos; agravios regionales invisibles para un país que mira televisión y navega por la red electrónica. El tercer Congreso Nacional Indígena les dará cohesión y argumentos, historia común. “El reclamo será planetario.” Sierra Norte de Veracruz, *La Jornada*, 3 de marzo de 2001.

La Salvación que incluirá su Ministerio significaba franquear la puerta de su propia esencia. Y si el mito nace en algún lugar, es aquí en donde Blanca comienza a fraguar el suyo. La coyuntura biográfica se anuda en la trabazón del orden natural y del orden espiritual. El mito otorga una suerte de preeminencia sobre la forma como se relacionan los sujetos con su contexto. Entre los desatinos de la guerra y la situación personal; entre los juegos articulados con el lenguaje y con los disfraces, Blanca ofrece otra aserción común del mito: la “mentira”,<sup>48</sup> que es también astucia y fraude. El juego articulado entre hablar, contar y mentir, nos remite a una de las más arcaicas raíces culturales para resurgir como el mito de la Iglesia de la Espera. Y puesto que, al decir de Bartra,<sup>49</sup> es común —y acaso exagerado— calificar situaciones y personajes con las características del mito, la ficción de esta nueva Iglesia (el matiz irónico, el simulacro y la complicidad del entorno) se subraya a partir de las

Veamos la difusión de otra nota periodística: “El Comité Nacional Independiente Pro-defensa de Presos, Perseguidos, Detenidos-Desaparecidos y Exiliados Políticos; miembro de la Federación Latinoamericana de Asociaciones de Familiares de Detenidos-Desaparecidos con Status Consultivo II: ante la Organización de Naciones Unidas. México, 5 de mayo, 1997, declaró ante los Organismos de Derechos Humanos Nacionales e Internacionales y a cualesquier defensores de los Derechos Humanos: Hacemos de su conocimiento la siguiente denuncia: Con fecha 1° de mayo de 1997, la Organización de Pueblos Étnicos, José María Morelos y Pavón, nos hizo llegar lo siguiente: El día 16 de abril de 1997, a las 14:30 hrs., en una emboscada fue asesinado el indígena otomí Rogelio Gabriel Morones, de 35 años de edad, siendo herido de gravedad el campesino Baldomero Mendoza, originarios de la comunidad de Plan del Encinal (ya en esta problemática desde 1923), Mpio. de Ixhuatlán de Madero, Veracruz. Según los vecinos de dicho lugar, el hoy occiso y el herido iban a la ciudad de Xalapa, Ver. porque el gobernador del estado, Patricio Chirinos Calero, los había citado para resolver los problemas de la tierra de la que el día 8 de septiembre de 1994 fueron violentamente desalojados, resultando muertos extrajudicialmente, los indígenas Rolando y Atanacio Hernández. Los Campesinos de la Organización de Pueblos Étnicos temen que sean asesinados otros indígenas, ya que en los caminos donde transitan han visto personas con los rostros cubiertos, fuertemente armados, al parecer pistoleros del ganadero Tranquilino Hernández Reyna. También la Organización Popular de Veracruz reclama: ‘Tierra y desaparición de las guardias blancas del país’ ”(<http://www.jornada.unam.mx/2001/mar01/010303/006n1pol.html>).

<sup>48</sup> Francisco Segovia, *Invitación al mito* (México: CNCA, 2001) 12.

<sup>49</sup> Roger Bartra, *La sangre y la tinta* (México: Océano, 1999).

constantes interrupciones metanarrativas que relativizan las invenciones hiperbólicas de los involucrados. Los implicados en esta actuación paródica serán muchos; los que la comprendan como tal, quizás ninguno. Mas en tiempos de violencia, entre la oportunidad y la superchería, muchos aceptan lo fingido como verdadero y forman, sin darse cuenta, parte del relato que se desea mito. Con él nace la paradoja y la contradicción como remedo de otra credibilidad: las sagradas escrituras.<sup>50</sup>

En el capítulo III, “El extravía-¿Quién es ese jicotillo...”, el narrador articula diestramente la distancia lúdica hacia el personaje Madre y acentúa su papel de escriba. La coyuntura histórica y azarosa, aquel temor que origina el padre, la figura ambigua del “ranchero” que le regala una Biblia, el anarquista Tiburcio muerto o desaparecido en alguna refriega, caracterizan un período de incertidumbres nominado como “los años oscuros”; éstos enmarcan versiones disímiles sobre una mujer perseguida y en persecución (“quién es ese jicotillo que anda en pos de doña Blanca...”) de una imagen forjada por sí misma: “la huella de Blanca Armenta, Fundadora de nuestra Iglesia, se desvanece como los rieles en el zacatal”(104).

Blanca asienta su labor como maestra, y en ese contexto se adueña del “léxico socialista” popularizado en la época, superpoblado de “compañeras”, “camaradas”. Niños y niñas eran bautizados con los nombres de Lenin, Martillo, Hoz, Níquel; se repetían consignas: “Las revoluciones las hace el pueblo y las traicionan los políticos” (107). Otra vez la tesitura de la voz y la textura de las letras vuelven a encontrar el espacio propicio para el aprendizaje.

Otros mitos —relatos— surgen; otras consignas revolucionarias se popularizan; otras muertes de líderes acaecen; otros cadáveres desaparecidos

<sup>50</sup> El palimpsesto satírico sobre los supuestos creadores de la Biblia enfatiza la parodia de Madre como objeto central, sin olvidar que todo puede ser producto de la imaginación y voluntad del narrador, consciente de que su historia personal es la que le interesa conservar para la memoria futura. De cualquier forma, es importante considerar la estructura singular de la Biblia, reúne 66 libros, de más de 40 autores, en un período de 2000 años. Estas características únicas, al presentar unas cuantas versiones de la historia de la Mujer, subrayan la ambigüedad, la difícil unidad y consistencia de un texto fundamental para la civilización occidental.

conforman la cotidianeidad. Una de esas muertes, uno de esos cadáveres desaparecidos —alrededor del 1927—, le heredó el apelativo de “viuda”. Es la época del trayecto que la haría llegar a Xalapa con 21 años y con un “chiquillo” (Tiberiano) en brazos a la casa de huéspedes La Esperanza. En Xalapa se emplea como secretaria en una oficina del gobierno tejedista.

En la casa de huéspedes adquiere otro conocimiento más, el de la baraja española; con éste conquista a los 18 pensionados que superaban el número de doce “que Blanca había insinuado como ‘más conveniente’” (127). Pero el azar, una vez más, le da cita en la aparente estabilidad de su vida; un día llegó a buscarla un hombre —¿Tiburcio Lagunes?— para cumplir otro período de trashumancia (del año 33 al 39). A esta época corresponde un nuevo apelativo, el de Madam Quintano. Ya reunidos (Blanca, ¿Tiburcio? y Tiberiano) a una tropa de cómicos, la mujer comprende y verifica que existe destreza en el engaño. Comprueba que la mentira es una verdad a la altura de los deseos.

El episodio de “los años oscuros” es necesario en la trama para reforzar e ironizar la idea y la permanencia del “mito” como relato que nace de una leyenda regional. La ubicuidad apelativa obliga a reconocer o verificar datos que no corresponden a la biografía entre la niña de La Antigua, la muchachita en Veracruz y la joven de Xalapa; siempre surgen las anécdotas en torno a una familia de carperos que alguien ha visto en diferentes pueblos. Los “chismes” o la “maledicencia” añaden calificativos a su persona. Las expresiones de guerra: “Blanquita asesina; Quintano masacra, traiciona con una emboscada, asesina el destino de aquellos que van a su carpa” son también marcas de un discurso que desdobra la enunciación de un contexto histórico. Las acotaciones del narrador subrayan la presencia de las expresiones coloquiales que marcan toda una época histórica.<sup>51</sup> El acto y el lugar enunciativo

<sup>51</sup> Carlos Fuentes, en una de sus recientes novelas, *Los años con Laura Díaz*, incluye registros similares, enfatizando la permanencia de algunos. Desde de las guerras revolucionarias, un buen número de expresiones forman parte de nuestro léxico actual; por ejemplo: afilar, fusilar, pasar por las armas, etc., que se aplican a situaciones sumamente disímiles.

de Tiberiano evidencian las formas lingüísticas de una cultura oral que se ajusta a las convenciones o modalidades de una situación narrativa. La función enunciativa y la mención establecen un balance entre la voz y el punto de vista del narrador frente al relato que da cuenta de las palabras “ajenas”. Las voces de los otros “autentican” las pesquisas de Tiberiano en su papel de cronista.

La trashumancia primigenia vuelve a repetirse y coincide, una vez más, con otra encrucijada histórica: la llegada de los refugiados españoles por el puerto de Veracruz (motivo central en *Intramuros*) y el anticlericalismo activo en Veracruz y Tabasco. En el trayecto y en la confluencia entre la historia y las leyendas, el narrador establece una analogía que expone metafóricamente las emociones y el proceder de Blanca Armenta: “Madre transitaba en un viaje de ida y vuelta que no terminaba nunca: el tormento de Sísifo horizontalizado por la geografía” (140).

Blanca Armenta temía advertir la presencia de su padre entre la multitud; vigilaba entre los rostros desconocidos del auditorio en la carpa alguno que revelara las manchas congénitas. Ser, además, hija de Berrendo (un Mano Negra) gravitaba en su contra. El narrador menciona que entre los temores y deseos inconfesos de Madre se abrigaba la esperanza de recuperar su casa. La casa, ya se ha dicho, expande diversas connotaciones en la novela; podemos, sin embargo, agregar otra más, en la suerte de “disponibilidad” que, a través de una figura materna, contrarresta el debilitamiento de la imagen paterna; una fantasía con la que intenta eliminar el “obstáculo” que la figura del padre interponía en su vida. La figura paterna, después del episodio del desahucio, fragmenta su función de ley o de autoridad ante la mujer que lucha por transformarlo en otra presencia. La figura paterna se difumina ante Tiberiano; para él no existen huellas conscientes de expulsiones ni de culpas, pero sí de ausencia y desarraigo. La figura o idea del padre ha sido borroneada por la Madre; el padre (¿un ángel o un hombre?) es tan ambiguo y desdibujado como el hijo. En todo caso, el debilitamiento de la identidad del padre (desazón inscrita ya en *Éste era un gato*) y la emergencia de una imagen materna que lo sustituye, producen, a un tiempo, el desapego y el ansia de reconocimiento

en el hijo. Entre el deseo y el rechazo, Tiberiano necesita afirmarse como hijo de Blanca Armenta, la madre deseada.

En esos “años oscuros” un hecho será consignado como la prueba definitiva de la “Revelación”. El narrador articula la historia y su perspectiva narrativa de esos años como un regreso al pasado, a la oscuridad como metáfora de la cual brota un mundo incierto, y retoma elementos similares en coordenadas historiográficas paralelas; presenta, en el mismo espacio y tiempo que la historiografía data (las luchas por la tierra, la vivienda y por el derecho de cultos), el relato alegórico de una “familia” que pasa por todos los conflictos afectivos en los lugares aledaños al conflicto histórico. Desde La Antigua,<sup>52</sup> en donde todo comenzó, el narrador crea la analogía del mito de Sísifo. Es el sitio en

<sup>52</sup> La Antigua. Toponimia: en 1525, la Villa Rica de la Vera Cruz fue trasladada al sitio conocido actualmente con el nombre de La Antigua, que permaneció hasta 1600, año en el que se asentó en el lugar que ocupa actualmente; al lugar casi abandonado donde se había asentado se le llamó La Antigua, para diferenciarla de la Nueva Vera Cruz. Reseña mínima: “A 28 kilómetros del puerto de Veracruz se localiza La Antigua. En este lugar existió un pueblo prehispánico denominado Huitzilapan. Aquí estuvo asentada la ciudad de Veracruz durante la mayor parte del siglo XVI, antes de establecerse de manera definitiva en su actual ubicación; de ahí que por mucho tiempo se conociera a este sitio como ‘Vera Cruz Vieja’ y más tarde como La Antigua. En 1519 el conquistador Hernán Cortés tomó de un templo de Huitzilapan dos libros indígenas que remitió a España y que se han conservado con los nombres de Códice Vindobonensis y Códice Nuttall. A consecuencia de la ley del 6 de enero de 1915, dada por don Venustiano Carranza, y del artículo 27 de la Constitución General de la República, bullían las inquietudes agrarias respecto a dotaciones y restituciones de tierras. Los campesinos del municipio de La Antigua comenzaron a solicitar tierras en dotación: Salmoral, El Hatillo, Pureza, La Antigua y Playa Oriente. Por esa época llegó a este lugar José Cardel, ya fogueado en la revolución constitucionalista. Cardel se convirtió en un orientador de los campesinos del municipio. Las luchas agrarias eran evidentes y los encuentros entre agraristas y guardias blancas (mano negra) se repetían constantemente, costando muchas vidas de los pobres campesinos que anhelaban la tierra que les señaló la Ley Agraria. A principios de febrero de 1923, en el puerto de Veracruz, la comisión organizadora de una central campesina en el estado, que fue auspiciada por el Sindicato de Inquilinos, encabezada por Herón Proal, determinó verificar una gira por diferentes poblados de la región. Tiempo después, en los días 29 de mayo y 12 de junio de 1925, la H. Legislatura y el gobernador Heriberto Jara, rubricaron el decreto número 139 que ordenó que: ‘A partir del día que entre en vigor este decreto, el pueblo de San

donde sufren una emboscada. La gente, contradictoriamente, relaciona a Blanca Armenta con el anarquista Lagunes y con Berrendo (un Mano Negra); en tal confusión, se suman los conflictos entre los fieles de la Iglesia católica cuando un grupo necesitaba encontrar al asesino de dos curas de la localidad. Los ataques le llegan a Blanca desde la izquierda y desde la derecha; la acusan tanto de revolucionaria como de represora. Infundios, suposiciones, “malquerencias” desembocan en la credibilidad del remedo de un “Ritual Satánico” regido por Blanca. Entre inciensos, escapularios y la Iglesia “revolucionaria”, los acontecimientos vuelven a cruzarse en la vida de la Fundadora. A la voz de adúltera, comunista, asesina y bruja, Madam Quintano debe actuar en un escenario rudimentario y provisional; los adjetivos sintetizan los papeles actanciales que propaga su nombre. Durante ésta, que sería la primera de una serie de escenas que representaría, una pedrada dirigida a ella la recibe el narrador, privándole del sentido y concediéndole el necesario “olvido”. Lete y Mnemosina: Olvido y Memoria, son términos del mismo concepto. El autor le da más relevancia ahora a la memoria para destacar el origen ancestral o antropológico de las preocupaciones y acciones humanas. Madre prefiere olvidar. El narrador olvida por efecto de una pedrada recibida. La sobrevivencia requiere del olvido después de una experiencia traumática. Para Madre volver a recordar la experiencia es un acto de memoria traumático, una carga que padece sin merecer:

[...] mi memoria [le recuerda a Madre] comienza a partir de la pedrada que me privó del sentido [...] desperté convertido en otro; tan vacío de memoria como mi piel [...] La memoria me alcanzó de pronto a raíz de la pedrada, igual que a usted le reventó la sordera el ruido de los cañonazos (325-326).

Francisco de las Peñas, que al efecto se le da la categoría de villa, y que es cabecera del municipio de La Antigua, se denominará villa José Cardel, en memoria del mártir agrarista de ese nombre”. Francisco González de Cosío, *Xalapa, breve reseña histórica* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1957).

Durante esa primera vez que Blanca “sale al escenario”, una serie de sucesos se reconocen en el futuro bajo el título —el recuento— de “Las Tres Señales”. Los recuerdos de Tiberiano, previos a “la Construcción de la Iglesia de la Espera”, comienzan a partir del episodio de la pedrada que lo dejó sin sentido y, por tanto, sin memoria; los “años oscuros” quedarían como tales en los “Registros de la Iglesia”.

Es crucial comprender la posibilidad imaginativa de la fábula bajo la sugerencia de que una historia no es simplemente el relato de una serie de acontecimientos sino la relación y articulación de microhistorias, y aunque cada una conserve su trayecto narrativo, todos los relatos desembocan en la fundación de la “Iglesia de la Espera”, la “Casa Siempre Abierta”. La advocación de “Las Tres Señales” y “La Nueva Palabra”, se inventan a partir de la confluencia de recuerdos y de hechos que la imaginación modifica para un fin determinado: la mujer sale a campo abierto con la palabra “amor”. Con la experiencia surgida entre la realidad y la actuación y con el palimpsesto del mito religioso, el autor adecua, lúdica y sarcásticamente, características nacionales: el árbol de aguacate en la huerta de La Antigua reemplaza al “árbol de la vida”; el “ranchero disfrazado”, al Arcángel Gabriel, quien le ordenó en el sueño: “despierta y huye”. La cerradura “inservible y enmohecida”, decorada con los sirenitos alrededor de un corazón en forma de naranja partida, sustituiría a las “tablas del Monte Sinaí”. La parodia se establece no como acto gratuito, sino como posible estrategia para sobrevivir. La imagen idílica del mito bíblico se rompe con la ironía de la casualidad profana que denota un puro ejercicio de imaginación metaficcional.

La metaironía propone que si esta mujer quiere ser Dios, porque esgrime el poder de la palabra para dirigir una nueva Iglesia, es sólo en función de los demás y por instinto de supervivencia. Así se encontraría una fórmula, razón, imagen o analogía, de su propia credibilidad porque, como ya se advierte desde la primera página de la novela: nacemos “sometidos a dos impulsos fundamentales: la necesidad de creer y la obligación de inventar” (7).

La fantasía del “como si” de la infancia la conduce al “qué pasaría si” cuando imagina la creación de la Iglesia. La historiografía regional,

la contienda inquilinaria, justificaría la construcción de una primera casa de huéspedes que después adquiriría su propia letanía: la “Primera Casa”, la “Casa del Mundo”, la “Casa Original”, la “Casa Definitiva”, la casa que evoca siempre aquel otro lugar original y calcinado.

En las páginas finales de la novela (326-327), el narrador comentará que si el río de La Antigua le había perdonado el pecado de la memoria, bien podía repetir las horas y los días desde que esto sucedió; el periplo que comienza desde la construcción de la Iglesia en la “otra orilla” hasta la noticia del cisma, da cuenta de la línea metaficcional. El epígrafe inscrito (paralelo a “La otra orilla”), que repite: “No oigo, no oigo, soy de palo”, corresponde a aquellos personajes que, como prototípicos herejes, se negaban a escuchar la verdad “revelada”.

#### EL DOBLE PAPEL: TIBERIANO, ESCRIBA Y PERSONAJE

Si toda novela establece un trayecto, los narradores asumirían el papel de “guía estético”. El narrador de *La mujer...* es un guía que se inviste, que (re)presenta la historia de forma teatral, precisa de un escenario, de una tramoya en donde la actuación y la narración se reúnan para sustraerlo del puro espacio ficcional.

La perspectiva establece, además, un claro matiz político o juego de intereses entre la función del personaje-narrador que cuenta la historia y aquella figura protagónica inserta en su crónica. Desde el momento en que el narrador advierte la decantación de lo sucedido, ya indica la interpretación que a él conviene. No hay que olvidar que él escribe con base en su expectación como testigo ocular, en lo escuchado por los demás y en su propia urgencia por concluir una crónica que devele la parodia o que enaltezca su propia “epifanía”. Es importante, además, el juego impuesto entre el narrador y su historia y la historia de Madre. La competencia por el papel protagónico del relato y del metarrelato establece una dinámica fundamental.

La mirada del narrador focaliza el mundo que nos habla del acto de narrar, del contexto histórico, de los mitos y de su permanencia en el recuerdo. La organización interna mantiene como eje la voz y la mirada del narrador que controla la disposición de otras perspectivas (en la fundamentación de Iser<sup>53</sup>) provenientes de personajes y acciones a las cuales se sumaría la propia ficción de un lector atento a la propuesta paródica.

La trama enlaza situaciones conflictivas que ponen en entredicho las voces de la Fundadora, de todos sus fieles, de sus contrincantes y del mismo Tiberiano; así pues, para que su voz sobresalga y su verdad triunfe no sólo sobre sus rivales, sino contra su origen “espurio”, Tiberiano debe escribir con la voz del narrador que otorga entidad al personaje, pues como tal no tendría existencia al margen del acto intencional del narrador. Al convocar su propia presencia como actor en el escenario de Madre, se concede el papel que desea; al subrayar su palabra como narrador acredita la verdad de las afirmaciones.

Acreditar la palabra del narrador es una de las convenciones de la literatura narrativa.<sup>54</sup> Tiberiano verbaliza el relato, narra, reflexiona y afirma “recordar” esta historia porque sabe y regula el decir. Explica su conocimiento, justifica sus intenciones escriturarias, la perspectiva histórica y ficcional que orienta su escritura:

[Transcribo los Testimonios resguardados en la caja de seguridad de la Residencia Principal. No puedo asegurar si las palabras escritas coinciden con las pronunciadas en el sermón de la Huerta. Asumo que algunas fueron alteradas para asegurar fluidez] (230).

El hecho de que el narrador de un texto tenga por función central relatar una historia al narratario, su correlato en el plano de la narración, plantea el

<sup>53</sup> W. Iser, *op. cit.*

<sup>54</sup> María Isabel Filinich, *La voz y la mirada* (México: BUAP, 1999) 154.

problema del saber diegético. El ejercicio de escriba (relato, lenguaje y figuras de autor), la situación de su saber y la inclusión intertextual, se conjugan con una exposición autorreferencial que permite comprender el sustrato subjetivo de su historia. Tiberiano recuerda y olvida las aventuras compartidas con Blanca —recordemos que una pedrada lanzada con mal tino ha provocado su parcial olvido—, repite eventos testificados por “informantes” que cuentan sus versiones, revisa documentos guardados en la caja fuerte de la Casa, a los que sólo él tiene libre acceso. Para adquirir verosimilitud en una historia en la que interviene como personaje, inserta explicaciones, digresiones y reflexiones. La pertinencia metairónica que implica su propio funcionamiento, redundante en la imaginación especulativa con la que cohesionan los hilos de la trama.

Tiberiano (juego irónico de nombres: Tiburcio-Feliciano, más que evocaciones latinas) se construye como una perspectiva interior, metafictiva e irónica que connota el objeto estético en la novela. Señala la apertura de horizonte, corrige la mirada, delimita la atención, sobrepone su perspectiva, compite con la madre por el papel protagónico. Una madre que supera la figura de una progenitora para ocupar el pretexto narrativo o el nudo de la crisis de identidad sentimental y escrituraria que Tiberiano sufre y describe. En primera persona presenta una visión del mundo que no tiene que ser la más acertada, pero sí la que rige su propio universo. En su afán obsesivo por reconocerse cuenta cosas que sucedieron, que imagina y especula para que todo converja en su mirada. Una mirada esquiva que vaga entre el espacio colmado de madre y el espacio blanqueado de su cuerpo.

El autor elige la disposición metairónica del relato a través de la perspectiva narrativa; configura la imagen entre una visión del mundo, institucionalizada, hegemónica y decadente, contra otra que la devalúa, lúdica y críticamente. La forma de conceptualizar la trama permite un juego en donde el narrador adquiere estatuto, cuerpo y nombre, pero conserva una forma ambigua. No podemos considerar a Tiberiano sólo como un metanarrador, acaso siquiera como narrador testigo, aunque lo parezca; tampoco restringir su figura frente a esa primera persona que recuerda, entre otros, al personaje pícaro. Sin embargo, debemos reflexionar acerca de las

concesiones con algunos elementos formales de la poética picaresca: al calce del tópico recurrente de la “lucha por la vida” o de la confección de personajes típicos como el padre Valiente, resalta la adopción de una narrativa pendiente de un público y el aspecto ambiguo de la verdad/mentira de la ficción autobiográfica (enunciación en primera persona). Asimismo, el referente de la ficción y la dimensión lectora que indica la nominación: “Vuestra Merced” (el corresponsal de Lázaro en *El Lazarillo de Tormes*), orienta la epístola confesional, de la misma manera que el narrador Tiberiano. Podemos percibir, por lo tanto, el equilibrio entre una confesión y una revelación que involucra a terceros.

La autodefinición como cronista, por otro lado, conjuga la figura del historiador o la figura “reminiscente” (ordena la escritura del recuerdo) que preconiza perspectivas de acercamiento-alejamiento y destaca la comunicación con el lector a través de una dinámica semejante a la empleada en los textos dramáticos. La analogía con la estética esperpéntica (espejos distorsionados) de Valle Inclán es un ascendiente considerable en todas las obras de Ramos. Y, *mutatis mutandis*, para esta novela es importante revisar hitos teatrales como *Esperando a Godot*, de Becket (en donde se subraya el distanciamiento entre la acción y la expectación). Los textos dramáticos posibilitan otros enlaces intertextuales en donde se corrobora la preferencia por obras que subrayan la importancia de una situación comunicativa a través del texto. Una comunicación que, al destacar la dimensión irónica de la realidad, reclama un tipo de lectura que podríamos calificar de “metanovelesca”.

La narración abunda en señalizaciones sobre lagunas de información o desconocimiento de la leyenda; además del carácter hipotético de las afirmaciones, las vacilaciones son un derrotero que toma la narración metaficcional. La metaficción es frecuente en la narrativa contemporánea,<sup>55</sup> pone en escena el mismo acto de narrar, el cual, como todos los demás sucesos narrados, está sostenido por la actividad enunciativa de un sujeto que

<sup>55</sup> *Ibid.* 155.

garantiza, al menos, la certeza de que tales vacilaciones han tenido lugar. Lo interesante del recurso es que se otorga entidad como personaje y narrador, al mismo tiempo que da existencia al mundo narrado. Las formas narrativas, los juegos discursivos, los procesos metaficcionales, provocan el pliegue y el despliegue, el desdoblamiento de voces, personajes e historias. La historia se desdobra y se repite, el discurso se flexiona para señalar que la autopresentación es una construcción irónica, pero también, y sobre todo, la actividad literaria en general.

Preexisten muchos ejemplos del protagonista como lector o del lector como personaje principal, que en la escalada del autor implícito ironiza sobre sí mismo y su entorno, ante la propia obra y la idea del demiurgo “descubierto” que reacomoda los hechos. Tiberiano juega al creador de una escritura a sabiendas de que ni a sí mismo puede inventarse en un contexto social y cultural que tampoco acaba de definirse. Su relato sería la reproducción de un aprendizaje o experiencia de frustraciones y aun de los imaginables primeros pasos de un escritor, en donde se combinan las fantasías y conflictos originarios; la percepción de lo real, la asimilación de una cultura (particularmente de una cultura literaria) en donde sobresalen también las relaciones inconscientes: conflictos edípicos a la par de una causalidad escrituraria en donde reafirmarse. Desde el deseo de reconocimiento materno hasta el deseo de escritura, podemos suponer que las situaciones sociales, pero también las motivaciones pulsionales, convergen en el hecho literario.

#### CONMOVER LA CREDIBILIDAD E IMAGINACIÓN DEL LECTOR A TRAVÉS DE LA ACTUACIÓN Y LA ESCRITURA

Desde su capacidad de dueño del discurso y de la historia, Tiberiano es la voz y la escritura; pareciera que la creación de la novela, en el fondo, sólo tiene sentido como autocreación del narrador, quien tiene un conflicto de origen y necesita inventarse escriturariamente para permanecer en el recuerdo. De ahí nace la atribución irónica de su ficción: por

un lado como cronista es deseable la falta de contradicción, el reconocimiento de los límites de la realidad y de la fantasía, el no engañar; por otro lado, sucede la contradicción típica de la ironía que simultáneamente atrae el engaño y el desengaño; la actitud de Tiberiano es a un tiempo pertinente e impertinente; no podría ser de otra manera si lo que se pretende es resaltar la actitud contradictoria de la figura.<sup>56</sup>

Al correr de las páginas, la incertidumbre domina el carácter y la osadía del enunciante:

“En el momento que esto escribo”, “Propongo”, “Asumo”, “Tal vez imagino”, “El principio de lo que relato”, “Me contaron”, “El lector no debe...”, “Aprovecho esta digresión, no del todo inoportuna, para advertir al lector”.

La apelación y la atribución de estas incertidumbres narrativas se las atribuye el narrador al personaje. El autor juega también: ¿existen narradores confiables o “no confiables”, como afirma Booth? ¿El tono sentencioso redundante en la duda?:

[Qué mejor castigo para la mediocridad humana que la tediosa imaginación de “lo que pudo haber sido”. A como van las cosas, nadie merece más paraíso que el aburrimiento y mayor infierno que el que acabo de aludir. A estas alturas el lector se preguntará con justa razón si líneas como las arriba transcritas son producto de meras especulaciones o testimonio recabado mediante fuentes confiables...] (25).

Las interpelaciones y reflexiones acotadas entre paréntesis (como los “aportes” y las “acotaciones” dramáticas) nos ofrecen silencios y también pautas metanarrativas subrayadas con tono irónico y mordaz. Sus sátiras caben dentro de lo que Bajtín relaciona con el carnaval y una visión universal, eterna, de inconformidad y protesta, de tal manera

<sup>56</sup> G. Díaz-Migoyo, *op. cit.* 30.

que el tono entre irónico, satírico y humorístico fuese algo más que una reacción solitaria o individual. Un tono que aflora desde la yuxtaposición de textos literarios que se pretenden cultos (míticos e históricos), mezclados con remanentes populares y lúdicos, que asumen la presencia del humor y de las tradiciones populares, como la inclusión de las rondas antes estudiadas. No sólo Blanca “juega”, todos juegan o aprenden a jugar imitando discursos, gestos y movimientos; los “fieles” juegan a creer, se incluyen y acatan las “reglas” de una magna representación en donde aceptan su papel en el repertorio; no hay distinción entre actores y espectadores, aunque exista una situación excepcional o de aventura.<sup>57</sup> La categoría de inquilinos, pensionistas, primeros varones, subraya que todos “conseguíamos que el juego respetara las orillas, sin desbaratar el sentimiento que le otorgaba validez”.

Tiberiano escribe y transcribe jugando su impostura en la parodia que asiste, participa o inventa. Inventa quizás realidades que se originan en la necesidad de adjudicar o restar credibilidad. ¿Credibilidad de qué? Acaso no sobre la existencia, aunque fraudulenta, de la Iglesia de la Espera, sino de las instituciones en general. Asimismo, como álter ego del autor, inquiera sobre la credibilidad inherente al acto narrativo, a la ficción o a la condición de la imaginación literaria que nos hace pensar acerca del proceder de las relaciones intertextuales que sobresalen no sólo en la ficción, también en la ilusión narrativa del recuerdo. El nivel de apelación —el estrato metafictional— juega a no ser una llamada, sino una provocación de un tipo de lector que rescate entre el repertorio sostenido por la ficción, la historia y la experiencia de vida. Tiberiano relata y repite, regresa y subraya olvidos y recuerdos para confeccionar su ilusión de realidad.

Asume, sin embargo, que habrá lectores más interesados en la historia que en el sentido de la situación narrativa e imaginativa de la misma: “Lo dije antes, pero lo repito ahora a modo de recordatorio

<sup>57</sup> Una de las situaciones que Bajtín caracteriza como elemento de la sátira, a la cual se refiere Linda Hutcheon, a propósito de las diferencias entre ironía, sátira y parodia.

para un lector tal vez más interesado en la peripecia que en las significaciones de la misma: si algo se cuenta, es porque sus obvias o latentes implicaciones así lo ameritan. Al menos yo, ordenador de esta historia, no encuentro otra justificación al oficio de narrar” (78).

El orden secuencial de la trama lo lleva a seleccionar aquello que conviene a sus intereses. Las otras historias, las de otros personajes, pasan al trasfondo y, sin embargo, en favor de la coherencia realiza una “crónica” de hechos notables como una forma “de iluminar la figura de la Fundadora en esa época de extravío”, cuando hasta ella misma ha “olvidado” y tergiversado los eventos que originaron su afán por construir una “nueva fe”.

Cuando Tiberiano trata de explicar(se) su procedencia, si es hijo, hermano o expósito, distingue cuál es “Esta alternativa me atrae por razones que el lector entenderá más adelante” (111). Las conjeturas sobre la importancia de su origen son parte de la apelación: “Seguramente el lector se habrá percatado de la confusión [...] Este hecho, al parecer banal, no deriva del descuido, sino del absurdo” (114). El absurdo proviene de la misma ambigüedad con que el narrador eslabona las circunstancias pretéritas del personaje cuando deliberadamente existen lagunas en la memoria de la Progenitora. Blanca Armenta, en su misión de Fundadora, no refiere su posible maternidad, olvida las circunstancias anacrónicas y ambiguas que dieron origen a Tiberiano. Tiberiano Armenta “Nosequé” permanece como una marca ambigua de identidad en un contexto de luchas históricas y conflictos pulsionales.

Previo al cisma de la Iglesia de la Espera o la Iglesia del Camino Nuevo (el humor irónico permite una metonimia referente al camino, topográfica y simbólicamente), Tiberiano debe referir algunos datos, pero “tal y como el atento lector habrá razonado, aparecen como un producto de la imaginación de quien esto escribe [...] Justifico [...] mi proclividad por las analogías, no necesaria, aunque sí predominantemente castrenses” (248).

Al subrayar sus intenciones en la diégesis, ya como “memoria” de la Fundadora, como hijo y como creador de la historia, no sólo se propone una organización de la trama, sino una variedad en tonos y

ritmos para fundamentar los acontecimientos. La prisa por apurar el relato corresponde a la intriga, a la necesidad especulativa del narrador que dilata y contrae el relato: “La conjetura sale sobrando, pero no puedo evitar hacerla aunque la resma de papel [...] que [ha] ido mermando por el exceso de digresiones. Por si fuera poco, la proximidad del día me obliga a apresurar el paso y a empuqueñecer la letra. El lector sabrá disculparme” (374).

El lector debe atender la función discursiva y aun la metaironía de la propia anécdota. Requiere de un conocimiento del mito bíblico para captar el tono de las citas y cierta información adicional sobre el conocimiento popular religioso. En uno de los momentos conflictivos del desenlace, cuando los “Tres Domicilios” se convulsionan y se debe elegir un nuevo líder, se representa una escena de “rebautizo” en donde se vislumbra tal situación:

No les bastaba mi calidad de hijo en el mundo, de la cual mi adopción daba buena cuenta (abro un paréntesis para invitar al lector eche un vistazo [...] a la Doctrina del Adopcionismo, a fin de que entienda las implicaciones de un acto en apariencia político). Tampoco mi calidad de Primer Hijo en la Fe, como las crónicas de la Iglesia lo dejan bien claro<sup>58</sup> (382).

<sup>58</sup> Adopcionismo: su creación se adjudica a Teodoro de Bizancio, curtidor de pieles: Cristo era solamente un hombre, al que Dios adoptó como hijo en el momento de su bautismo y al que confirió una potencia divina para que pudiera llevar a cabo su misión en el mundo. Durante el siglo VIII, el adopcionismo de Elipando de Toledo admite la Trinidad y enseña una doble adopción de Cristo: una divina y otra humana; como hombre, Cristo era solamente hijo adoptivo de Dios, pero como Dios era verdadero Hijo de Dios. Se considera una variante el adopcionismo de Pablo de Samosata (obispo de Antioquía entre los años 260 y 268) que para conservar la unidad divina, sostenía que Jesús no era Dios, sino un hombre como los demás, pero con la diferencia de que el Verbo se le había comunicado a él de una manera especial: “inhabitando en él”. *Diccionario de las herejías: las principales corrientes de pensamiento contrario a la doctrina de la Iglesia Católica*, en: <http://www.encuentra.com>.

Tal escena refrenda la situación absurda que se enunció antes, porque, otra vez, Tiberiano justifica su desdicha si es que él mismo se ha tomado por otro, por un “suplente” que no puede ocupar el lugar del hijo ni el de posible guía espiritual de la Iglesia; la “Espera”, entonces, será la suya, el efecto búmeran de su propia ironía, que le corresponde percibirla como situación de vida, pero también como desilusión, no obstante su quehacer narrativo. El relato impone lucidez y control; sin embargo, al develar la falsedad, las conjeturas, las dudas ante la farsa, arriesga su propia quimera. Al connotar la intención de su escritura (si no es reconocido como líder, escribirá la historia que leemos), se impone la impresión dolorosa de que el mundo oculta un sentimiento trascendente fuera de su alcance o que las banalidades del poder instituido lo harán caer antes de mostrarse como él desea. El exceso de lucidez puede destruir los nexos que unen su conciencia con el resto del mundo; el sarcasmo cubre su posibilidad futura de ser. La ironía resulta de una realidad paradójica; el resentimiento hacia la madre pone en evidencia su Ministerio como un acto de superchería, una parodia a la que él está atado.

El lector confronta un trasfondo de palimpsestos y subjetividades en donde se ha estado tramando la actitud crítica y paradójica del narrador. Cuando él se compara con los “cronistas del Nazareno”, ¿tiene una conciencia tan clara de La Palabra, como del acto de narrar? Como quiera que sea, en la actitud irónica frente a las sagradas escrituras y ante sí mismo, surge la *mitificación* de los actos de la Fundadora, como ocurre con los primeros escritores de los evangelios, quienes narran, años después, su versión de la vida de Cristo. En

La “herejía” afirma a Cristo como hijo adoptivo de Dios. Si la analogía funciona, podemos decir que la nebulosidad del origen del narrador, haría parecer a Madre como Dios mismo

Por otra parte, cuando el narrador menciona su bagaje ideológico y “científico”, menciona, además de Freud, a Darwin, obviando la información de que, a partir de las teorías de la evolución, no se puede seguir creyendo en la creación divina del hombre.

conjunción con ellos, subraya la cuota ética y política como un sarcástico horizonte de lectura en el texto.<sup>59</sup>

#### DEL PERSONAJE AL CRONISTA: LA IMPORTANCIA DE LA ESCRITURA

La alusión a los orígenes (o la utilización de campos semánticos relativos) y las referencias a contextos culturales e historiográficos y episodios ficcionales en las obras de Ramos son manifestaciones textuales que de alguna manera “resuelven” la relación intertextual entre modelos y tópicos narrativos. Si la fingida crónica en la novela se cuenta a sí misma, es también para identificar la génesis de la obra con el origen de una conciencia. Cuando los personajes *ficcionalizan* o representan la organización del lenguaje,<sup>60</sup> muestran el sentido o el deseo de su presencia en el mundo; en Blanca y en Tiberiano, la enunciación oral y la enunciación escrita les da acceso a la aprehensión del mundo.

La escritura ficcional exhibe, desde este punto de vista, la problemática del narrador (confunde, vacila, juzga, olvida, subraya incertidumbres, justifica invenciones) frente al proceso recepcional, compensando y destacando los conflictos inherentes a la escritura. Primero, cuando como narrador trata de comprenderse en su rol de personaje; después, en la comunicación virtual con el narratario. No obstante las fuentes de información y los rasgos estilísticos procurados por el narrador, el conflicto para Tiberiano es narrar aquello que (re)quiere como recuerdo, como realidad asentada y validada por la escritura.

<sup>59</sup> Puedo especular argumentando que si la primera edición de *La mujer que quiso ser Dios* se publica justamente después del fin de las décadas de hegemonía del Partido Revolucionario Institucional, coincide con el sentido y carga política e ideológica contenida en el texto, que sería: el fin o el “cisma” de una representación para incautos.

<sup>60</sup> Cf. en Blanca el simulacro de aprendizaje de las primeras letras y la conciencia racional del efecto de sus palabras.

El acopio de información proviene de datos elaborados desde la subjetividad de cada informante (la familia, los creyentes y detractores, la desmemoriada Blanca Armenta). Al escribir el relato “veraz y actual” de su crónica, se encuentra dentro de tal conflicto de autoridad narrativa que decide inscribir sus opiniones entre paréntesis. Antes se habló acerca de la convención de “confiabilidad” inherente al narrador que cumple al mismo tiempo la función de personaje; ahora importa destacar, como mecanismo narrativo y retórico, los constantes paréntesis (se han citado algunos) que acotan las reflexiones y réplicas del narrador.

El paréntesis funciona, en la mayoría de los casos, como un silencio, una “voz en off” —si se permite el anglicismo— frente a la misma mecánica de la lectura. Una posición de equilibrio suspendida entre la repetición (recitarse a sí mismo) y el silencio, en donde sólo el narratorio escucha e impide la escucha (para) de los demás. Semeja una rebelión contra el abuso de creer que la verdad está en las palabras, sin prevenirse ante la gran ironía de la “mención-mentira”<sup>61</sup> que conlleva por principio toda ficción y, en este particular caso, la parodia. Un silencio puede comprenderse como una corta o larga interrupción en el relato de los sucesos; entre las acciones y los discursos percibidos por un personaje a quien siempre, como narrador, le parecen faltos de lógica:

[Transcribo los Testimonios resguardados en la caja de seguridad de la Residencia Principal. No puedo asegurar si las palabras escritas coinciden con las pronunciadas en el sermón de la Huerta. Asumo que algunas fueron alteradas para asegurar la fluidez y claridad necesarias. La palabra es un actor que actúa en el escenario de la boca; y lo que valoramos en él: la gracia, la coherencia, el timbre y la entonación, también lo exigimos al discurso escrito. Por ello no reprocho la acción voluntariosa de la mano que acomodó en los Papeles Fundamentales aquella voz que escuchamos hace ya tantos años.] (230).

<sup>61</sup> Lisa Block de Behar, *Retórica del silencio* (México: Siglo XXI, 1984) 17.

Probablemente no sea aventurado afirmar que en las mediaciones “parentéticas” se juega con la representación de una figura de escritor y con la denominación de autor implícito confrontando algunas soluciones de tipo semiótico afines al discurso de Barthes cuando pregonaba “la muerte del autor”.<sup>62</sup> Es decir, la escritura que verbaliza una historia remite a una forma de documento que obtiene “su” existencia original; sin embargo, si la propuesta de un autor como Ramos no sólo proviene del conflicto escriturario, sino de la autoridad que implica la aceptación de una perspectiva, el problema (metatextual) se traslada del autor al narrador de la historia para afirmar o discutir la propia autoridad o titularidad de la obra.

En todo caso, interesa subrayar el acento sobre la actividad narrativa o procesos escriturales y la acreditación de un ángulo de visión de la trama que otorga sentido a los recuerdos que ordenan la memoria. La memoria y su escritura en “orden” (tópico tratado en extenso en el capítulo tercero) registra una forma de construir una realidad y una verdad. La construcción de una realidad, empero, se subordina a la ficción y a las especulaciones discursivas del narrador en vértice con una memoria histórica. Estos tópicos y formas de estructurar la obra, nos hacen volver la mirada, una vez más, a la creación del *Quijote*, si convenimos que Cervantes discute (sobre todo en la segunda parte) la existencia de la verdad y la supremacía del discurso. O en un vaivén de intertextualidades recordemos a Valle-Inclán, cuyos espejos deformantes o “esperpénticos” sugieren la actitud crítica y discursiva en las novelas de Ramos.

Tal es el caso de *Madre*: cuando la fábula (y la novela) está por concluir, sorpresiva o convenientemente ha “olvidado” algunos sucesos

<sup>62</sup> La noción de *autor* está cambiando; se reflexiona la aseveración de Barthes que declaró *la muerte del autor*, en una perspectiva del advenimiento del siglo *xxi*, como creador individual de una obra literaria situada histórica y culturalmente. Se puede confrontar, asimismo, el ensayo de Foucault. Consideremos también que con los nuevos avances tecnológicos, la imagen del autor y del libro como texto e hipertexto puede variar; el hipertexto socava uno de los rasgos centrales de la conciencia impresora, del autor individual propietario de sus palabras e ideas. Jeremy Rifkin, *La era del acceso* (Barcelona: Paidós, 2000).

fundamentales que trastabillan su actuación y previenen la ficción de su Ministerio y debe recurrir a la imaginación de Tiberiano, testigo y espectador principal, para fundamentar una verdad o al menos para que las mentiras parezcan verdades:

Madre [...] volvía a requerir el auxilio de mi memoria.

Pero yo tampoco decía toda la verdad. La pedrada me privó del sentido y luego de la memoria [...]. Si el bautismo cristiano perdona el pecado original, las aguas del río de La Antigua me perdonaron el pecado de la memoria [...]. Mi memoria es un terreno cubierto de abrojos cuya presencia, en mi compromiso de resultar objetivo, me he encargado de señalar tal y como también lo he hecho con mis más audaces especulaciones. Me gusta la palabra: “especulaciones”; el diccionario la enraiza en *speculo*: espejo. El término alude por tanto a ese juego de reverberaciones, destello de espejo contra espejo, que impiden reconocer el origen dada la imposibilidad de discernir dónde comienza el reflejo y dónde el espejo reflejado (326-327).

El juego especular de Cervantes y los espejos deformantes de Valle Inclán reverberan en la historia de Ramos. El personaje de la Fundadora, al decir del narrador, mostraba la peculiar “manía” de vetar los espejos; nadie, excepto ella (quien tenía uno en su recámara), tenía derecho de verse reflejada. A partir de este dato constatado por el Tiberiano, se incluye la digresión sobre el término especulación, una digresión que no deja de parecer una posición insolente sobre la arbitrariedad que rige la selección de ciertas instancias textuales. El dato es sugerente y expresa la relación entre una finalidad estética o formal y una actitud crítica no ya ante el conflicto intrínseco del relato: fe-credibilidad-parodia de las “sagradas escrituras”, sino como propuesta dialógica que convierte al lector en el cómplice de otro tipo de especulaciones. Es decir, la alusión “especulativa” nos remite a las filiaciones literarias de Ramos.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Sobre Cervantes he mencionado algunos elementos (*vid. supra*, nota 19). En lo tocante a Valle Inclán, es sumamente importante considerar el tipo de “especulación” intertextual que Ramos inscribe en sus obras. Recordemos la novela *Tirano Banderas* y, para hablar

Las especulaciones se difunden por los vericuetos del recuerdo y del olvido, impregnan otros motivos como el amor y el desamor, en donde el lector concede que ambos son términos del mismo proceso: su autenticidad se corrobora al consumirse. La obra está llena de mimetismos (disfraces y máscaras) del tiempo, del alma, de las circunstancias humanas, de pulsiones y de historias en donde todo se especula o se refleja distorsionado en la escritura del texto. El recuerdo y el olvido, el amor y el desamor, confunden los varios ropajes de la mujer y la desnudez de Tiberiano. Todo huella su piel: Tiberiano es un cuerpo escrito: “Todos los alfabetos, o al menos los que yo podía identificar, estaban representados en la biblioteca, tal y como en mis gestos

concretamente de esperpento, *Luces de bohemia*. La definición metaliteraria del esperpento parte del protagonista, Max, quien explica al personaje don Latino su perspectiva estética:

Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya [...] los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...] La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

—¿Y dónde está el espejo?

—En el fondo del vaso.

Ramón del Valle Inclán, *Luces de bohemia*, Austral (España: Espasa Calpe, 1981).

Ramos encuentra en el esperpento el tipo de representación que se distorsiona en el nivel de la caricatura; ahí encuentra el reflejo de la realidad social y política, pero también para dimensionar la dislocada o descoyuntada naturaleza humana y, sobre todo, como autoironía respecto de su propio saber y autoridad para defender una omnisciencia injustificable. Quizás el ideal estético de Ramos se aproxima al del pintor español, Goya (casualmente “goya” es el diminutivo de un personaje femenino —Gregoria— en *Intramuros*), el Goya de *Los caprichos*, el pintor que satiriza a la realeza en sus pinturas. En todas las obras de Ramos sobresale o se insinúa la deformidad caricaturizada e irónica: el protagonista de *La casa del ahorcado* es un ejemplo contumaz en la figura, acciones, estructura y argumento. En *Los viejos asesinos* existe la tendencia, aunque no tan marcada como en *La casa del ahorcado*. Santibáñez, uno de los personajes de *Intramuros*, tiene una hija, llamada Felicidad, y un bastardo, Chicho, un par de niños con retraso mental: “Chicho era idiota de nacimiento”. Cuando los padres quieren presentar a su hija Felicidad, a Esteban Niño, éste asevera que ya la conocía: “quiso gritarles que Felicidad Santibáñez era un monstruo, una enana, un inmenso labio leporino [...] pero no había tal monstruo. Apenas una niña” (96-97).

estaban ocultos todos los mensajes del universo. El cuerpo es un idioma ingente y dispuesto: un esperanto que transita y trasciende el tiempo y los espacios” (180).

La novela expande una red semántica que refiere el deseo de saber y de crear de Tiberiano. Así como él había calificado a Dios como un voyeurista, él mismo busca el placer del voyeurista que le permitía “cubrir los vacíos que me atormentan” (214). Las representaciones y reducciones del cuerpo femenino (la Madre: “un maniquí pasado de moda, avejentado por la humedad y el encierro”) invitan al lector a un recorrido que él mismo censura y transfiere a otro cuerpo, al cuerpo de su prima, la hija de Jacinta, cuyas circunstancias la designan como su contrincante final:

En *Éste era un gato*, quizás la mejor de sus novelas, la caracterización, la adjetivación de movimientos, seres y espacios, es esperpéntica. Recordemos: el francotirador apunta a su blanco, Roger Copeland fija la mira para disparar: “gordo, requemado, alternaba sus esfuerzos entre disparar y mantener el equilibrio [...] ajusta la linealidad del arma y paff: la cabeza se agiganta, los pelos salpican la tarde a sus espaldas, el sol se mancha de rojo, la tarde se resquebraja, la ciudad hierve entre gritos de metralla [...]”. La imagen de la guerra tiene tanto de teatral que resulta muy difícil abstraerse de la pura representación y considerar el contexto histórico del cual parte la novela. Y más adelante, en la misma novela: “El hombre es un muñeco de cuerda que responde cuando se le oprime el resorte adecuado” (30), “justo en la orilla de luz del farol, a escasos 20 metros de la puerta del burdel, el mundo se descuadró frente a sus ojos como un marco mal colgado. Vio la cara de Tirana (Teresa) reunirse alrededor de su ojo atormentado por la rabia” (104). “Aquella mujer llamada Tirana. El rostro de la madrota del burdel irrumpió en los acontecimientos como si con su ojo de humo hubiera comprado boleto para viajar en el ferrocarril de mi historia” (179).

Los motes conservan la misma perspectiva estética: el *gato*, *minino*, los *animales* son personajes que muestran la tendencia deformante desde la elección nominativa. Como he dicho, y la cita correspondiente lo respalda, *Éste era un gato* es el antecedente de *La mujer que quiso ser Dios*, en tanto sus preocupaciones ontológicas, el manejo del discurso, la creación de espacios y de tiempos, el fondo historiográfico y los procesos metaliterarios (metaficción/metanarración). *La casa del aborcado*, repito, es un referente para el tratamiento caricaturesco de personajes y situaciones.

Igual que Valle Inclán (*Tirano Banderas*, para el caso), Ramos favorece un sincretismo histórico, geográfico y cultural que actúa como “señuelo” ideológico; su perspectivismo a medio camino entre lo dramático y lo narrativo, o entre el teatro y la novela, además de la esperpentización, fundamentan ese paralelismo de voces inconfundibles en las parodias.

Leovigilda, “embarneceía con vocación bovina” (256), Leovigilda, “la única mujer que he amado en mi vida” (351), que juega a ser vista sin ser notada, comparte con Tiberiano el juego de la mirada a través del ojo de la cerradura, le concede el perfil contradictorio de la complicidad y la traición (un tópico importante en las obras del autor). Ella es también testigo y parte del “insaciable asombro por el comportamiento humano” (261). Pese a ese “amor”, ante la contienda que decide el liderazgo, no duda en cancelar sus emociones (376); transfiere los “deseos” por “conocimientos”, prefiere escuchar de sus labios aquella parte de la historia de Madre que ignora. Pero el conocimiento íntegro, absoluto, no le está dado, el cuerpo tampoco. El cuerpo es un “jeroglífico irrenunciable e indiscifrable”.

Tiberiano y Leovigilda dejan atrás los juegos sexuales, para retroceder al disfraz que los ocultaba a ambos. Con ello conseguían sublimar el clímax de una inocencia perversa que afirma al hombre y olvida a la mujer: “sin desbaratar el sentimiento que le otorgaba validez. Por lo que a mí toca, no hay emoción sin intención prevista, y ahora que esto escribo, me percató que ya desde entonces mi divertimento pretendía demostrar tal premisa sin yo saberlo todavía” (257).

El amor no es una posibilidad en esta historia, como hemos dicho, no estamos frente a la buenaventura de la Creación, menos ante el romance. Estamos frente a la mirada irónica, recelosa, herida e hiriente de quien busca en el cuerpo propio “los caracteres del estrago”.

Tiberiano espera que el lector comparta su propia (in)certidumbre para tener una lectura equivalente a la escritura; la “indeterminación”<sup>64</sup> se sostiene en la imaginación: “la imaginación es más precisa que la memoria, ya sea propia o ajena” (68). La imaginación ingresa como componente de la reminiscencia para escribir la memoria personal y la memoria colectiva. Con imaginación se rescriben batallas ganadas, muchos “milicianos de la[s] causa[s] perdida[s]” creen triunfar su guerra en el “territorio siempre hospitalario de la imaginación” (138).

<sup>64</sup> W. Iser, *op. cit.*

El territorio imaginario y escritural de la segunda parte (“la otra orilla”) es un espacio de tiempo lineal que se extiende en reflexiones y se comprime en pausas. El trayecto para construir la aventura se ha detenido. Las fórmulas empleadas para crear la figura de la Fundadora resultan ya imágenes gastadas. La Mujer y su Iglesia de la Espera se estatizan; la resistencia al cambio, la intolerancia y el absurdo de la vida, de las normas, deberes y prédicas, predicen el cisma. El tono irónico del narrador, el sarcasmo de los actores hacia su propia actuación, develan el anquilosamiento de su propia institución.

En la parodia se enfatizan las actuaciones fingidas, se describen, se actualizan y se someten al ritmo de la repetición. La parodia de la creación de una nueva religión refleja la parodia de sí misma, los personajes (des)gastan sus papeles; la creatividad, la reinterpretación, el juego de las transgresiones concluyen. El paso de la parodia (de Madre) a la metaparodia (de sus seguidores en donde todos reclaman la actuación) indica un tiempo cíclico, repetitivo, el relato-retorno de un tiempo hueco en donde las imágenes logradas y el humor imperante dejan de construir un avance futuro. Tiberiano, como personaje, suspende su ánimo para afirmar, negar o satirizar las actitudes de todos los seguidores y detractores de Blanca, incluyendo el suyo. Su ironía no la invierte ya en desvalorizar al “objeto” (Blanca, los seguidores, él mismo) de su crónica, sino en proyectar su funcionamiento.

El indicio de la “suspensión” del ánimo en Tiberiano se encuentra precisamente en su actividad voyerista; recordemos que en las primeras líneas de la novela se nos advierte que Dios es un voyerista, y no se puede menos que considerar tal actividad como una operación retórica, como una postura literaria más que una ocurrencia axiológica transgresiva.

Octavio Paz opina que un texto es una escena. Desde este supuesto, consideremos que “el mirar excesivo” (creativo) parte de una presencia que conscientemente ve viviendo una acción o una y varias representaciones. Las representaciones son consecuentes con la noción del “qué pasaría si” que un texto de ficción establece. Paz afirma que en el arte las cosas parecen verse a través de una rendija: “del voyeur”. El acto reflejo del “ver” se considera una metaironía, precisamente porque efectúa una operación circular: el

acto de ver una obra de arte se convierte en un acto de voyerismo porque este mirar no es una experiencia neutral, sino una complicidad. “La mirada enciende al objeto, el contemplador es un mirón.”<sup>65</sup>

Las actuaciones de Tiberiano como el “mirón” adquieren tal adjetivación cuando se decide su participación como personaje en la parodia y no sólo como el narrador de la misma. Voyerismo y metaironía son equivalentes al considerarse como esa función “crítica” que parte del sujeto que mira y es mirado. El movimiento “búmeran” de la ironía se cifra en el ejercicio recíproco de la mirada.

Las obras de Ramos presentan la versatilidad e importancia de tal mecanismo; se puede acudir al breve relato “A ti Lolita”, incluido en *Parábolas de fin de siglo*, para corroborar, además de la referencia del texto clásico de Nabokov, el movimiento (el juego) desde la elección especular en el palíndromo que lo titula. La mirada en tanto reflejo metairónico distingue el estilo del autor.

Esta novela, hemos dicho, condensa discursos, figuras, estrategias, que soportan estructuras anteriores. Tiberiano es el constructo que justifica la pertinencia de la ironía (metaironía) como especulación literaria; el tanto personaje, el saber histórico y narrativo puede justificarse a partir de las lecturas en la biblioteca del tío Marcial y en la biblioteca pública del puerto de Veracruz. Pero está la imaginación, ese componente distintivo de Ramos creador de voces para escuchas atentos. Los recursos imaginativos de Tiberiano, su poder de observación y sus conjeturas, se los debe a las novelas, aunque también “a Marx y a Freud”. No en vano se cerciora de la construcción de una “realidad” inventada y necesaria para muchos: la *Casa*, la *Espera*, el *Llamado* y la *Revelación* son parte de una fachada, una construcción de la que ambos, madre e hijo, son conscientes.

Su habilidad escrituraria y vocación especulativa, compite con la exacerbada imaginación de la mujer. Por supuesto, es irónico cuando gusta imaginarla: “levantando la voz y extraviarse en la repetición de

<sup>65</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo* (México: Siglo XXI, 1974) 154.

los versículos que seguramente habrán convencido a sus escuchas de que los profetas del Antiguo Testamento hablaban con una voz idéntica a la de la Fundadora” (39).

Las “puestas en escena” sobre el tinglado de Tiberiano caracterizan los episodios y contextualizan el espacio que el espectáculo requiere, el autor construye la analogía entre la veracidad de la Verdad Revelada del Génesis y la Revelación de la Iglesia de la Espera. El palimpsesto de las sagradas escrituras es, alegóricamente hablando, su “puesta en duda”; la ironía en la parodia contiene siempre una actitud crítica y ética.

La historia de Jesucristo, como sabemos, mantiene vacíos que, no ya como verdad revelada ni como principio de fe para muchos, sino como historia sagrada o ficción literaria, ha sido solventada con ejercicios de imaginación. Esos vacíos, en la literatura concebida como tal, son estrategias textuales, requerimientos de la literatura ficcional, mecanismos de la apelación interpretativa. Los vacíos son los espacios<sup>66</sup> entre paréntesis que colman la imaginación del lector, en la coherencia de un mundo posible bien cimentado. En correspondencia a esos vacíos, el autor vuelve a jugar, como lo había hecho en *Éste era un gato*, con una de las preocupaciones espirituales de nuestro días, que Octavio Paz resume en una frase: “Negación de la religión: pasión por la religión”.<sup>67</sup>

#### DEL CRONISTA AL PERSONAJE: LA SUBJETIVIDAD EN LA VOZ Y EN LA MIRADA

La voz del narrador silencia otras voces para escuchar su propio eco. Su mirada escinde el espacio y el tiempo de personajes y circunstancias, perfilando sus figuras en remedo de arquetipos míticos ya fundidos

<sup>66</sup> W. Iser, *op. cit.*

<sup>67</sup> Paz, citado esta vez por Antonio Gómez López-Quiñones y a propósito de su ensayo sobre otra novela de Ramos, *Éste era un gato*, “El fragmento y el vacío...”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (México, Eón/UTEP) 5. 12 (2000): 45-52.

con las representaciones religiosas de raigambre popular y/o local (remito al lector al episodio de “la Última Cena” 231). Asimismo, Tiberiano *mira* desde sus pasiones —o desde las pulsiones— que lo predisponen en una actitud de acecho sobre personajes en calidad de objetos. Madre y Leovigilda, principalmente, las dos mujeres amadas y repudiadas: “[Madre... sus] protuberantes orejas convertían la luna llena de su cara en una olla de barro vidriado” (191). “Y mientras Leovigilda quedaba de rodillas ante la Fundadora [...] no pude evitar la imagen de un perrote de lanas en espera de una golosina” (373).

Tiberiano observa y escribe para corroborar el acertijo de la vida y de las actitudes humanas. La perspectiva de la autoridad narrativa confronta las circunstancias del personaje. En el segundo capítulo, titulado “El llamado-En aquella casita”, el narrador requiere y el personaje desea que el “lector” se interese por su actuación: “Asumo que el lector tendrá curiosidad por conocer mi papel en esta historia. El tono de mi relato inclina a esta clase de auto interrogatorio al que yo respondo como si fuese a mí a quien se aplicara. Mi entrometimiento deriva de las versiones que dan cuenta de mi origen; de ahí mi doble papel de escriba y personaje” (55).

La función metaficcional se propone claramente en la cita. La perspectiva de la voz narrativa, el tono, la actuación; la relación narrador-narratario, la implicación del autor y del lector establecen las diferencias entre la autoridad y la subjetividad narrativas. Las versiones que Tiberiano expone en su papel simultáneo de *escriba* y *personaje* condicionan una lectura no fragmentaria, pero sí prismática. La vida es un caleidoscopio que cambia al girar el punto de mira. El “absurdo” que Tiberiano tanto reclama a las circunstancias, se refleja desde la ubicuidad apelativa y situacional de su origen: quizás sea hijo de Cleotilde, la madre de Blanca; o nieto de Cleotilde y sobrino de Blanca (si era hijo de Jacinta, la hermana “emputecida”); o hijo de Blanca y del arriero que le dio la Biblia, acaso el mismo que la visitó en el horno; o hijo de Feliciano Armenta (Berrendo) y la “criada” o “concubina”, por lo tanto, “niño expósito”; y la más propositiva por irónica: “hijo” de Madre y del Ángel, entonces disfrazado del ranchero aquel, y esta versión, por

supuesto, es la que Tiberiano desea propagar y asentar en las “escrituras” que cita en la “crónica” de la Iglesia: “[que] El color de mi piel no resultaba herencia del *Berrendo*, sino constancia de la delicuescente presencia del Ángel Engendrador” (367-368).

Por supuesto, cualquiera de las posibilidades, como él afirma, daría para escribir una novela que provoca lo que “guarda de fabulador”, lo que vuelve reiteradamente a corroborar la voluntad escrituraria del narrador, al mismo tiempo que la presencia autorial.

La “constancia delicuescente” subraya el “absurdo”. Los jeroglíficos o las manchas (el “mal del pinto” o vitíligo) de su cuerpo las había heredado de su padre, ¿o de su abuelo? Para conservar el tono irónico en equilibrio entre ángeles engendrados y manchas por vitíligo, Tiberiano vuelca la percepción de los demás sobre su cuerpo —objeto—, una página no en blanco, sino con minúsculos signos indescifrables:

Su cuerpo abría un cielo pardo donde gravitaba una multitud de motas blancuzcas en constante alteración de su forma [...] las manchas blancuzcas que se reagrupaban o aislaban [...] tenían que distinguirlo con una condición especial que plusvaluaría la que ella usufructaba [...] la familia estaba pendiente a la concreción de algún significado [...] El niño había heredado la deficiencia genética de Feliciano Armenta (121-123).

Las comparaciones entre irónicas y lúdicas, el asombro cínico e irrespetuoso sobre su propio cuerpo, al tenor de las emociones, huellan un sentimiento de rechazo que lo acompaña y persigue: “un barniz ceroso, una mancha espermática” (260); “un payaso sin público una *geisha* tropical huida de algún prostíbulo” (261).

El personaje delinea la similitudes con Blanca Armenta, quien tampoco había “eludido la marca de raza”: su cabello había encanecido cuando era muy joven, ella lo acepta como una señal que “honra [su] mi nombre de pila”. El matiz irónico se reviste de la amargura característica cuando simboliza las culpas por herencia. En los significados que un “cuerpo escrito” puede evocar, los intertextos se congregan. Hay que subrayar la predisposición por ciertas opciones estéticas del

autor. En la mayor parte de sus obras convienen personajes singulares, extraños, de tendencia esperpéntica y tremendista. Comparemos las figuras creadas por Ramos en otras obras: Felicidad y Chicho en *Intramuros*; el francotirador y Tirana en *Éste era un gato*; Montalvo en *La casa del ahorcado*, y otros personajes en *La señora de la Fuente y otras parábolas de fin de siglo*.

Tiberiano deviene estilización y concretización de todas aquellas figuras o, mejor aún, la abstracción de todas. En la narrativa anterior, especialmente en *Intramuros*, cuando se caracteriza a uno de los personajes centrales, Finisterre, se menciona repetida y metafóricamente una “mancha”; mancha de un sustrato histórico o ancestral que pesa en el horizonte de la vida humana. Consideremos, en términos generales, que los personajes dramatizan, en un plano imaginario y textual, lo real y lo ficcional.

En este caso, la coincidencia entre actuaciones, circunstancias sociales e históricas y opciones estéticas, nos enfrentan con una figura que se consolida y privilegia para repelerla o admitirla. El carácter emocional, la apariencia física, el relato de infancia, responden, como antes se ha dicho, a la tradición picaresca. Ya entrados sus doce años (cuando Madre tiene a su vez 33 años) escucha apenas el nombre que podría ser el suyo:

Asumo que tampoco ella [Blanca Armenta] lo supo sino hasta el momento en que lo inventó. Y este dato, lo asiento porque deseo ser objetivo, apoya la calumnia de que soy un recogido. Así que detuve la respiración y me concentré en la respuesta de Madre. —Tiberiano —dijo—, Tiberiano Armenta Nosequé..., porque su madre no tenía apellido (169).

El enigma concierne a su origen, pero también afecta a la enunciación. El primero se resuelve con un nombre, pero como éste se niega, el enigma queda abierto y exige una interpretación (del narrador al narratario) por resolver. La enunciación de Tiberiano lo introduce en la escena como personaje y como narrador; como personaje “puede” mentir, como narrador autoriza esas mentiras, ficciones y especulaciones, dando lugar a una serie de acertijos sobre la escritura. La intriga provee las circunstancias azarosas que lo verifican. La conciencia de anonimato, por otro lado, no sólo

corresponde a la ficción picaresca, no es ajena o inverosímil en los tiempos de guerra y persecución que se vivían. Los sobrenombres cancelaban cualquier individualidad, Madam Quintano, Mano Negra, los Agraristas, los Carperos. Tiberiano, en términos verosímiles o realistas, se encuentra en la posición “bastarda”, desposeído de cualquier episodio familiar o de “placer infantil” que debe, además, superar y reprimir. Los sentimientos de rechazo<sup>68</sup> de y hacia la Progenitora, aunque intercepte algún rasgo de ternura, se acendran paulatinamente hacia el final de la historia. Madre le recibía sólo con una simulada sonrisa “que apenas tembló en la esquina de su boca. Fue su manera de hacer sentir su complicidad y resarcirme de su aparente frialdad e indiferencia” (373). De su progenitora escucha lo que habría de ser la norma de su vida y la justificación de su historia: el doble papel de escriba y personaje, porque si no, ¿para qué la Fundadora

<sup>68</sup> El sentimiento de abandono, de desconocimiento, igual que el desamor y la traición, vuelven a manifestarse como motivos recurrentes y nudos conflictivos que originan las fábulas. Regreso a *Éste era un gato* para corroborar que los conflictos que agobian al personaje Bolaño y sus relaciones con la madre, los recupera Tiberiano:

En ese entonces (dice Alberto Bolaño) el miedo y la inocencia me impidieron percatarme de que resulta imposible conocer a nadie; de que sólo viajamos con nosotros mismos en un tranvía cualquiera, perdidos como una letra solitaria en las páginas de un libro. El viento pasa las hojas, las revuelve, las detiene en la página 14, 74, 509, a la *espera* de que alguien se asome. Pero nadie sabe leer. Mi madre podría pasarse las horas estudiando mi cara y descubrir apenas que me parezco a mi padre, que tengo en la orilla de la boca el lunar que su abuelo tenía en el cuello [...] Digo, de qué sirve que pasen los años si todo resulta como si apenas acabáramos de nacer (55).

Finisterre, probablemente el personaje más interesante de *Intramuros*, casi al final de su historia, reconoce para sí mismo una verdad dolorosa que nacía del sentimiento de traición y desarraigo:

Nadie recordaba que había llegado del océano, sin saber hablar. Que se había sorprendido de la luz en esta ciudad submarina. Un día llegó haciendo preguntas acerca de la imprenta [...] Finisterre dijo que no a todo [...] Esto le dio nuevos ánimos y le permitió vivir un poco más. Contestó que no... No a la hora, al día, a su nombre, no a todo (236).

El abandono, la angustia, la soledad impregnan muchas parábolas de la colección de relatos *La señora de la Fuente*, libro que antecede editorialmente a la publicación de *La mujer que quiso ser Dios*.

hubiese necesitado a un huérfano?, ¿o formaría parte del plan Fundacional?: “Para que tú creas, primero tienes que estar seguro de que te crean los demás”, sentenció Madre porque necesitaba ser creída para convenirse de su propia creencia. Yo comparto tal inclinación y por ello construyo esta historia sin alarde ni engaño alguno. Cuento la historia porque, como ella, también necesito ser creído” (142).

La trama abre un abanico de posibilidades identitarias, intratextuales e intertextuales. Cuando se representa la ceremonia de “anabaptismo”, Tiberiano tolera una nueva derrota anticipada. Madre debe elegir a la persona que continúe su Ministerio: Tiberiano o su sobrina Leovigilda, rebautizada como Arcadia. Pálida posibilidad que, sin embargo, revitaliza sus esperanzas. La Fundadora lo obliga a asumir sus aprensiones como el castigo merecido por su poca fe: “la fe es la forma más extrema de la imaginación” (220), o como hemos citado ya: “No hay fe sin extravagancia; pero tampoco sin imaginación” (264). O bien, “Toda religión, más que un ejercicio de fe, es un desplante de imaginación” (344).

Las sentencias enfocan la atención en una revisión alegórica que nivela analógicamente religión e imaginación. Ya en el conato de la exasperación (¿o de la neurosis?), cuando Tiberiano prevé que Leovigilda ganará la contienda, pretende representar el papel de ungido ante los fieles: “Me horrorizó el escenario y, en un destello de pavor, pulsé la conveniencia de inventar mi propia epifanía, pero me contuve, porque si la fe es sólo otra de las formas de la imaginación, entonces uno de sus peores enemigos es el lugar común” (369-370).

Este ser transparente, ubicuo como la memoria y la palabra, que da forma a lo que toca — ¿como el Espíritu Santo?—,<sup>69</sup> se significa de acuerdo con la naturaleza de su propia ficción. La ficción le confiere el don, y la

<sup>69</sup> La interpretación del narrador entendido como la imagen del Espíritu Santo es una propuesta difundida por el investigador Fernando García, en la presentación de la obra en UTEP, durante febrero de 2002. La reflexión me parece poco confiable. (“Como no confiable parece el mismo Espíritu Santo”, comentario de Ana Rosa Domenella, directora de la tesis presente.)

historia un sitio: “distinguirlo con una condición especial que plusvaluaría lo que ella usufructuaba”. Posee el don de la observación, de la interpretación y de la transformación por la imaginación y la palabra. Recordemos asimismo, que el héroe mítico, que en este caso vuelve a parodiarse, es un ser de origen incierto, nacido casi siempre en circunstancias misteriosas, de padre desconocido u ocultado, lo que significa que el héroe es hijo de sus obras y que no necesita ascendencia si no es real o divina.

El mundo materno incierto, la falta de identidad del padre, el vacío de su imagen, se convierten en secuencias para su fábula. Relata la historia de Blanca Armenta y de su Ministerio. ¿Y todo, por qué? ¿Porque quiere dominar o entender el mundo, probarse a sí mismo que existe, para demostrar que es hijo de la Fundadora o que la Iglesia de la Espera es creación de la deseada madre o versión de un cronista? O quizás porque todo Mesías necesita un Judas.

Un Judas agudo y carnalescamente ambiguo que repite las figuras barrocas preferidas del autor. En más de una descripción, al presentar la parodia del mito bíblico, esta novela nos recuerda también la parodia de la literatura cristiana de ultramundo en *Los sueños* de Quevedo (que en algún momento tuvo que cambiar el título, no sin ironía, a *Juguetes de la niñez*<sup>70</sup>), que implicaba, a su vez, una lectura paródica de la *Divina Comedia*.

Tiberiano clama por una identidad que se entiende como una inscripción en la memoria. Escribe, se entromete y especula para que se olvide la imagen de un “Salamanqueso” “[...]no sólo mi aspecto, sino también [...] la atracción y repugnancia que aún ejerzo entre quienes me miran” (171), “un personaje bajado de un barco que había zarpado de muy lejos” (261), o peor aún, “un engendro híbrido: ni humano ni cosa” (286).

Para obtener una forma, color y contenido y no quedarse en mero “ilustrador” de la realidad ajena, Tiberiano inventa una ficción con la autoridad que la escritura confiere; propaga la idea de que toda *verdad*

<sup>70</sup> Véase José Joaquín Blanco, *Cuestiones quevedescas* (México: BUAP, 2000).

es tan sólo un producto que igual se ofrece o se niega, porque cualquier verdad es siempre o sólo simbólica. Madre mantiene otra clase de autoridad, la del personaje que organiza la verdad de su propia cosmogonía contra un mundo que le impone aranceles.

Desde un relato de inspiración psicoanalítica, la biografía del hijo alejado por la madre es un relato singular cuando se exponen las circunstancias de acceso a la conciencia y a los deseos. De forma certera, a través de las experiencias vividas por el personaje y en la metaficción del narrador, Tiberiano se propone como la metáfora del origen escriturario, ya sea la búsqueda de una identidad, de un recuerdo que conjure la idea del fin y acaso de la noción de muerte. En el rechazo de la madre, en el desconocimiento de una figura paterna (o en la borradura y ausencia previa que deja al hijo solo con la madre), en la soledad sin punto de anclaje ante un universo imaginario, en la confrontación con una madre que al mismo tiempo niega y provoca, la seducción es un punto clave para comprender su ficción.<sup>71</sup> Mito de nacimiento escriturario en el sentido en que se construye un relato para responder interrogantes vitales: la subjetividad absoluta, los afectos intrincados, la circularidad del deseo; afectos que son difíciles de comprender, pero que sí pueden contarse. La obsesiva autorreferencialidad de Tiberiano media entre lo imaginativo y lo representado, sugiriendo procesos de creación. Tiberiano, como escriba del personaje, autoriza su escritura como una forma de recuperar la imagen paterna que desconoce y una figura materna que lo rechaza. La emergencia de los deseos sexuales expresados

<sup>71</sup> Por otra parte, al incluir el juego, pero el juego infantil (que no obstante modificado permanece en las actitudes de Madre), se relacionan factores psíquicos en donde podríamos advertir los juegos de la seducción (noción que Freud elabora y abandona y que otros, como Laplanche, retoman). Véase Laplanche y Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis* (Barcelona: Paidós, 1997) 396. La noción de seducción puede estar inscrita en el texto si consideramos que la primera seductora para los infantes es precisamente la madre. Quizás exista en la reconstrucción de Madre, como sujeto de su historia, esta idea que desde el montaje ulterior del personaje resulta de sus temores y de sus pulsiones.

a propósito de Leovigilda, su confrontación ante el rechazo, la claudicación del acto sexual, “cancelación de sus emociones”, se interpretan, subliman o pervierten ante el deseo de ser en la escritura. A través de la escritura da cauce a sus pensamientos y pulsiones, entonces desmiente, desmitifica, muestra la patraña, desautoriza otras voces y presencias, para asegurar que la Iglesia de la Espera es sólo la parodia de una mujer que desea y repudia.

Uno de los aciertos de Ramos, al crear personajes polifacéticos, es figurar plásticamente el correspondiente espacio imaginario. No se conforma con presentar los estados de ánimo o las pasiones humanas que los perturban. Los delinea visualmente: primero como espacio vacío,<sup>72</sup> como silencio, como “mancha”, para después colmarlos, plena y significativamente, en correspondencia de una autocreación. Cuando los personajes se vacían objetivamente,<sup>73</sup> sufren menos la ausencia de otro que la ausencia de sí mismos. Este espacio peculiarmente “vacío” de Tiberiano, contra el cuerpo “lleno” de la Madre (cuerpo y ministerio), enfatiza el problema de la mirada del ser ausente de sí mismo y ante los ojos del mundo; de ahí que camaleónicamente pueda confeccionarse una presencia ubicua, paralela a la de la Mujer. Tiberiano es una forma de intervención deificada (omnisapiente) que compite en presencia, en creación y en significado, a través de la escritura. La madre inaugura un ministerio, pero el hijo tiene el poder de reinventarlo.

<sup>72</sup> El espacio “vacío” del cuerpo de Tiberiano es una metáfora, simula el espacio o hiato del que habla Iser; de alguna manera es semejante a los “blancos” o a los “silencios” en la lectura, que están ahí para ser “llenados” por la imaginación, ficción o interpretación del lector. Cf. W. Iser, *El acto de leer* (1987) y L. Block de Behar, *Retórica del silencio* (1984).

<sup>73</sup> G. Deleuze, *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996).



## CAPÍTULO II

LA MEMORIA DE UNA PARODIA: “LA NECESIDAD DE CREER Y LA OBLIGACIÓN DE INVENTAR”

La Iglesia de la Espera presenta las pautas de su propia concepción al resignificar la memoria de una parodia. La puesta en escena (o en narrativa) de la parodia contiene elementos míticos, históricos y legendarios; trata de “instalar” el recuerdo de una alegoría religiosa que confronta el mito bíblico cristiano; promueve irónicamente los principios de credibilidad, fe y esperanza ante la promesa de vida eterna en la Casa Definitiva. La propuesta irónica de la parodia establece un *ethos* específico en la composición de la trama; el *ethos*, al decir de Hutcheon,<sup>74</sup> es una reacción buscada, una impresión motivada precisamente por el texto que le sirve de sustento. La parodia (el texto sobreexpuesto) origina un estado de afectos y de reacciones, que destaca la imaginación que se requiere para solventarla. Con el apoyo de la imaginación creadora y de aquellos recuerdos procedentes de una memoria popular, se improvisan y superponen

<sup>74</sup> L. Hutcheon, *op. cit.* 180-186.

discursos entre lúdicos y graves, figuras distorsionadas que reviven a otras, mitos, relatos históricos (microhistóricos) que conforman y resucitan repertorios estéticos y culturales. Los artilugios teatrales: tonos y registros lingüísticos, escenografía, tramoya, disfraces, coros y personajes, comparsa de pícaros y de ceremoniosos, impugnan un argumento que sugiere que la existencia de cualquier relato mítico o histórico, ideológico o existencial, se basa en la necesidad del ser humano de creer y, por lo tanto, en la obligación de inventar.

Los diferentes papeles representados, duplicados y fingidos —no sólo por los personajes protagónicos, sino por toda la comunidad de adeptos y de contrincantes— modifican y contrastan la actividad escrituraria. La crónica de Tiberiano supone la memoria de la Fundadora, de su Iglesia y de la serie de conflictos sociales, políticos y personales en pugna que la derrocaron; pero la mirada sesgada de aquel que la escribe o disloca, aleja o pervierte tal objetivo. La trama paródica acentúa la confrontación entre el arte de imaginar y las argucias para vivir. El sesgo irónico obliga a repensar los fundamentos de las verdades constituidas como absolutas.

La expresión de una imaginación desbordante como la de Blanca Armenta, surge a la sombra de los deseos, de la incertidumbre y del asombro ante el comportamiento humano; con imaginación, este *dramatis personae* subvierte la idea del mito bíblico como un palimpsesto en el que subyacen los conflictos humanos que lo crearon. En los entresijos de su historia, late otra contienda singular que descubre las circunstancias sociales de la historia política mexicana; una que ratifica su constancia extratextual en la literatura. La obra de Ramos indica esta constante que comparte con otros escritores y grupos culturales al final del siglo. Sin discutir acerca de una verdad histórica ni de la verosimilitud ficcional, los lectores pueden percibir y comprender los conflictos, los encuentros y los azares, detrás del recuerdo y del olvido que conmueven la existencia de la memoria individual y social.

Las propuestas textuales, no obstante, que aluden a un pasado histórico, mítico y literario, para organizar los relatos, no devienen discursos “explicativos” que constituyan el límite o punto de referencia para

orientar la comprensión de los individuos. Estamos ante la trama de la repetición en presente, de las múltiples distorsiones y representaciones —en la vida y en los textos— que se suceden ante la mirada atónita del ser humano, estamos ante lo que se pierde entre lo indecible y lo supuesto. Todos los personajes de *La mujer que quiso ser Dios* se debaten ante la incertidumbre de su propio presente: la aparente periodicidad de sucesos culturales, la inestabilidad social y económica, el polimorfismo de los recuerdos, el olvido o la distorsión de una memoria histórica, provoca que todos participen —los más sin saberlo— del juego de la credibilidad. Los individuos se involucran en un gran simulacro que les permite representar su papel en el mundo, uno que no es sólo histórico ni consecuente, sino imaginario y simbólico, pero necesario para configurar su realidad.

La Mujer crea una religión como respuesta a uno de los tantos planes fundacionales que “Dios tiene previsto”; con esta intención reúne citas y plagia versículos que repiten el mito bíblico, no desde un conocimiento ilustrado (aunque exista), sino a partir de un remanente popular con humor burlesco entre tímido y recalcitrante. La imaginación resurge cuando el contexto lo permite, el contexto popular encuadra la representación mesiánica de una mujer que juega con la divinidad; en su biografía, empero, no existe el relato de la beatitud ni de la santificación, a diferencia de tantas figuras que colman los registros de la historia y de la ficción. La crónica de Tiberiano, más que repetir relatos milagreros, da cuenta del cúmulo de aventuras vividas por su protagonista; recorre e interpreta los vericuetos de la memoria de Blanca, atiende a los recuerdos y anécdotas proporcionados por sus familiares, escucha a sus seguidores, juzga a sus detractores, y decide iniciar su relato consecutivamente, como se ha dicho ya, desde la infancia hasta la muerte: al principio como la niña sorda, Blanquita o Cleotilde, después como la señorita Blanca y por último como la Fundadora de un Ministerio que concluye antes de lo planeado. Al final se divulgan denuncias y renunciaciones que están inscritas en el marco de otro texto, “las escrituras”, aunque no “sagradas”, y que se guardan en los archivos de la Iglesia de la Espera. La

revelación de la farsa —su escritura— será del dominio público si Tiberiano pierde las elecciones.

El lector implicado advierte cómo Tiberiano (áster ego del autor, doblemente disfrazado) se las ingenia para ironizar acerca de una alegoría religiosa “regionalizando” sus marcos simbólicos. La ironía no registra una intención histórica evangélica a la manera de los santones, vírgenes aparecidas e incluso líderes espirituales que confían en su propio designio divino. La Mujer parece siempre consciente de su participación actuarial y dramática. Tiberiano sabe qué y cómo contar esta historia, pero duda en hacerla pública si sus intereses resultan afectados. Las palabras finales perpetúan los momentos irónicos dentro del relato de la ficción:

Por eso escribo estas páginas que demostrarán mis derechos de hijo en el mundo y en la Fe [...] No sé lo que [*Arcadia*] dirá a ciencia cierta, puesto que sólo confío en lo que yo habré de afirmar [...] Por lo tanto, querido lector, si esto llega a tus manos, sabrás más allá de toda duda, el resultado de la elección (388-389).

“Ironía de ironías”, al decir de Paul de Man,<sup>75</sup> si esta novela concita una memoria (entendida como género escritural) que sólo se ofrece como evidencia figurativa o ficcional. Pero como una memoria proyectada hacia el futuro ya constituye una instancia del presente. Ramos ironiza sobre el acto de memoria inscrito en sus obras, sobre el propio “inventario” de temas recurrentes y sobre las aventuras ingeniosas que presume “temerarias”. Su escrupulosa o inflexible percepción, relativa al acontecer humano, resulta dudosa al recurrir a la equívoca postura irónica del voyerista (que se convierte a su vez en objeto que se mira). Voyerista que identifica, asimismo, con la figura del polizón (adjudicada a Dios); la supuesta analogía la establece el narrador para dirimir su propia distancia narrativa y actuarial. Es interesante que Ramos, al inscribir

<sup>75</sup> Jacques Derrida, *Memorias para Paul de Man*, trad. Carlos Gardini (Barcelona: Gedisa, 1988) 92.

su comentario en la contraportada del ensayo dedicado al escritor Juan Vicente Melo, afirma que su aproximación interpretativa sea una invitación al lector para acompañarlo en su recorrido vital, “jornada en la que mi trabajo no aspira más que a viajar de polizón”.<sup>76</sup>

Este nuevo polizón, entonces, recorre los trayectos de la memoria historiográfica, enlaza los relatos de todos los desahucios, de las persecuciones y de los crímenes. La ocurrencia de una nueva voz mesiánica sugiere, incisivamente, que las contiendas padecidas por los primeros cristianos podrían haber ocurrido en un contexto similar, y por lo tanto propicio para el nacimiento de cualquier acto de fe. La elección de la fuente original para satirizar un mito y crear otro, produce sus resultados. Ramos retoma partes del texto bíblico para leer anacrónicamente la parodia de un imaginario mito fundacional, que convierte a Blanca Armenta en la elegida. Ella guiará a sus creyentes o “analfabetos del alma”, a los “sin casa”, a la tierra prometida, al hogar, a la prometida Casa Definitiva. Como todo mito de los orígenes, tiene la función de enseñar a sus miembros los medios de enfrentarse a cualquier empresa.

La credibilidad y la imaginación admiten la perspectiva axiológica que puede sustentar ideas de dominio, marginación, censura y manipulación de un sistema o de un saber instituido.

El mito bíblico, como sabemos, deviene un canon que reúne o resulta de otros relatos; diferentes versiones, series de libros e interpretaciones incluso anteriores a su establecimiento como sagradas escrituras que se mantienen en la conciencia occidental. El primer gesto de “regreso” al pasado —en este caso textual— desencadena una dinámica de retroceso hacia las fuentes mismas de un relato signado con la diatriba: “la necesidad de creer y la obligación de inventar”.

El mito bíblico relata un cúmulo de catástrofes o accidentes padecidos por los primeros cristianos, sobre todo por la familia “sagrada”.

<sup>76</sup> Luis Arturo Ramos, *Melomantías, la ritualización del universo* (México: UNAM/CNCA/INBA, 1990).

Corrosiva y lúdicamente, se sugiere el paralelismo familiar con Blanca, Tiburcio y Tiberiano, que durante los “años oscuros” padecieron persecuciones y fueron el centro de pugnas políticas, previas a la fundación de su credo. En este sentido, el relato repite la idea del viaje o del trayecto mítico de creación o mito fundacional, para presentar la pertinencia eficaz de un modelo narrativo.

Ramos regresa al modelo y a la noción de mito como especulación distorsionada, o acaso puntual, de sentimientos y necesidades primarias en la constitución del ser social. Tanto las alusiones que integran la interpretación de lo narrado, la dimensión “iniciática” de Blanca para convertirla en el personaje de la Fundadora, como la justificación de una serie de analogías tergiversadas a partir de una retórica que enfatiza el sarcasmo y el matiz esperpéntico, presionan la relación intertextual. Desde las primeras páginas se subraya la indeterminación de los procesos históricos y políticos. La relación subordina la visión irónica del mito a la perspectiva irónica del texto. Las metáforas que sugieren la iniciación en el horno, la purificación por el fuego, la advertencia del investido Arcángel, la escenificación de “la última cena”, los creyentes, los detractores, los santos varones, etc., remedan episodios de una ideología de lo “sagrado”, que surge sin dirimir la diferencia entre razón, locura y juego. La fingida Mesías que conduce a sus fieles es una mujer acosada por la sombra y la realidad de sus temores y de sus deseos.

La lectura de un cosmos mítico, por otra parte, se inscribe siempre en problemáticas culturales, su recuperación como texto literario establece la reescritura de otra reescritura. En *La mujer...*, la fabulación atribuye, además, matices míticos a agendas políticas; la fábula desemboca en la negación de la lógica y la aceptación del absurdo como impresión fundamental de un entorno con sobrada falsedad. Si seguimos a la Fundadora y creemos en su cronista Tiberiano, sólo queda la invención, el dislate, la mascarada y el asombro de mujeres y hombres ante sus mismas ficciones.

Hay normas poéticas (lingüísticas y diegéticas) que se establecen en un texto literario para proporcionar al lector los indicios de un tipo de interpretación o *evaluación* alegórica, figurativa e irónica. En la búsqueda

del efecto estético,<sup>77</sup> mientras la trama refiera las *realidades* que pertenezcan al repertorio literario o social de los posibles lectores, será capaz de producir actos que conduzcan a su interpretación. Ricoeur extiende esta noción de efecto estético, puntualizando ciertos “trayectos de la acción” en la recepción, que ayudan a comprender el tipo de mundo que la obra despliega.<sup>78</sup> Si el lector puede considerar el mundo ficcional del texto superando el trayecto textual, de la inmanencia hacia la trascendencia, convocará entre su repertorio a una reescritura de tópicos, de historias y de mitos convergentes desde un registro universal en tanto que son mitos e historias que hablan de los deseos y de la imaginación inherentes al ser humano en general.

Desde ya, el rasgo irónico sobre saberes instituidos y/o culturas centrales textualizados (significadas emblemáticamente con el relato/*mitos*) implementa una relación pragmática que hay que considerar ante la tradición, la jerarquía o el privilegio ideológico en cualquier centro de creación o pensamiento y acción. Desde el punto de vista de una sociedad latinoamericana, prevalece la indefinición política, el constante enmascaramiento de las instituciones, el flagrante descuido por el bien común representado en pugnas y compromisos rotos. A partir del tono mordaz del discurso irónico, se denuncia la intención satírica (por ende, pragmática) sobre el desarrollo del pensamiento político. *La mujer...* comunica tal intención al lector sin que el autor la pregone; el narrador ironiza y dramatiza (no hay que olvidar que es él quien escribe esta historia) las representaciones del poder de Madre y de sus seguidores.

El pesimismo y la desorientación, o la indeterminación de juicios ideológicos que en la voz del narrador subyacen, focalizan a la novela en la mirada desencantada de las sociedades de fin de siglo.

Las acciones que desde el pasado están signadas por situaciones sociales que aluden a la confusión, al absurdo, a la merma económica, contienen

<sup>77</sup> W. Iser, *op.cit.*

<sup>78</sup> Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*, trad. Pablo Corona (México: FCE, 2001) 156.

una capacidad expresiva vigente. Estas acciones son percibidas, como he anotado antes, desde una focalización irónica que viene a colindar con toda su novelística. En las novelas de Ramos encontramos el tono irónico, la mención sarcástica y la representación de una parodia como mecanismos intratextuales, intertextuales y extratextuales, para glosar el paso y la simultaneidad de acciones y actuaciones del pasado que se repiten y afectan el presente. Cada mecanismo (ilocuciones, tropos y géneros) inaugura lo que Riffaterre designa como “dialéctica memorial”<sup>79</sup> en la mente del lector, en tanto razón de su estructura común de superposición. Hay cierta “compulsión literaria” por repetir, por recitar otras obras dentro de las obras, que aseguran otra forma de memoria.

*La mujer...*, en tanto construcción del personaje, parece convenir como metáfora rectora que remite paródicamente al mito, pero también a la experiencia (de rasgo picaresco) de la lucha por la vida: desde sus involuntarias migraciones, su curiosidad, las contiendas e innumerables rivalidades, la mujer construye su propia cosmovisión. Para crear al distorsionado personaje “ungido” y al personaje que se reinventa una vida, también se dan cita tanto otros discursos, escrituras y textos, como circunstancias y eventos que colman esa historia de sobrevivencia.

En el recitar textos sobre los textos y personajes sobre personajes, particularmente en remedo de las sagradas escrituras, viene al caso el recorrido literario, evocando aquel prólogo a la eternidad, en *Museo de la novela eterna*, de Macedonio Fernández (iniciada en 1929 y publicada póstumamente en 1967):

Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó [...] Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo.

<sup>79</sup> Véase L. Hutcheon, *op. cit.* 192, nota 41.

Las obras de Ramos subrayan la preferencia intertextual por los relatos fundantes; quizá obedezcan a un proyecto de escritura donde se asume una conciencia lúcida sobre lo que precede y en el que a partir de la palabra de otro se despliega el trayecto de ida y vuelta sobre fuentes y referencias, estableciendo que el mito es relato y deseo original de escritura (equiparable con la escritura de Borges). Frente a los textos analizados podría considerarse, al menos, que gran parte del desarrollo metaficcional se comprende como forma expositiva de este interés.

La misma actitud, incluso, de enfrentarse por igual ante un vacío y contra un exceso, vuelve irónico el trayecto que comienza con cada propuesta literaria. Las estrategias intertextuales, los diálogos con obras y contextos del pasado, desencadenan búsquedas de sentido que igual pasan por una negación (parodia) por una recuperación o una citación interminable en la memoria. Recitar también es rebelarse, de ahí la refutación contra los discursos “infinitos” como es el caso de la palabra bíblica.

En su escritura Ramos hace evidente el gusto y el valor que asigna a la palabra, al discurso como acontecimiento estético que renombra un mundo de conflictos, afectos y credibilidades, un acontecimiento entendido asimismo como interacción entre autor y lector cuando la virtual interlocución refleja la ironía en los supuestos discursos de Madre y las interpretaciones del cronista. Las especulaciones del narrador, sobre esa necesidad de creer y de inventar, rebasan el plano expositivo de la obra para comprender una inquisición más profunda que afecta al hombre desde que intuyó la necesidad de recrear a su imagen y semejanza un ente supremo de origen divino. Por otra parte, y hablando de mitologías, éstas no operan sólo desde la motivación de lo sagrado y lo absoluto, sino también desde lo social, histórico y político. La clave hermenéutica del relato se indica tanto en las preguntas que los individuos se hacen sobre el futuro y sobre sus recuerdos (y que irónicamente creen dar cuenta en el presente a través de su escritura), como en la metáfora del ser humano a partir de un origen traumático que configura los anhelos frustrados que terminan en mascaradas.

La parodia de la Iglesia de la Espera es una superposición de textos “originales” y de textos de dominio popular; de relatos en donde emerge

la palabra que se quiere propia. Desde el inicio del texto, o desde la página primera, se imita un texto primigenio como la ocasión en donde se fecunda el relato para que surja el tiempo narrativo que explica el inicio de su mundo. Al recitar en la obra motivos, citas, parábolas y sentencias, con un agregado colorido local, se mezcla, deforma y conforma otra “palabra fundadora” en un relato ficcional. Al retomarla y dramatizarla, se prolonga el conflicto “fundacional” en la órbita de una búsqueda de sentido cultural y espiritual. La novela incorpora instancias bíblicas, se pliega en una búsqueda de argumentos posibles y se desdobra transformada como instancia alegórica que agrega un conocimiento “popular”; de ahí la recurrencia a imágenes contextualizadas en un ámbito regional, como el árbol de aguacate, el ranchero disfrazado, la misma pugna inquilinaria, etcétera.

En la estructura de la obra y en la coherencia de la fábula, los juegos transtextuales devienen empresa imaginaria. La parodia es un modelo, una forma básica de intertextualidad; aquí se representa no como algo fortuito ni forzado, sino como una “actuación” necesaria que emerge de las circunstancias y de los deseos de sobrevivencia, pertenencia o identidad, primero; de ansias de poder y de trascendencia, después.

El deseo impulsa al padre a prenderle fuego a la casa de su familia, pretextando el deseo de la amante por poseer el mismo espacio, el deseo de Blanca y de Tiberiano por sobrevivir y demostrarse a sí mismos y a los demás la fuerza del poder hacer. El poder donde las razones para el hacer implican la propuesta inicial del texto: “la necesidad de creer y la obligación de inventar”. La credibilidad y la invención convocan a fieles y a creyentes en el Ministerio de Madre para reflejar sus propios deseos. A fin de calificar como racionales o irracionales todas las acciones concertadas (familiares, ministeriales y sociales), se tiene que considerar la búsqueda esencial o primaria que cada miembro emprende en la Casa Definitiva. La motivación de lo racional y de lo irracional conserva su impulso al concertarse en un contexto. Una serie de acciones como pertenecientes a una clase que puede ser identificada, nombrada, definida, “apela a todos los recursos de la cultura,

desde el drama y la novela hasta los clásicos tratados de las pasiones”.<sup>80</sup> La secuencia que nos presenta la acción y las reacciones de cada personaje es motivada por la necesidad de pertenecer a una clase, a un grupo representativo que tenga un lugar privilegiado en la memoria grupal. En el trayecto de búsqueda individual se presentan conatos de deseos e incertidumbres que se invisten como razones desde el prurito de su realidad.

La exposición discursiva de acciones y reacciones potencian la noción de “texto como paradigma para la acción humana”,<sup>81</sup> no sólo como una categorización generalizada de ilocuciones y de textos, sino específicamente para confirmar la emergencia textual de la construcción de la Iglesia de la Espera. El trayecto de vida y de escritura que da cuenta de tal construcción es asimismo presencia del *bios* y del *grafós* deseado por el narrador. Al narrador (y al autor implícito) le interesa otorgarnos una lectura de experiencia de vida, de imaginación y de literatura. Al acen-tuar los matices irónicos de su escritura, origina una interrogación sobre la supuesta experiencia y, como dice Gusdorf, “[se] añade a la experiencia la conciencia de esa experiencia”.<sup>82</sup> Una experiencia que redundaría como componente de la memoria social. El texto como paradigma para la acción humana permite, en esta novela, una representación que devela las crisis para asumir las experiencias como tales.

Si el Ministerio de la Iglesia actúa sobre los feligreses, sobre su ánimo, su disponibilidad y su necesidad de creer, es porque sumamos las crisis de representación del ambiente social e histórico a la (re)presentación textual de los personajes y sus conflictos que de muchas formas han agotado o al menos finalizado una parte de su propio camino. En la experiencia de cada actor, los trayectos han permitido una serie de expectativas que van desde la ingenuidad hasta la complacencia de los

<sup>80</sup> P. Ricoeur, *op. cit.* 221.

<sup>81</sup> *Idem.*

<sup>82</sup> Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, Lejeune *et. al.*, *La autobiografía y sus problemas teóricos* (Barcelona: Anthropos, 1991) 3.

deseos del poder y del hacer. Aunque sin muchos argumentos acerca de la credibilidad ni el dogma, pero sí con gran disposición histriónica de seguir el mero juego de representaciones.

El narrador, desde el lugar del voyerista (que cáusticamente remite a Dios), resalta determinados perfiles a partir de una imaginación “educada” por la experiencia de lectura de novelas y de mitos. Tiberiano describe, al tenor de otras representaciones, el absurdo de su incierto origen, de la misma manera que devela el origen absurdo de la Iglesia de la viuda Armenta. Los recursos histriónicos con los que Madre y los fieles tratan de mantener la “institución”, establecen los juegos paródicos y metaparódicos citados en el capítulo anterior.

Ahora bien, hemos hablado de la pertinencia de Tiberiano como narrador y personaje. Asimismo enfocamos su creación como una fórmula que responde a una tradición literaria (sumemos otro escritor notable: Italo Calvino) y que alude también a la “realidad” ficcional de nuestros tiempos. Las imbricaciones políticas, los juicios éticos y los pareceres culturales, posibilitan la expectativa de una fábula que aspira a otro tipo de desenmascaramiento. Si el texto, al final de cada capítulo, se remite a ciertos días de julio de 1961, es congruente interpretar que se habla de los tiempos electorales en México; además de una década de peculiares cambios políticos y culturales, especialmente de cambios de perspectiva en los intelectuales formados a partir de los movimientos sociales de 1968.

Cuando se contienda por la veracidad o por la autenticidad, y no se ignora el pasado como la emergencia de la memoria con diferentes rostros, la sociedad trata siempre de eslabonar su vida a un texto, al marco, “autorizado” o no, a una forma narrativa que le confiera sentido. En esa búsqueda de sentido, hombres y mujeres lidian con la dificultad de comprender una realidad y de convivir con sus deseos; no es extraño que en muchas ocasiones se produzcan representaciones dramáticas o grotescas.

<sup>83</sup> Eugenio Trías, *Pensar la religión* (Barcelona: Destino, 1996) 18.

Eugenio Trías afirma que “la modernidad tiende a concebir la religión como una actitud irracional que, sin embargo, puede explicarse y comprenderse en razón de las miserias psíquicas o socioeconómicas del hombre”.<sup>83</sup> Podemos entender que la propuesta del texto al hablar de credibilidad e invención convenga con la ficción de la insólita creación de una Iglesia, su aceptación y la voluntad de dominio que como muchas instituciones —desde su carácter político— consigue implantar. Aun cuando cuestione sarcásticamente los fundamentos contradictorios de su existencia, no por ello soslaya las condiciones sociales que pueden abrigar a esta última y, todavía más importante al considerar la relevancia de esta paradoja, verificar la congruencia de la novela. En coincidencia con Trías, la acotación de Tiberiano enfatiza lúdicamente una propuesta semejante: “Entiendo la vida como una guerra a muerte en términos darwinianos, freudianos y marxistas. Una lucha que firmará la paz con ella misma cuando todas las oposiciones se recaten en la conciliación absoluta” (246).

En su diatriba sobre la concepción de la religión en la modernidad, Trías cita a Marx, para quien la religión es el “llanto de la criatura oprimida”; y cita a Freud, para quien “la religión es una ilusión que restituye la indigencia psíquica del hombre: una ilusión necesaria sin la cual el hombre común no podría sobrellevar las calamidades de la vida” no para quedarse en el supuesto sino para afirmar su tesis acerca del logos. La analogía con la cita citable de la novela, da cuenta de los matices ideológicos autoriales; veamos que sobre los símbolos y motivos cristianos y precristianos (los israelitas perseguidos, la búsqueda de la tierra prometida, el cruce de las aguas, las enseñanzas del maestro y todas las demás réplicas) se suman las ideas que provienen de Marx y aun de Nietzsche. Cuando se determinan las caracterizaciones y los paisajes expositivos, cuando se revelan los temas como alegoría de un cristianismo que “despejara el camino de la espera”, se duplica la intervención, siempre irónica del narrador, comentando que a dicha casa entrarían salvo y cuando no fuesen los miserables cuyo “peculio no alcanzaba para cubrir las mensualidades de un ínterin que nadie sabía cuándo habría de terminar” (241).

En esta casual convergencia de discursos desde la filosofía y desde la literatura, podemos relacionar nuevamente el decir de Ricoeur al dirimir una forma “metafórica” del pensamiento filosófico, el acaso de un desplazamiento analógico en donde, por medio de la narración y del establecimiento de una trama, acción y palabra se reúnen para dar cuenta de premisas originadas en otro contexto. En la imaginativa creación de una Iglesia de la Espera, estas ideas —en torno a la concepción de una religión— confluyen en el discurso retórico y especulativo del narrador que inaugura su historia.

#### LA IGLESIA DE LA ESPERA, UN LUGAR PARA LA ACCIÓN, EL DISCURSO Y LA IMAGINACIÓN

Entre la credibilidad, la conveniencia y la casualidad, la Iglesia de la Espera se construye sólo con la participación de los creyentes.

La farsa, desde la percepción de Tiberiano, debe mostrar el engaño, la simulación y la conveniencia; para ello necesita encontrar datos precisos. Las citas, relecturas y reescrituras que “interrumpen” el relato, denotan la búsqueda documental y la necesidad de un tipo de representación que coincida con el contexto histórico. La recuperación de relatos ejemplares y de representaciones, de alegorías religiosas que resignifican lo sagrado son adecuadas. Entre los vericuetos historiográficos del relato, los disfraces son útiles para huir y precisos para actuar. La “devoción” alentada por la jerarquía eclesiástica no pocas veces se percibe como espectáculo. Históricamente, la creación de la Iglesia de la Espera arranca en el interior de la Revolución Mexicana, que recoge en su Constitución de 1917 la antorcha del anticlericalismo. Pero los pueblos que se desplazan bajo la misma tormenta revolucionaria llevan consigo a sus santos patronos. La lucha cristera de los años veinte consume la contradicción o la paradoja del sentir y del actuar de la gente y de las instituciones.

La historicidad de la “crónica” recupera el conflicto: un cristianismo popular fortalecido por el rechazo tenaz de la laicidad predicada por el Estado mexicano. En este marco, Blanca Armenta se dedica a “releer sus

textos”; ensaya y adquiere la imagen convincente ante aquellos que se empeñan en creer. La Madre Fundadora elige el disfraz, el discurso y el espacio para iniciar su Ministerio en concierto con su libro favorito: la Biblia confiada por “un Ángel disfrazado de ranchero”. Ella debe elegir, entre parábolas y versículos, el vestuario y el lugar “prometido” en dónde colocar la primera “piedra” de la credibilidad. El espacio elegido es el que le había sido negado y usurpado por el padre.

Jugando al Mesías, Blanca integra una imagen visual que convenza a los demás, pero sobre todo a sí misma; consideremos que debe reforzar sólo uno entre tantos testimonios mezclados con aquellos que, bajo distintas actitudes y quehaceres, la hubiesen identificado negativamente. Para el triunfo de su Ministerio necesita alejar la fama de “Madam”, de “putilla”, y lograr una imagen de “pureza” que prevalezca sobre las otras. ¿Qué hacer con el “chiquillo” sospechoso? Tal vez una caricatura convincente: transparente, puro y casto (cuyo placer sexual es eminentemente voyerista). Es una posibilidad anecdótica: la gente insistía en reconocerlo como el hijo de Blanca y sigue conservando el aspecto de borradura, de “mancha” distante. Cuando Blanca necesita ser contemplada como la Fundadora, se hace representar con toda la pertinencia de la fuerza visual. Su “retrato” debe conservarse como “testimonio”, como objeto para el recuerdo, y para lograrlo no se requiere un supuesto realismo de “copia”, sino de una técnica que la haga resaltar como figura principal. Las imágenes se “graban” en la memoria, la jerarquía debe notarse, investirse ante un espectador bien conocido. Recordemos que en su momento Blanca le pide a Tiberiano libros con estampas para adecuar su transformación.

Ramos no pretende una visión “realista”; la ficción de Blanca es resaltada como ficción, la parodia requiere de suplantaciones. Contemplando a los objetos bajo el violentado punto de vista de lo irregular, extravagante o anormal, se logra conseguir una visión transformada de la realidad. El “novelista” acude a los aspectos de grandiosidad “visual”: grotescos y fársicos, entresacando repertorios de las artes plásticas: del barroco clásico y quizás del actual expresionismo. Los repertorios culturales irrumpen y conforman una memoria visual. La fuerza de lo

plástico, entre manchas y escorzos, conviene a una trama que asocia el contenido de una doctrina tergiversada con el trasfondo de un maniqueísmo ideológico. Pensemos entonces en la implicación doctrinaria de las clases políticas dominantes que necesitan convocar una “masa” de opinión y atraerla por los cauces irracionales para actuar sobre ella. El autor traza el significado ficcional que prefiguran de antemano las parodias de la historia y de la existencia humana.

Ante lo borroneado o “manchado” de su figura, Tiberiano califica su situación personal como absurda: la filiación es ambigua, los datos que aporta la Fundadora son contradictorios, no existen registros que puedan aportar detalles de su origen y, encima de todo, su apariencia física desborda los relatos de todos. No obstante, él busca la posibilidad de existir, evadiendo el “purgatorio de la ignorancia absoluta”. Identifica al ser y su esencia no como lo único ni absoluto, sino como una versión más de algo que se repite sin encontrar el relato fidedigno. Y puesto que su vida está incrustada en el mundo segregado y aparente de las representaciones o en la frontera de la ficción, su vida colinda con las mismas apariencias que él quiere desenmascarar. La conciencia de un Dios que represente y cree el Todo queda descartada desde el principio del texto, pero lo que no puede eliminarse es la imagen del demiurgo. El narrador confronta su omnisciencia frente a un Dios voyerista, y su refutación escrituraria se basa en el deseo de sobrevivencia que no acepta hundirse en la penumbra.

Tiberiano, demiurgo y cronista, se dedica a explorar la biblioteca del tío Marcial para organizar su propia escritura. La memoria tramada en la H/historia comienza a adquirir otros visos. Madre imagina su propia Iglesia, pero es Tiberiano quien le otorga la posibilidad de representarla. Las peripecias vividas por ambos adquieren la consistencia de un relato que debe escribirse.

La vida, en opinión el autor, “es un libro abierto en páginas que el azar del tiempo y las circunstancias hojean arbitrariamente”.<sup>84</sup> Tiberiano opina:

<sup>84</sup> V. Torres y E. Castillo, *op. cit.*

[...]muchos de los comportamientos y emociones con los que me había topado durante los años de trashumancia. Las idas y venidas a lo largo de la costa, y de las orillas del mar a las estribaciones de la sierra, hicieron del viaje un libro enorme que pasaba sus páginas con cada una de nuestras vueltas. No encontré en los libros nada extraño y sí mucho de familiar. El hombre es el mismo en todas partes, aunque reaccione de manera diferente (171-172).

El libro es un viaje o la vida es un libro; la memoria literaria cruza las fronteras intertextuales y extratextuales en donde asoman las interrogantes del autor. Todo novelista se representa en metadisursos críticos que “interrumpen” el discurso narrativo. Interrupciones que denuncian la posición crítica del escritor como sujeto que ironiza sobre su propio texto. Si todas las representaciones entran en crisis, la proclamación de su implicatura entra en el juego tridimensional de alguien que lee, escribe y debe ocultar su omnipresencia para liberar al texto. La ironía de su figura singular se define al repetirse metaficcionalmente en la obra literaria. Cada figura se construye mediante un relato y se suspende con una “interrupción”. Al suspender la figura, muestra dónde o cómo la imagen o su efecto se tergiversan. Tiberiano —en tanto álter ego— glosa su transparencia omnipresente figurando y desfigurando la presencia de Blanca y, cuando ésta se establece, él la desmantela exponiendo el doblez o fingimiento de su representación; cuando Blanca enarbola palabra, él quiere imaginarla como una voz evangélica; cuando ella lo rechaza, él la dibuja como “un maniquí pasado de moda”. Este proceso se repite con otros personajes.

Cuando el narrador reflexiona sobre su actuación como personaje, el mismo mecanismo irónico se implementa. Metairónico, en este caso, porque muestra una y otra vez el movimiento del búmeran que se reproduce, un movimiento que incluye al propio yo que ironiza, desea comprender al otro y tiende a destruir la egocéntrica visión que ofusca una reflexión crítica.<sup>85</sup> La ironía, pragmáticamente, destruye o cuestiona

<sup>85</sup> Elizabeth Sánchez Garay, *Italo Calvino. Voluntad e ironía* (México: UNAM/FCE, 2000) 59.

la univocidad de las representaciones y de los veredictos; descalifica y bifurca el relato de las acciones. “La verdad revelada” que la Fundadora proclama, surge desacreditada por el mismo narrador, quien asegura “una distorsionada lectura de la Biblia” y una deleitable apreciación de las “aventuras cerebrales de Raskolnikov”. Al personaje Tiberiano, la lectura de novelas le otorgaba “un temerario, aunque eficaz, entendimiento del comportamiento humano” (179), un entendimiento semejante al conocimiento de lenguajes de señas o cifrados, como el Morse, cuando los tres (Blanca, Tiburcio y él) experimentaban la etapa trashumante y ensayaban un código para jugar a adivinar el futuro, un lenguaje indescifrable, como las manchas de su cuerpo.

La narrativa de Ramos desestabiliza una “consistencia significativa” mediante las constantes “interrupciones” que socavan las verdades y las certidumbres dogmáticas.

Tiberiano, como cronista y como biógrafo, complica la relación entre el *bios* y el *grafos*, subraya la convención del recurso ficcional en donde nada asegura la presunta fidelidad de la escritura ante los hechos.<sup>86</sup> La mera especulación es una estructura interiorizada en donde el narrador le asegura al narratario ser sujeto de su propio entendimiento. Tiberiano está lejos de entender el mundo representado aunque a él pertenezca; la vindicación de su autoridad escrituraria resulta irónica porque muestra su perplejidad. Como una hoja blanca y permeable por la cual las palabras pasadas cruzan sin obstáculos, Tiberiano aniquila las quimeras de su autocreación personal.

La imaginación que vincula el sentido de las aventuras del personaje de Dostoievski (Raskolnikov), carece del ideal supuesto de “regeneración” anímica que pudiese depender de la figura deseada en la madre. Madre no es Dios ni Tiberiano es Dios. Para entender esta única certeza, Tiberiano (y la Fundadora) tiene que reemplazar la teoría

<sup>86</sup> Cf. Paul de Man, en Philippe Lejeune *et al.*, *La autobiografía y sus problemas teóricos* (Barcelona: Anthropos, 1991) 114.

abstracta de la divinidad con hechos de vida, intercambiar la cruda existencia por una verdad que no encuentra. La imaginación viene en su auxilio, vuelve a ser el recurso incluyente; como biógrafo, cronista y “novelista”, hace que su relato dependa de esta premisa: “La falta de información sólo puede solventarse con el apoyo de recursos heterodoxos, aunque válidos en la medida que convocan al fin superior de la Verdad. De ahí que resulte necesario imaginar, aunque siempre a partir de datos precisos[...]” (104-105).

Aunque es difícil que Tiberiano convenga con una actitud exclusivamente religiosa o sagrada y aun política, permanece su intención de conocer, de comprender algún aspecto de la realidad. Por eso es escéptico, pero metódico y prudente. Los supuestos “datos precisos” son desleídos “hilachos”: historias sobre Tiburcio —el esposo anarquista—, Feliciano —el padre perverso—, el “purgatorio de la ignorancia absoluta”; las leyendas que se interponen en la focalización del narrador que todo lo percibe a través del “ojo de la cerradura por el cual me asomo a lo que no atestigüé”.

Tiberiano argumenta razones para explicar una conducta, pero fabula y escribe a partir de los trastocados recuerdos de todos. Para explicarse —y explicarnos— las condiciones nimias y extremas del comportamiento humano, deja constancia de sus trayectos interpretativos. La memoria de Tiberiano requiere también de claves hermenéuticas para deslindar aquellos trayectos internos —o interiorizados— en un cuerpo que no consigue descifrar. La lectura de su propia piel es más complicada que la memoria de los demás.

La trama expone trayectos, confiere sentido al acto de repensar o reflexionar lo vivido, aunque el lector nunca esté seguro sobre la posición que debe adoptar. El ya citado episodio de la pedrada, cuando atravesaba con Blanca el río de La Antigua (además de rendirle homenaje a “Funes el memorioso”), es un motivo que indica la tensión del espacio reminiscente en tanto fundamento escriturario sobre una memoria en constante metamorfosis.

Las aguas del río le otorgan la deseada (des)memoria (un Lete alegórico siempre en pugna con Mnemosina) y el pretexto para invalidar

el “infundio” propagado, donde él no es hijo de su madre. Si Madre “olvida” su sordera para afirmar que no existió tal incapacidad, Tiberiano puede reelaborar la historia para proclamar su legitimidad. El engaño fundamenta una cadena de mentiras autorizadas por el propio ministerio de la fe. Sin embargo, cuando la Progenitora decide adoptarlo, en una ceremonia, como “hijo en la fe” (tal vez con el propósito de acercarse a la imagen de Dios, si es que consideramos el “herético” adopcionismo), demuestra pública e irónicamente que ella es la Madre, pero no *su* madre. El hijo, llegado el tiempo y el lugar, censura su vano entusiasmo ante el escindido papel que le corresponde: “Yo era, y todos lo sabían, parte de su altar, la constancia de su diferencia, el andamio donde acomodaba su estampa [...]” (129).

Los procesos de identidad requieren una articulación de representaciones simbólicas. De los límites de un cuerpo surge el deseo de otro distanciado de sí mismo; del mismo modo, de un lugar de memoria brota la necesidad de que otro espacio prevalezca en su lugar. Lo definido por una toponimia —como La Antigua o como el mismo nombre de Blanca—, se borra bajo la superficie de las aguas del río (el agua que sugiere las “fuentes” o el “origen”) para permanecer como un pasaje simbólico e íntimo, asociable con la infancia y con un pasado subyacente y penoso.

Aquel personaje de *Intramuros*, Finisterre, cruza no un río de orígenes, recuerdos y olvidos, sino el océano, de España a México; cuando desembarca en Veracruz, recorre la barandilla con una mano y con la otra remueve las boronas —los restos—, quizás la esquina de una nota olvidada, minucias, que como sus recuerdos, culpas y pesares, permanecían aún en la bolsa del saco estrujado. Mientras pretende alejarse de aquello que hizo o dejó de hacer, el puerto comienza a convertirse en el muro de agua que no le permite vislumbrar horizonte alguno.

El “necesario olvido” en *La mujer que quiso ser Dios* altera (pero no desconoce) los topónimos y los nombres: La Antigua, Blanca, Tiberiano —aunque la Madre le sobreponga al “chiquillo enturbantado” (por la herida en la cabeza) el patronímico y el mentís: Tiberiano Armenta “Nosequé”—. Con el apellido paterno lo ata a su propio “destino” y pesar, a la figura

imborrable del padre quemando el lugar original. La sordidez de aquel acontecimiento traza, a partir de los nombres, el sendero de una traición. Con conciencia o no, el recuerdo sigue su propia dinámica. El nombre de La Antigua concita toda la carga histórica de traiciones, embustes y abusos. Si consideramos el “necesario olvido” desde una perspectiva más generalizada, acaso estemos ante la idea de las traiciones o imputaciones a la credibilidad humana.

El narrador traduce (*traditore*: traidor) la historia de Madre; pero cuando muere prefiere ignorar si esa muerte fue lenta o inmediata. Acaso fue asesinada y el relato vuelve a presentar el sustrato de novela detectivesca que estructura diversas obras del autor: *Éste era un gato*, *La casa del ahorcado*, “Médico y medicinas”, “Cartas a Julia”, etc. La estructura de un relato “detectivesco” vuelve a ser una constante en toda la obra. Lo que Tiberiano asegura es que:

Madre murió sola [...] la derrota de los enemigos interiores sólo la colocó frente a sí misma. Ella había sido y seguiría siendo su enemigo más temido y formidable [...] me consuela la idea de imaginar la premeditación de su muerte a la manera de un mutis final, previsto y calendarizado por ella misma porque, como me confesó un día, “a lo mejor todo se debe a que, como Dios, lo único que quiero es quedarme sola” (380-381).

La supuesta premeditación en torno a la soledad de la muerte y al extremo cansancio de la vida, nos regresa a las primeras consignas de la novela, cuando el narrador afirma que Dios es un Espectador “cuyo único reclamo es el respeto a su aparente inexistencia”. Esta idea recorre la narrativa íntegra del autor, la ideología permanece, aunque la vislumbremos de vez en vez como un juego de indeterminación o como un sustrato barroco.

La Fundadora, muerta y enterrada, real y alegóricamente, según se afirma en el episodio correspondiente, repite el mito bíblico: nadie sabe a ciencia cierta en dónde quedó su cuerpo, pero “Todos sabemos [que] nos espera del otro lado de la Puerta” (381). El deseo del narrador por privilegiar su historia ofrece el doble cierre necesario al relato y al mito.

La contradicción y la incertidumbre remedan el sino y la historia que origina la ficción de una institución impuesta: la Iglesia de la Espera. Todos los referentes pretenden ser realistas; sin embargo, todo debe parecer un juego de representaciones, un simple juego —una ronda infantil— que coloca a una niña en el centro y esta niña tiene que llamarse Blanca (tal como lo indica el juego). Los textos se superponen y complican el ardid en la ronda del juego, en la tragedia del mito y en la veracidad de la historia. Lo albo se oscurece, se contamina con la traición, los celos y la muerte; el trayecto en “blanco” se convierte en el camino nebuloso de la errancia. Para ingresar al juego de la vida, para integrarse a un mundo específico, los seres humanos necesitan más de un salvoconducto: nombres, objetos, gestos y discursos. En el territorio del juego de la ronda, el mundo adquiere el matiz de “comparsa involuntaria”, ahí toda verdad es mentira y toda mentira es verdad, sin importar el orden. La errancia repite la ronda y le permite a Blanca ensayar y comprobar su ascendiente sobre el ánimo de las personas que la rodeaban: “topógrafa del futuro [...] no le interesaba convencer a nadie que no estuviera convencido de antemano. Tenía por consigna entrar solamente a sitios con puertas abiertas de par en par, o a las que una pusilánime disposición mantenía cerradas sin seguro” (118).

Adivina del futuro, a través del espacio de la carpa trashumante, Blanca enlaza la analogía de una trinidad (Madam Quintano, Tiberiano y el amante). En la forma triangular que simula las esquinas del alma humana, habita la voluntad de creer, de inventar y de jugar. Frente a tal voluntad e imaginación, y a pesar de que exista el ojo que todo lo mira, la parodia es sólo una consecuencia. Todos los elementos se entretejen en un espacio construido para la imaginación, sea literario o histórico, un espacio que comienza a forjar el lugar de memoria que todo actor y actuación necesitan para ser recordados. Se requiere, por igual, de olvidos y de recuerdos para contar y hablar *de* memoria y de *la* memoria, de reconocer el instinto de muerte y de vida para convocarlas.

En un texto que nos remite a hechos puramente humanos, los cuestionamientos sobre la credibilidad y lo imaginario de lo sagrado son cuestiones importantes. En el título de la novela, es insoslayable el tema sobre lo sagrado/femenino. Acaso para la Fundadora, lo sagrado sea no la “necesidad” religiosa de protección y omnipotencia que las instituciones recuperan, sino el “goce” de esa divergencia —esa potencia/impotencia—, de esta “extraordinaria flaqueza”.<sup>87</sup> El “cuasitexto” de lo sagrado es un paradigma de los hechos y de las reacciones humanas. Las acciones se suceden, los pensamientos y los sentimientos corresponden a las reacciones en un itinerario no exento de sorpresas, cuando se visitan los recuerdos de la infancia y en la dependencia de la palabra “sagrado” que rodea a lo femenino. La omnipotencia de un solo Dios que condensa los poderes del padre, nos conduce a la pregunta sobre la necesidad que puede tener una mujer del padre, y de la consecuente “extrañeza” que una mujer podría sentir si estuviera en ese lugar, en el papel del “poder” paternal (el motivo está desarrollado en la relación entre Alberto Bolaño y su madre en *Éste era un gato*). Como en la vida, en la trama de la novela se dan coyunturas y coincidencias donde el narrador considera el conflicto de lo sagrado. Tiberiano, al calificar su actuación como “acólito involuntario”, refleja el incierto cariño entre la madre y el hijo y, paradójica o naturalmente, él depende de un amor que no se da ante una mujer que lo seduce y se le niega. Lo “sagrado” de la maternidad y la omnipotencia divina parecen discrepar. El hijo entonces “especula”; es el espectador que “atiende a su juego” (un estribillo de otro juego de ronda), que ajusta su lente y tono irónicos ante la cosmovisión de una maternidad puesta en duda, de una maternidad de juego, en donde, desde la infancia, la mujer se preparaba para mover los hilos de la farsa: la muñeca Cleotilde precede a Tiberiano.

<sup>87</sup> Julia Kristeva y Catherine Climent, *Lo femenino y lo sagrado*, trad. Maribel García Sánchez (Valencia: Cátedra, 2000) 39.

Pero ¿cuándo termina el juego y comienza el fraude; o todo es parte de lo mismo? Si toda la argucia coincide con “la otra orilla”, ésta es una orilla quijotesca (semejante al episodio de la venta, cuando Alonso Quijano adquiere el título de Caballero de la Triste Figura), un juego especular o de representaciones en el que los seres nunca terminan de transformarse en personajes de sí mismos, en fantoches que corren simultáneos en la H/historia. Todos se ocultan y fingen, todos mantienen sus máscaras religiosas, sentimentales y políticas, que vienen a conmemorar otra memoria textual, la memoria del mundo del autor “realista”, pero elusivo.

Así como la “otra orilla” es la intriga que advierte los motivos de cambio y búsqueda de identidad, el conflicto del desahucio le confiere continuidad a la historia de la carencia. Carencia espiritual y material que se significa en la urgencia del espacio para confrontarla. La Casa Definitiva se desglosa como símbolo a través de una serie de nominaciones: la casa incendiada, la casa del abuelo, el horno de barro, las casas que lo inquilinos defienden, la casa de huéspedes La Esperanza, la casa del tío Marcial; la casa en Veracruz como primera pensión para señoritas, etc. Todas las nominaciones refieren sitios itinerantes. A la lista hay que sumar una más para fijar el sentido contradictorio del “domicilio permanente”: El Arca de la Espera. En “la Biblia [se] hablaba de los pobres, de los perseguidos, de las víctimas de las injusticias; pero sobre todo de los sin techo bajo el cual cubrirse. La misma y sagrada familia buscó uno para traer al Redentor al mundo” (96).

Ante tal situación —concluye Blanca— los Armenta Quintano, y gran parte de la comunidad, estaban en una posición semejante. El Ministerio se basa en tal convicción que aleja la noción de “iluminada” para acercar a otra más acorde a su revelación: “el Señor Dios no sólo tiene un plan, sino muchos. Cada uno contingente del otro; y cuando uno ha probado su ineficacia, otro llega a sustituirlo” (176).

La imposibilidad de descifrar el esquema divino —experimentada con tanta ironía— es una idea recurrente en diferentes relatos ficcionales a lo largo del tiempo y en diferentes registros estilísticos; una de tantas coincidencias se ofrece en *Otras inquisiciones*, de Borges. Parece

que nada puede disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios.

En esta alternancia de planes, Ramos encuentra la convergencia irónica con la situación histórica de los “sin casa” en la lucha inquilinaria. Quizás le asiste la razón al crear un juego por demás jocoso: “y por qué no como inquilinos o huéspedes, como elegidos desde aquella noche aciaga en la huerta de La Antigua”. Mediante el humor y la ironía, el autor no pretende timar al lector, sino acercarlo a la intención del texto, movilizándolo todo su repertorio de estrategias.

Este “Ministerio” ofrece elementos análogos al mito religioso, menos la constatación de milagros. No fue milagrosa la recuperación auditiva de la niña Blanca y aun el narrador insiste en que Dios ha devuelto la vida y la vista, pero no la escucha. El único “milagro” consistió en una “lluvia de pelotas” que cayó por azar en el techo de la casa del tío Marcial, procedentes del campo de juego, cuando el equipo de beisbol, Las Águilas Rojas, jugaban su temporada; pero si éste fue el único hecho “milagroso”, otros elementos fueron congregándose para otorgar la apariencia profana y devota a la Casa de Huéspedes Quintano. Sin dismantelar la culminación profética del andamiaje religioso, se pedía a los huéspedes, antes de cualquier vocación pía, la evidencia de que podrían pagar su hospedaje.

Consideremos a los actores principales: Eloías Constantino, Meche Huesca, Chelo Delong, Benigna Tassinari, Fito Vultiflor (el Trovador Silente que cantaba la vida de Cristo en sus corridos), Carmelo Perafán (y su muñeco Ciriaco), Lino Amaro (el pelotero cubano), Efraím Sandoval o Efemérides (el Custodio de la Huerta), Olvido Valenzuela y Arquímedes Zamaniego, Jacinta Armenta y su hija Leovigilda (“y con ellas el veneno de la envidia que pudre el corazón de la Iglesia”). Doce huéspedes en total, cada uno con su historia, con la obligación de actuar con y ante una Fundadora que les franquearía la puerta de entrada a la Casa Definitiva. La actuación de los personajes es humorística y oportuna porque su comicidad no pretende “bergsonianamente” indicar la búsqueda del perfeccionamiento social, sino ridicularizarlo. En la novela de Ramos, el grupo social asume actitudes repetitivas y automáticas;

incluso el narrador no puede escapar a la trivialidad, por mucho que intente expresar su extraordinaria rareza como propositiva. La ironía, insistimos, regresa contra sí misma, subraya la invariabilidad de su movimiento. Tiberiano no es una “razón sin cuerpo” (a la manera de *El caballero inexistente* de Italo Calvino) ni la negatividad infinita; es la expresión burlesca de la incertidumbre en acción.

La actuación de los fieles correspondía a aquellos que deseaban escuchar indistintamente la predicación de Madam Quintano o de la Viuda Armenta. La predicación consistía en imaginar el recorrido del periplo aquel, varias veces citado, que relata el viaje desde una orilla hasta la otra o desde La Antigua hacia Veracruz. La Casa recibía sólo a aquellos conscientes de su propia “sordera”. Contra su propia carencia auditiva, Madre funda la Verdad Revelada sobre una mentira, ella niega su sordera de infancia para afirmarla como metafórica, porque como ya dice Mateo: [el Señor] “Entonces tocará a tu puerta una, dos, cien veces. O quizás tantas como sea necesario para que tú le abras. Muchos serán quienes escuchen el llamado, mas pocos lo entenderán” (304-305) [Mateo, 18: 20]. Si se ignoraba la Señal verdadera, se abriría la escucha al riesgo de falsos profetas: “El desahucio perpetuo es el infierno para los sordos del alma. El infierno es la desdicha de habitar las banquetas frente al Domicilio Definitivo. Es el suplicio de atisbar por las ventanas [...] Ahí será el lloro y el crujir de dientes [...] El Señor Dios [gran ironista] resucitó a los muertos, dio vista a los ciegos [...] Pero nunca sanó a un sordo” (305).

En el curso de la contienda, el antagonista —el Padre o Cura Valiente— organiza a sus legionarios o “comandos”, a los sordos de “la escuela para Impedidos Ortobucuales Hellen Keller”, pero será derrotado ante Blanca Armenta, la nueva papisa.

La primera “profecía” tenía como blanco del mal a los sordos, quienes eran para Madre la representación del diablo, el enemigo a vencer. En su “teología”, primero ingresaría al reino de los cielos un buey (“un animal más próximo a nuestra realidad”) que un sordo. La inminencia de cambios y ajustes al mito se justificaba en libros como la Biblia Apócrifa y en otros que Tiberiano extraía de la Biblioteca: “—Tráeme [le pedía Blanca]

algo que tenga dibujos de los egipcios. O de los hebreos. O de cómo se vestía la gente cuando los romanos y los cristianos. La Biblia apócrifa. Los otros evangelistas. ‘¿Sabías que hubo mujeres apóstoles?’ ” (216).

Madre justificaba los ajustes a su ministerio desde su propia experiencia de vida; para ella Dios se había cansado ya, por eso cancelaba todos sus planes, y otorgaba su confianza a éste último; después de Pedros y papas, ella conduciría a todos a su Casa y ofrecería evitar el desahucio con una sola condición: “Que paguemos la renta de su Casa Infinita con la mensualidad de nuestra fe y nuestra obediencia” (306).

Tiberiano, en cambio, después de conocer los estragos de la lucha inquilinaria y de “descubrir” las falacias de una revolución “triumfante”, opinaba que: “mexicano o no mexicano, yo ya le hubiera pedido a Dios la renuncia si estuviera en [sus] mis manos hacerlo” (349).

Las Tres Señales y su recuento para la fe es la transmutación de la realidad y de los sueños a la ficción del mito: la Primera Señal: cuando vivía con sus padres y un Ángel se aparece para indicarle que condujera a su familia por los cañaverales hasta la casa de los abuelos. La Segunda Señal: cuando se aparece el “joven de extraña apariencia” para solicitarle que le guarde un libro con versículos subrayados con “cárdeno crayón” en señalamiento de la Verdad Revelada. La Tercera Señal: cuando la guerra asuela la región y ella sale del horno como una resucitada:

Mas aquella jovencita [Madre habla de sí misma en tercera persona] había recuperado las orejas del alma y la memoria del corazón, porque el saber recordar y el saber escuchar es privilegio de los elegidos [...] Con el recuento de las Tres Señales, terminaba nuestra iniciación en el Misterio. Éste nos convertía, *Ipsa facto incurrenda*, en custodios del mismo [...]” (195).

Eugenio Trías ofrece claridad al respecto; afirma que hay tres principios en la experiencia religiosa: el primero destaca el carácter irreducible de lo sagrado, el segundo deja que la incógnita avance y el tercero presenta el camino del retorno “la vía o salida libre que emancipe de la suprema esclavitud a la bárbara ley paterna”. Esto significa: “retornar al útero, a la matriz como forma de liberación y salud”. Existe la coincidencia con el

episodio del horno, cuando Blanca emerge libre de la ley que el Padre había impuesto. Al decir de Trías, la tercera época de la religión o la religión moderna es el principio que prevalece sobre los demás en la figura del Enviado que otorgará al mundo “libertad, salud y rescate”.<sup>88</sup> Un enviado que no se resigna a ser siervo de Dios, el que trae la buena nueva capaz de mostrar el camino de salida de esa condena legal impuesta por el Padre. No se descarta que de ahí provenga una Magna Diosa o Madre y Señora. En la mitología clásica no podemos olvidar a Medea, a Antígona y acaso a Ariadna, que muestra un camino hacia la libertad; relatos que cuestionan la posible perspectiva de lo sagrado femenino a la que antes aludíamos. La mujer no predica ningún amor apasionado por Dios, no se muestra iluminada ni ferviente ni quiere ser una santa; Blanca Armenta, la Fundadora, resuelve que la ley es ella.

Toda la experiencia fundamental de lo que llegarían a ser los pilares de su fe contaba con la conciencia de un presente injusto, bárbaro, del que se tenía que salir más que con cualquier ideal al que pudiese aspirar. La fe o la falta de ella provenían de las vivencias que llenaban su vacío. No se advierte una conciencia intemporal del mito, aunque el narrador lo considere, sino la conciencia temporal de un relato que se construye en el sentido diacrónico de la historia. El anhelo religioso de las explicaciones omnipotentes, permanece ajeno a los caminos trazados por el hombre.

El narrador nos persuade de la falacia mística desenmascarando el acto de creación como un acto autocomplaciente; cada vez más la Fundadora gozaba ya de su propio arrobó: “miraba la escenografía dispuesta para su deleite como jamás contempló al hijo que algunos dudan que llegó a tener” (228).

Porque no hay religión sin utopía, Madre sostiene que la huerta de La Antigua es La Huerta de la Revelación, el Santo Lugar; que las tablas de la ley revelaban como el prodigio de las Placas desenterradas; que los símbolos se habían alterado: la llave por la cruz: “La llave correspondía

<sup>88</sup> E. Trías, *op. cit.* 91.

con la no menos simbólica puerta que aquélla debía abrir en cuanto oyéramos el Llamado” (252). La llave era una prueba de esa subversión. Una llave que abra las puertas a las “comodidades de la Mansión Perpetua” con sermones mensuales y con una jerarquía que condicionaba desde inquilinos, pensionistas y porteros, hasta aspirantes de Amas de casa o de Capitanas de Arca o Damas de Nuevo Entender, para revelar la Buena Nueva, después que de la Residencia Principal surgieran una segunda y tercera Casas. Sin embargo, en este nuevo mito, el relato debe terminar con un cisma en fecha prevista.

El relato del cisma y el fin de la Iglesia de la Espera es el acercamiento más frontal del narrador contra la Fundadora más que contra Leovigilda, su contrincante en la futura dirección de la Iglesia. Hacía mucho tiempo ya que para él, Madre “Resultaba un maniquí pasado de moda” (266).

El discurso se vuelca en la provocación, en el insulto y en la ruptura de toda la escenografía desde sus bases. Madre “Se dedicó a saquear las Escrituras (‘las que verdaderamente importan... No esas que nos robaron los traidores: escribas y fariseos que devoran las casas de las viudas. Mateo: 23:14<sup>1</sup>) y a citar la fuente con números que nos invitaban a buscar el reloj invisible cuya hora Madre pronunciaba a cada momento como si le hubiera llegado la definitiva [...]” (340). Jacinta remachaba con sorna “—Oigan a esa burra hablando de orejas. La repetida alusión a las orejotas de Madre desencadenó una serie de rumores acerca de su regencia en una pirujería de Jalapa, sus amoríos secretos con gañanes de indistinta ralea y los pactos con el demonio[...]” (341). Al resquebrajarse la Iglesia con la muerte de la Fundadora, el número de “fieles” mermó. Las elecciones para el nuevo guía se apresuraban. La campaña no era fácil para la elección, nos dice el narrador. Entre los que tenían derecho a voto abundaban los convencidos, pero sobaban los indecisos. El narrador se prepara: escuchaba “los consejos de Chelo, de Eloías y de quien quiera dárme los, pero estoy decidido a confiar en mis instintos y en mi memoria. Por eso escribo estas páginas que demostrarán mis derechos de hijo en el mundo y en la Fe” (388).

Con la apelación final del texto descubre la argucia del relato y de la historia dentro de la historia. La Iglesia de la Espera, como la lectura

confirma, se origina con un código que cita y parodia y desvirtúa el código bíblico. La Mujer se apodera del discurso y pretende que el uso de la palabra corresponda a la sociedad a la cual se dirige. Los huéspedes, los pensionados, los residentes, participaban de un ritual gobernado por reglas que valía como acto religioso de adoración. Las posturas, los ropajes, los movimientos de la Mujer, tenían la significación precisa. El sentido depende del sistema de convenciones que asigna un sentido a cada gesto.<sup>89</sup> En una situación delimitada por las convenciones, se imita un proceder religioso y conminatorio que los oyentes pueden entender. No basta entonces que un personaje pueda interpretar una acción en términos de motivo cuyo sentido es comunicable a otros; es necesario que la conducta de cada quien tenga en cuenta al otro, sea para oponerse a ella, sea para entrar en composición.<sup>90</sup> Sólo sobre la base de una orientación hacia los otros se puede hablar de acción social. Si Ramos nos remite a las convenciones de una supuesta Iglesia con adeptos, fieles, traidores y contrincantes, especula ya, irónicamente, acerca de una sociedad que cree razonar contra la cooptación ideológica de los años sesenta, cuando las acciones sociales fueron trágicamente sancionadas.

#### SUPLANTACIONES, SUBVERSIÓN E IMAGINACIÓN

La imaginación memoriosa confunde los rostros y las figuras: Cleotilde es Blanca Armenta, Blanquita, Madam Quintano, Madre o Progenitora; Tiberiano es un Salamanqueso, el chiquillo enturbantado o el hermano albino. Son personajes ambiguos y contradictorios en sí mismos, en sus emociones y en sus reacciones. Madre se reconoce en el único

<sup>89</sup> P. Ricoeur, *op. cit.* 225.

<sup>90</sup> *Idem.*

espejo de la Casa; Tiberiano en el esperanto de su piel, en el mensaje cifrado que transita y trasciende tiempos y espacios. Tiberiano se identifica con esos seres extraños que se esconden en los túneles, que deambulan por las calles desiertas, “seres que favorecen la noche para sus andanzas y disciplinas, obedecen a un laborioso universo de genes que socavan su relación con el mundo y los fuerzan a una existencia cuyas fronteras marcan las horas oscuras” (223).

A diferencia de Blanca, tan cargada de humanidad, tan pesada en su figura, Tiberiano muestra no su contrario, sino la contradicción en el puro magma de su esencia. La refutación de ambos es una metáfora de la condición humana. Uno y otro se corresponden como figuras creadas a partir de una mente imaginativa y productiva, que decide congregarse en dos cuerpos una retórica. Entidades figurativas que convocan lo humano. Sus cuerpos toman el lugar de lo evocado, la enunciación metafórica los toca y los trasciende; los entrega al escenario. Una metáfora, como sabemos, puede provenir de una percepción visual, una escena desplegada en algún teatro mental que no renuncia a las ideas abstractas.<sup>91</sup>

El cuerpo evoca cada parte, cada quiebre y cada gesto; mas es el ojo, el efecto de la mirada, el que se privilegia en la novela. Surge la idea de que el “código” impuesto por Madre en tanto juego de representaciones, proviene del efecto visual que se consigue a través de imágenes pictóricas e iconografías familiares:

[...] el diseño más revelador del estado de nuestra Iglesia, fue la recomposición de la *última cena* en un primer e inaugural desayuno [...] En una larga mesa cuyo parecido con la que se instauró la noche de la Revelación, me insta a suponer que el autor estuvo presente, aparecemos los Residentes de la Casa a ambos lados de la Fundadora, la cual, de pie, inclina sumisamente la cabeza debajo de una enorme llave que resplandece en plata y oro. Aparezco yo, espolvoreado en tiza, extrañamente acunado en su regazo y en una posición que me recuerda la manera en que don Melo sostenía a su Ciriaco, o Fito Vuelitiflor a su guitarra.

<sup>91</sup> *Ibid.* 200.

[...] A la derecha de Madre, se ve al Ángel portador de la Revelación. Jacinta a la izquierda de la Fundadora y a la cual identifico [...] Una gárgola con dos cabezas reproduce grotescamente la simbiosis de Ciriaco y Carmelo Perafán. Chelo y Benigna, identificadas por reducción al absurdo, cierran los extremos de la mesa [...] despliegan una manta que colocan o sacuden [...] y que contiene la burda reproducción de los símbolos arameicos o taquigráficos de Las Placas de La Antigua (286-287).

Es oportuno mencionar, a propósito de La Cena, las creaciones “paródicas-travestistas”, carnavalescas, que Bajtín presenta en su análisis: “De la prehistoria de la palabra en la novela”.<sup>92</sup> Este tipo de creación era una “contraparte” que mostraba otro aspecto de los mitos, no sólo en la cultura clásica griega, sino sobre todo latina. Las representaciones introducían un constante “correctivo de risa y crítica en la unilateral seriedad de la palabra elevada directa, un correctivo de la realidad”. La Mujer se inviste como la Fundadora, a sabiendas de que no se engañaba ni a sí misma, aunque pregonara: “para que te crean, antes debes de creerlo tú”. Su propia representación era eso, una representación carnavalesca. Consideremos que, a pesar de su experiencia y de sus lecturas, la etapa de Madam Quintano le otorga habilidades de “carpa”, de actriz ambulante que imitaba, gesticulaba y representaba con la adicional destreza que el lenguaje de señas le había proporcionado desde niña. Ella parodiaba el “verbo” con otro lenguaje proporcionado por el entorno.

La ironía, pero sobre todo la parodia, muestran en esta novela que la *cita*, el discurso citado, preexiste en el tropo y en el *género*. La palabra ajena, la palabra *divina* lo fue ante todo la palabra altamente autorizada y sagrada de la Biblia, el evangelio, los apóstoles, etc., y justo en la época medieval aparece una obra paródica, al decir de Bajtín, como la famosa *Coena*

<sup>92</sup> Mijaíl Bajtín, “De la prehistoria de la palabra en la novela”, en Nara Araujo y Teresa Delgado (sel. y apuntes), *Textos de teorías y crítica literaria. Del formalismo a los estudios postcoloniales* (Cuba/México: Universidad de la Habana/UAM-Iztapalapa, 2003) 309-331.

*Cypriani*, en donde todos los personajes del evangelio están como cortados en pedazos, y después estos pedazos se colocan de tal modo que se obtiene el grandioso cuadro de un banquete en el cual beben, comen y se divierten todos los personajes de la historia sagrada.<sup>93</sup>

La representación de La Cena en la novela de Ramos, juega con la zona intermedia entre lo ingenuo, lo lúdico y lo satírico, al tiempo que alude al juego mnemotécnico y didáctico de los primeros evangelizadores en el continente americano. No olvidemos que si la anécdota comienza en La Antigua, existe el sustrato histórico de trasfondo.

Las citas, las re-citaciones y las alusiones, reflejan el mecanismo irónico de esta extensa parodia, que aprovecha y ajusta las imágenes de las estampas religiosas, de los exvotos que llenan las parroquias mexicanas y que contextualizan un espacio nacional. La ingenuidad y el tremendismo de las imágenes se trasladan a voluntad en la escritura de la crónica. El tono irónico anuda, pervierte y se condensa en la figura de la Fundadora. Todas sus adecuaciones resultan en un grotesco remedo de otra insigne representación. Los calificativos que acotan la figura del narrador indican, asimismo, que la ironía está dirigida al saber representar antes que a cualquier fin sacro.

Ramos, en todas sus obras, no tiene otra mirada que la irónica. Esta construcción, este tinglado textual, es una ironía *in praesentia*; de aquí que por su “visibilidad” se resuelva como una parodia. Una parodia que simula una “sobreimpresión fotográfica, donde el texto parodiado, el texto de fondo parece visible”.<sup>94</sup> Mas el texto que permanece visible ya ha sido deformado, sobreexpuesto y caricaturizado. Una y otra vez nos presenta las alteraciones que la imaginación popular le impone a los libros sacros y eso es lo que confiere validez a la parodia de Ramos. La caricatura social es un tópicos en el autor, un dibujo muy próximo a las caricaturas políticas que han hecho escuela en el periodismo mexicano. Las ironías

<sup>93</sup> *Idem.*

<sup>94</sup> L. Hutcheon, *op. cit.* 191.

matizadas con mordacidad apuntan a una realidad extratextual, a las relaciones del ser social con el Estado, con el poder, sin soslayar el matiz hacia la propia institucionalidad de la religión católica. Si bien los varios nombres de la Mujer convocan la ubicuidad de la divinidad, es posible también que, a pesar de la masa corpórea que la describe, deje un rastro aleatorio: “Madre [...] vestida de negro y con un sobrepeso en adecuada correspondencia con su doble advocación de Viuda y de Madam, con la que cegaba definitivamente la existencia de la Señorita Blanquita [...] El rubor de sus mejillas y las protuberantes orejas convertían la luna llena de su cara en una olla de barro vidriado” (191).

Las circunstancias fortuitas arrojan a Blanca hacia la lucha por la vida, tal como lo mostraba la picaresca. Blanca lucha por la tierra, por las casas y por la sobrevivencia; Tiberiano, en cambio, deambula entre lo etéreo y lo tangible. A pesar de que la Madre lo orille a un ritual de iniciación semejante al padecido por ella, su imaginación le confiere una pertinencia prematura, una extraña madurez cuando nos advierte que su padecimiento no sólo es una deficiencia genética, sino la presión de un vacío que nada consigue colmar:

Mi carne se paraba de puntas agredida por la humedad y el frío. Durante el verano, se dolía lanceteada hasta por las agujas de un sol que había perdido su fuerza al traspasar la doble barrera del cristal esmerilado y las cortinas de la sala. Me veo tensado al máximo por las clavijas de ese violín en el que habían convertido mi cuerpo [...] (130).

No dejan de sorprendernos las propuestas o soluciones retóricas entre la picaresca y la tragedia. Las resonancias de la palabra destacan la imaginación creadora y reaniman experiencias de lectura. Tiberiano compara el habla de Madre con el despertar de recuerdos dormidos cuando confecciona su Ministerio. Son las imágenes que Blanca recuerda las que él tergiversa para encontrarle sentido a la trama de una vida que rechaza. El narrador, ante la necesidad de escribir la crónica y la biografía, muestra la indeterminación instalada no en su escritura, sino en la propia historia de vida.

La dirección de su mirada tiene que ser sesgada; a través de ella nos invita a contemplar por el mismo lente, o por “el ojo de una [la] cerradura”, los acontecimientos que concluyen en la memoria de una parodia o en la parodia de la memoria histórica. En la ficción, el autor implícito se distancia y redefine las acciones humanas. La ficción narrativa intercala su esquema en el actuar humano, porque no sólo los personajes de Madre y el Narrador lo expresan, todos los creyentes y no creyentes de esta historia tienen su propio fundamento empírico para la acción y para la ficción. El asombro, el humor, el temor, la confusión, son reacciones consecuentes ante la necesidad de creer; todo se deriva en sesgos que pervierten el origen de los sucesos. La casualidad integra en la figura de Madre la realización del deseo como necesidad y credibilidad. La imaginación de cada quien los lleva a actuar, a reconsiderar los propios deseos que van en desacuerdo con las prédicas que la Iglesia institucionaliza.

Mediante la puesta en escena de una farsa, los actores organizan las cosas al sesgo. Y, como espectadores, sabemos que se ven desviadas cuando se trata de liberar un imaginario social, de transferir o de reflejar la intersubjetividad; es posible que, a través de esos juegos y recursos fársicos, irónicos y humorísticos, se acepte la idea del fin, de la propia muerte. O bien, parafraseando a Eco, “se debe urdir la única venganza que les resulta posible contra el destino o el Dios que los quiere mortales”.<sup>95</sup> La obra muestra una progresión de proyectos y de venganzas desde su formulación, pasando por la expresión de los deseos, hasta las variaciones imaginativas del “yo puedo” que Ricoeur expone como esencial fenomenológico;<sup>96</sup> es decir, se toma posesión de la certeza inmediata sólo a través de una mediación imaginativa, alegórica.

La alegoría de la Iglesia de la Espera, como anoté antes, no elude la noción de utopía ni las contiendas del poder en el centro de su creación.

<sup>95</sup> Umberto Eco, *Entre mentiras e ironías* (Barcelona: Lumen, 1998) 112.

<sup>96</sup> P. Ricoeur, *op. cit.* 208.

Cierto que ese imaginario social tiene como analogía la “oración del huerto”, “las tablas de la ley”, “el monte Sinaí”, pero cómo aceptar las analogías subyacentes del huerto de La Antigua, si no desearan también transgredir el código; todos aceptan la parodia del lugar edénico, aquel al que todos habían sido invitados como para “un día de campo”. Para Madre esa utopía era en realidad el destino y la revancha contra su nomadismo; para obtener el poder, ella revierte los símbolos, los integra en un imaginario que refleja sus propios deseos, aún sin comprender la razón de los mismos.

## CAPÍTULO III

### ORDEN DE MEMORIA. LA MEMORIA: ENTRE LA REMINISCENCIA Y LOS MITOS

En *La mujer que quiso ser Dios* la remembranza es una construcción, por eso se requiere ordenar su escritura. En la ficcionalidad de la crónica se “ordenan” los recuerdos a partir de imágenes y de relatos contruidos en la historiografía, en la ficción y en los relatos míticos; los personajes, a través de las acciones y de los discursos, trasladan los trayectos narrativos que denotan lo establecido.

El orden de la escritura muestra dos trayectos activos en el relato, en ocasiones claramente bifurcados, en otros superpuestos. Ambos corresponden a marcadas perspectivas temporales y ficcionales. Una es mítica, imaginaria, pero histórica; la otra incorpora el tono irónico de la metaficción.

En el primer trayecto, el narrador describe la saga de las mujeres, Armenta y el conflicto inquilinario; reúne, discrimina y repite los datos del pasado de Blanca, un pasado tramado con hilos sueltos provenientes, los más, del decir popular y de la historia familiar. En este período, el narrador no forma parte de los grupos sociales, creencias e ideologías en torno al desahucio y a la lucha inquilinaria. En el segundo itinerario,

Tiberiano configura su mito al tiempo que testimonia la construcción y el cisma de la mítica Iglesia de la Espera. Ante la indiferencia del grupo y contra el rechazo de la madre, Tiberiano adquiere la sensación de ser “un engendro híbrido, ni humano ni cosa”, una “nada originaria” que intenta superar asumiendo la postura cáustica de un mito personal. Para reunir ambos trayectos, para pensarse y para ser, el narrador glosa tanto el pasado, del cual tiene necesidad, como el futuro, del cual también tiene necesidad.

Al considerar el orden u organización de la crónica de Blanca Armenta, el cisma de la Iglesia de la Espera y la memoria personal de su escritor, es importante subrayar las relaciones formales que una supuesta crónica pretende. Ante la ficcionalización de los recuerdos y de los hechos, podemos observar la interrelación genérica entre la crónica y la ficción. La obra nos muestra, en la complejidad de la trama, que hay una estilizada tendencia a la búsqueda de soluciones expresivas que compendian tanto la *factualidad* de lo narrado (la crónica), como la imaginación o ficcionalidad de la fábula (la novela); la reunión de los géneros convierte en estrategia literaria lo que es propio de la crónica, permite incluir lo popular y lo culto, lo oral y lo escrito, lo efímero y lo histórico, al tiempo de desvirtuar los saberes constituidos y/o de desjerarquizar las prácticas y los artefactos culturales que históricamente persisten en la sociedad. Tomemos en cuenta, además, la diferencia del correlato de escritura que es el propio estatuto del escritor de crónicas y de ficción; esta consideración posibilita la ocurrencia de dos supuestos: uno, que la exigencia reflexiva y crítica de quien cuenta deba ser más estricta, más afín al tono crítico que emite el texto; otro, que la función metanarrativa y metaficcional concilie o aniquile la misma postura crítica. No olvidemos que, acorde al juego de la parodia representada, los autores de los evangelios eran “cronistas”.

La trama, al subordinar lo factual a lo metaficcional, propicia que las acciones y los eventos sean constantemente “interrumpidos” (metanarrados) y desarticulados. La interrupción de cada relato o descripción, debe entonces enunciarse con un tono irónico para deslindar el nivel crítico del narrador y la ilusión de escribir la historia propia. La

causticidad del narrador, al concienciar su propio sesgo, interrumpe la mirada objetiva que podría esperarse del simple observador, al tiempo que complica el sentido de su relato. La historia resulta enunciada desde el complejo lugar testimonial de un cronista que imagina y especula no sólo sobre lo que observa, sino sobre su propia competencia por la credibilidad, el poder y la imaginación.

Tiberiano, entonces, cuenta lo que ocurre y lo que se le ocurre, con la mirada de un narrador contemporáneo que pretende escribir la crónica de la Iglesia de la Espera desde un estado de crisis institucional y personal. Está instalado en los contenidos afectivos; a su alrededor están los mitos, la Historia y la literatura como medios que le permitirían construir el itinerario personal. Su percepción lo coloca ante una crisis muy marcada entre la realidad y la apariencia, los delirios y los fantasmas propios y ajenos. El cúmulo de incertidumbres éticas, religiosas, sociales, sentimentales y “escriturales” rebasan su propia comprensión y la del grupo; sin embargo, como voz *álter ego* del autor, desea mostrarlas como la suma de conflictos que pueblan la vida del ser humano desde su nacimiento hasta su mayoría de edad. Ya en Alberto Bolaño (*Éste era un gato*), Ramos presenta este punto de vista inquisitivo y autorreferencial que reproduce una serie de conjeturas similares, autosugestiones, mentiras y medias verdades. Una forma semejante de observar la naturaleza humana se halla en otros personajes que conforman las narraciones del volumen de cuentos, *Los viejos asesinos*. Los referentes objetivos que pueda otorgar la vida siempre se subordinan a un tipo de visión inconexa, conflictiva, trágica, patética, cínica o sentimental, de sujetos escindidos, sin identidad definida. La extrañeza del acontecer forja una línea que los separa de un mundo en donde las acciones y las reacciones humanas siempre despiertan el asombro del que mira, del voyeurista que se oculta detrás del ojo de la cerradura.

Así pues, ante el inaudito reparto actorial con el que Tiberiano convive en la Casa de la Fundadora, el narrador insiste en el personaje que establece una religión sin atisbo de recogimiento místico, con una carga de conflictos identitarios e históricos que subrayan el carácter de

su lucha, a pesar de los recuerdos que minan el propio instinto de sobrevivencia.

El narrador, insistimos, irrumpe contemporáneo e inmerso en la trama que expande su crisis de identidad. Ante el equívoco y el desatino de su origen, la armazón referencial de su entorno es un intermediario para que su historia tenga lugar. Del mismo modo, para que la ficción de la Mujer y su Ministerio se establezcan, alguien tiene que focalizarla como tal. La extrañeza de su entorno y la extrañeza de su figura, ponen en perspectiva la escritura de su fictiva crónica. Ya que la Historia, la literatura y los mitos forman su entorno, le proporcionan estrategias escriturales y ordenan su escritura, el discurso y el relato deben establecer los indicios, los motivos y los arquetipos que el autor implícito cuenta y “dibuja” para el posible lector. Arquetipos que remiten al mito cristiano, indicios que bifurcan los trayectos narrativos, descripciones y figuras que una memoria, primero *auditiva* y luego *visual*, congrega como un prisma con diferentes fases: los temores, los sueños, los instintos, las mentiras, las traiciones, los hechos y los reflejos que emergen del temor y la osadía de una, del desamor y la temeridad del otro.

Ramos se introduce en sus personajes, focaliza su “desnudez” y permite el ingreso de los recuerdos, ratificando *su* propia reminiscencia; parte de la infancia y sufre las mutaciones que se producen al ritmo de los eventos sentimentales, históricos y literarios. Las pautas escriturarias del narrador hacen “visibles” —legibles— los sentimientos, las experiencias y las contingencias que se transforman de acuerdo con la perspectiva metahistórica y la estrategia ficcional. La trama enlaza tiempos, nombres y espacios propicios, para *recordar* los relatos (datos e intertextos) que entretejen intratextual y extratextualmente la escritura de la novela.

#### LA REMINISCENCIA SURCA SUS PROPIOS MITOS Y TRAYECTOS

La reminiscencia, históricamente hablando, obtiene un lugar preponderante cuando consideramos el paso de lo visto y de lo escuchado a lo

escrito. La dificultad de *propagar* la imaginación narrativa no se desentiende, desde este punto de vista, del contexto histórico y social del autor. Pero vayamos un poco a los antecedentes. Para hacer visible lo que no se ha visto, ya Heródoto<sup>97</sup> decía utilizar dos instrumentos preciados, el ojo y el oído, para superar el saber inspirado (el aedo) por los dioses y sobre los dioses, y hablar de los hombres, sobre el tiempo de los hombres, a los hombres y por los hombres. Otro historiador, Tucídides (más allá del sustrato mítico que de todas formas acompañaba los relatos de Heródoto), relataba con criterio de selección y fundaba su operación historiográfica desde un *yo*, narrando como cronista contemporáneo de la misma. Entre la historia inspirada por los dioses y la historiografía que dependía de la percepción y de los referentes, la focalización de la enunciación ha sido extremadamente importante. La primera persona narrativa que utilizaban estos historiadores se sustituyó al paso del tiempo y de las idiosincrasias. A partir de los diferentes enfoques disciplinarios e ideológicos, se sustituyó por la focalización impersonal de la tercera persona con la intención de conservar el aparente deslinde entre la voz, la mirada y sobre todo, el discurso de los hechos. En tiempos recientes, los historiadores traen el pretérito al presente, pero la enunciación de eventos remotos, la escritura de la Historia, se realiza en pasado; ellos coligen e imaginan sobre hechos y documentos,<sup>98</sup> pero desde una tercera persona que tiene visos de neutralidad, por lo tanto, si no de verdad, sí de verosimilitud. Como Certeau comenta, lo histórico introduce una interrogante que nos remite a personas, acciones o eventos y a todo lo que está fuera del saber como discurso.<sup>99</sup> Al remitirse a un pasado, ese pasado tiene como función *significar*

<sup>97</sup> K. H. Waters, *Heródoto el historiador. Sus problemas, métodos y originalidad*, trad. Guerrero Tapia (México: FCE, 1990).

<sup>98</sup> Como lo exponen Certeau, White, Carr y muchos historiadores más. La perspectiva ha sido adoptada por historiadores mexicanos contemporáneos como Mendiola y Zermeño.

<sup>99</sup> Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, trad. Jorge López Moctezuma (México: Universidad Iberoamericana, 1993).

lo que se refiere a otro; en el código discursivo del historiador interviene la noción de perspectiva respecto de la situación, y mediante la focalización narrativa, se señala el cambio que permite un distanciamiento.

El aspecto enunciativo marca la distancia y la divergencia del aedo inspirado y oral al *yo* gráfico que se establece como la voz enunciativa que se atreve a proclamar su perspectiva. Las marcas temporales: hoy, antes y después provienen primero de un *yo* no dotado de un saber, sino de un deseo, de un querer saber y después de un poder comprender. Aquel primer historiador era consciente de su tiempo, de que ya no podía ofrecer más de lo que recuerda a aquellos que él recuerda. Tiempo después aquello recordado sería puesto en entredicho por historiadores tan inmediatos como el mismo Tucídides.

Al considerar las formas de historiar en la antigüedad, podríamos comprender cómo las primeras instancias míticas y las posteriores escrituras de crónicas y relatos, modifican los actuales cánones historiográficos y literarios; es importante considerar que cada vez que un relato es contado, surge una nueva versión o variante que sostiene una cierta relación de antagonismo con las versiones anteriores o con otros mitos, y adquiere así su lugar en el sistema constituido por tales relaciones.<sup>100</sup> Por su parte, Vernant afirma que cuando la noción de “Mnemosina” traspasó del plano cosmológico al escatológico, se perdió el equilibrio de los “mitos de la memoria”.<sup>101</sup> La memoria platónica oscila el aspecto *mítico*, se sustrae de la experiencia temporal, pero no busca hacer del pasado un conocimiento. Aristóteles, cuando se remite a la reminiscencia como la facultad de volver a llamar voluntariamente el pasado y a la memoria como la mera facultad de conservar el pasado, la desacraliza, la seculariza, pero sigue sin inteligibilidad. Hoy en día, no

<sup>100</sup> Entre los helenistas destaco la introducción de L. Edmundo, *Approaches to Greek Myth* (Baltimore, 1990) 15.

<sup>101</sup> J. Le Goff, *op. cit.* 146.

se aspira a la lectura de lo que consideremos memoria o identidad sin considerar la imbricación de mitos e historias; la escritura de la memoria o *reminiscencia* se concibe simplemente como recurso narrativo. Las narraciones forman parte de la identidad histórica de cada pueblo o su memoria, no porque provengan de la voluntad exclusiva de historiar, sino porque los relatos de mitos religiosos, culturales, grupales y personales ayudan a comprender ciertas actitudes humanas. Ciertamente que quizás se abusa del término “mito”,<sup>102</sup> pero es también cierto que las sociedades transitan por ellos como medio, como itinerario para “explicar” el mundo y su mundo, aunque se esté lejos de implicar que existe un camino que conduce de *mythos* a *logos*.<sup>103</sup>

Así pues, entre la escucha, la lectura y la percepción, la figura de Tiberiano podría conservar —paródicamente, por supuesto— la apariencia del aedo como pura “esencia inspirada” o espiritual (el Espíritu Santo<sup>104</sup>), la pertinencia escrituraria de un *yo* narrador que habla, precisamente, de la humanidad, de esta Mesías femenina; sin embargo, acorde a su papel, él ironiza tanto sobre su propia apariencia espiritual —o “mancha espermática”—, como sobre la veracidad de su escritura. La utilización de la primera persona narrativa con estas características se perfila intencionalmente en los textos del autor. Al revisar algunas obras de la llamada nueva novela histórica, sobresale esta voz narrativa, probablemente para subrayar, entre otras cosas, la imposibilidad de la *fidelidad* histórica y la insoslayable subjetividad del escritor.

Menciono sólo una novela memorable para corroborar este aspecto, *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso. Entre los capítulos nones y pares, en primera y tercera persona respectivamente, del Paso posibilita establecer el diálogo entre la poesía y la Historia mediante el recurso de la imaginación. Como sabemos, los capítulos nones dimensionan la

<sup>102</sup> R. Bartra, *op. cit.*

<sup>103</sup> E. Lynch, *op. cit.*

<sup>104</sup> Cf. nota 69.

visión de la memoria histórica de Carlota; y los pares, el enorme aparato referencial que aborda metahistóricamente el Imperio de Maximiliano. Los monólogos de Carlota están enunciados en primera persona —como lo requiere la forma—; el autor permite visualizar el problema de la memoria en donde son más los olvidos que los recuerdos los que posibilitan la emergencia histórica de su poética memoria. Como en cascada, todas las imágenes de una vida pasada se superponen a la necesaria invención de Fernando del Paso: el *mensajero*. Las experiencias, las expectativas y las frustraciones, concurren en el orden peculiar de su monólogo.<sup>105</sup>

En *La mujer que quiso ser Dios*, como del Paso afirma en *Noticias del Imperio*, no sólo “toda verdad es simbólica”, sino que los recursos que provee la imaginación, ficcional o no, así como la vacilación entre el mito y el relato histórico, pueden mostrarnos que el ser humano precisa de sustentos para narrativizar la vida y otorgarle un sentido a esos “huecos” de una realidad inaprensible; entonces, no es el caso de si la verdad no es lo mismo que verosimilitud o si los mitos preceden a la Historia o si tenemos que diferenciar entre el relato historiográfico, ficcional y mítico, dándole a este último una importancia excesiva; el caso es que la literatura y la historia se asocian o se combinan en tanto estrategias significantes; ambas son una manera de pensar y de construir, aun sin comprender, la naturaleza del acontecer humano. Ramos se encamina por un peregrinaje en busca de algún principio unificador de las actitudes o de los comportamientos sociales; los personajes pueden enfrentarse ante situaciones políticas, económicas e históricas de raigambre antropológica. No es casual que escritores contemporáneos, como Juan José Saer, hablen, precisamente, de una antropología especulativa inherente en su concepto de ficción; especulativa porque la incertidumbre persiste entre un saber que se reclama objetivo y los embates de la subjetividad. Así, los

<sup>105</sup> María Esther Castillo, *Poética historiográfica*, tesis de maestría en Historia (México: Universidad Autónoma de Querétaro, 2000).

personajes de Ramos recorren un camino equivalente que arranca en *Intramuros*, cruza por *Éste era un gato* y concluye en *La mujer que quiso ser Dios*, y la dificultad de comprender las acciones y las reacciones humanas sólo se resuelve en paradojas.

Reconsideremos el hecho de que en las novelas contemporáneas —además de estas disyuntivas y paradojas— la noción del *pensamiento mítico* como un referente más se destaca como *producto* entre los saberes constituidos que influyen en la *comprensión* de ciertas actitudes sociales. Los mitos o los relatos que la sociedad considera como tales persisten o surgen no sólo como episodio histórico, sino que cobran fuerza en los relatos ficcionales, y en la medida en que se sitúan como intertextos, propician un orden o estructuran equivalencias alegóricas. Las figuras o alegorías míticas contrastan *algo* creíble en la narración frente a *algo* que permanece inaprensible en el tiempo.

Al escriturar la memoria (las escisiones entre lo que se recuerda, se imagina o lo que simbólicamente permanece), se parte de un orden de “modalidad temporal” que provee un régimen de historicidad<sup>106</sup> que se ha modificado y codificado de acuerdo con las disciplinas y las ideologías. En los últimos treinta o cuarenta años del siglo xx, aunque la disciplina histórica asiste al ascenso de la categoría del presente, se resiste a formularlo, tal como las metaficciones históricas lo muestran. *La mujer...* se inicia y concluye en presente, pero introduce la relación entre

<sup>106</sup> El régimen de historicidad cambia cuando se plantea, suplanta y cuestiona por el siguiente. En la actualidad estamos en uno que por convención se ha llamado “régimen moderno de historicidad”. Las características de éste, como crítico del anterior, son las siguientes: corresponde en relación con el tiempo, con el momento en que el tiempo ya no es considerado simplemente como un medio dentro el cual se despliegan los acontecimientos, sino que el tiempo se vuelve activo en sí mismo. También se entiende como el paso de lo plural —las historias, la diversidad, la pluralidad— a lo singular.

Respecto del “presentismo” se aboga por un régimen que sepa vincular un ir y venir entre la exigencia del punto de vista del pasado, la exigencia del punto de vista del futuro y la exigencia del punto de vista del presente. Hartog, “El nacimiento del discurso occidental”, cit. por Alfonso Mendiola, *Revista Electrónica de Historiografía* (UIA, 1998).

pasado, presente y futuro como una imbricación (uno en lugar de otro) que sucede no sólo en la intratextualidad de la novela, sino como señalamiento del problema extratextual o histórico. En épocas contemporáneas, el pasado escrito con mayúsculas, el de la antigüedad fundadora, el de saberes análogos a la Biblia, pertenece a la cultura, pero no mantiene la relevancia de *la Memoria* que mantenía en otras épocas. Entre ese *gran pasado* y la incierta actualidad, la capacidad interpretativa y el valor *explicativo* o causal parecen colapsarse; la memoria ya no se significa como una historia comprensiva del ser humano, sino como la convergencia de deseos, nostalgias y frustraciones; de aquí la profusión de teorías o supuestos para cuestionar las paradojas que en su mención surgen. En la novela de Ramos, la memoria y sus trayectos confrontan, además, sus propios mitos. *La mujer...* vuelve a remitirnos a la inteligibilidad de la memoria, subrayando los mecanismos metanarrativos y metaficcionales insertos en cada relato, proponiendo claves interpretativas o metafóricas de orden intertextual.

#### LA TRIPLE CONSIDERACIÓN DEL CUERPO, DEL ESPÍRITU Y DEL AMBIENTE SOCIAL

Como se ha expuesto, existen motivos personales y sociales que justifican la línea argumental; arquetipos míticos y ficcionales que establecen un segundo nivel para expresar los orígenes de una memoria que, enraizada en el temor de Blanca Armenta, desemboca en la irredenta creación de la Iglesia de la Espera, a partir del *agravio*, en los sueños que incansablemente la reproducen, en la soledad de las noches cuando puntual vuelve el miedo; en los instintos agazapados que metaforizan la figura del padre, primero como el tábano o jicotillo, infantil, pero trágico, y décadas más tarde en Ciriaco, el títere de Carmelo Perafán. La afrenta revelada por el desahucio, la indiferencia y la injusticia, se refracta por medio de símbolos e imágenes que suponen un esfuerzo por dar algún tipo de respuesta a los enigmas que plantea el entorno y la propia existencia. Los temores que reproducen los sueños y las fantasías, emergen con la amalgama de

los eventos revolucionarios. El discurso de los afectos enlaza las circunstancias de una saga familiar, con la búsqueda de equidad social y con la alegoría del mito cristiano.

La imaginativa Blanca Armenta podría adoptar cualquier investidura proveniente de un imaginario colectivo; sin embargo, apoyada por las circunstancias, “decide” desvirtuar ciertos símbolos y esquemas: la imagen de un Dios masculino y todopoderoso, el camino heroico, la madre fértil, el renacimiento o resurrección. La subversión ficcional del mito cristiano debe considerarse, asimismo, como un intertexto al tenor de los mitos clásicos que representan tramas de persecución, de abuso y de poder. La preferencia por mitos y/o relatos que alegóricamente muestran una lucha en contra de los esquemas dominantes y espacios hegemónicos indica tanto la pertinencia de un modelo útil para la trama como un propósito explícito de fijar irónicamente la imposibilidad de una memoria *verdadera*.

Las mascaradas o parodias se posibilitan paso a paso en el texto, insertan lo que al instinto, al miedo y al poder corresponden: el instinto llevó a Blanca a introducir una vara por el ojo de la cerradura de una puerta que ya sólo estaba en su recuerdo (11); Cleotilde (la madre) decidió conservar en su mente la imagen del amor prohibido, del novio que en un arranque de celos se había suicidado colgándose del árbol de aguacate (25). Cuando Blanca se transforma de niña a mujer en el horno de barro, se recupera una imagen que nos remite al renacer: “Permaneció encogida en sí misma, dormida o en una vigilia amniótica, los tres días que transcurrieron sin que se acordaran de ella [...]” (46), a un ritual simbólico, la iniciación, al vientre de la tierra, a ese lugar oscuro en donde renace el mundo diurno, el de los alquimistas que operaban en sus laboratorios y alambiques: “...les dije que había sido el agua del nacimiento [...] el ruido penetró como un rayo y quemó el agua podrida que no me dejaba oír [...] la entrenaron a escondidas de todos y le pusieron en las manos el alambique donde sintetizó la imaginación más desbocada con la pronunciación de las palabras [...]”(48). El miedo revela la fascinación por las formas que su imaginación inventa; subvierte los símbolos que desembocan en el contexto del poder y la imaginación del poder la

llevará a construir una parodia de Iglesia. Desde el punto de vista del autor, la imaginación del poder y el poder de la imaginación puede llevarnos por los caminos posibles de una realidad “que no cancela los sueños y las pesadillas, o la imaginación desbocada, la locura o el odio; o el amor y los espectros”.<sup>107</sup>

Los caminos que surgen al paso de Blanca están signados por esas figuras superpuestas que confunden el amor con el miedo, el rencor o el abuso. Mientras regresaba la figura de Feliciano acrecentada en su memoria con antorcha en mano, Blanca concluía que incluso la imagen de Tiburcio, el marido ausente:

[...]más que acercarla al amor, intentaba aproximarla al recuerdo. Alguien seguía mirándola desde donde fuera posible esconderse o resguardar los ojos. Desde el sueño, la vigilia o la memoria, alguien la contemplaba por alguna razón imposible aún de esclarecer.

Feliciano Armenta volvió a ocupar sus pensamientos. Y con él, regresó su madre asesinada por el desamparo o enloquecida por las manecillas de un reloj visible sólo para sus ojos. Apareció su casa más allá del río, el pueblo que los cobijó a su vera y el laberinto de cañaverales [...] Reconstruyó la emoción de la paz en La Antigua y luego el sobresalto de la guerra que les agujeró la vida [...].

Los recuerdos la pusieron en manos del remordimiento (¿qué sería de la conciencia sin la memoria?) y ambos la acercaron a su abuela. A Blanca le quedó claro que ella, la más joven de las Armenta [...] tenía que pagar por todos. El compromiso la detuvo como a un rehén para cuyo rescate no había pago previsto. A menos que éste corriera a cargo de las circunstancias y de su legendaria capacidad para sugerir coartadas (96-97).

Esta idea de pagar por todos (es decir: por todas) es la fuerza que la mueve a ritualizar los pecados y las faltas a las leyes y a las reglas espirituales. Y la primera penalizada es ella misma, el amor por el anarquista Tiburcio

<sup>107</sup> V. Torres y E. Castillo, *op. cit.* 69.

es sólo una fuga para alejarse de la sombra “luminosa” del padre. El cuerpo de Blanca padece el encierro en el horno de barro que, al mismo tiempo de simbolizar un nacimiento o un regreso al vientre materno, es también expresión de muerte. Las fantasías de eternidad o las imágenes eufemísticas de la muerte a través de episodios regresivos (reafirmadas por ciertas corrientes teóricas y filosóficas: Eliade, Jung, Bachelard, entre otros) tienen que ver con el deseo de la anulación de la defunción gracias a una marcha hacia los orígenes. En esta historia, además, regresar es recordar el inicio de su tormento, es Sísifo pagando o cargando la culpa sin culpa (*La mujer...* 140).

La tergiversación de la realidad en fantasías, de fantasías en símbolos y de ahí “al como si...” resulta en el paradigma para construir su vida desde la precariedad y la contradicción. La Iglesia surge entre la barbarie, no sólo la protagonizada por el padre, sino de la barbarie constatada en las luchas, en los movimientos revolucionarios que había vivido y padecido tan de cerca; el contexto trágico se “reconcilia”, acaso, con la representación satírica. Como antes mencionamos, la investidura de la mujer podría representarse desde otros parámetros, desde la locura, por ejemplo; pero la solución creativa de Ramos nos confecciona al personaje imaginativo, que incluso puede disfrazarse y representar la locura misma.

El autor había ensayado un matiz del personaje femenino en *La señora de la Fuente*. En esta “parábola de fin de siglo” ya sugiere que Dios ha surgido en otra coordenada intelectual y cultural donde nos preocupa su pérdida o su ausencia. Esta religión sin Dios, o con él como simple voyerista, otorga y despierta la pasión como síndrome mitómano en *La señora...* y en *La mujer...* Ambas transgreden los motivos religiosos para reducirlos a una dimensión terrenal, pero ahora en coartada con la Historia. Los personajes de Ramos (Alberto Bolaño, los Herrador, Roger Copeland en *Éste era un gato*, Finisterre, Santibáñez en *Intramuros*, mujeres y hombres de algunos relatos de *La señora de la Fuente* y de *Los viejos asesinos*) padecen, si no siempre, un fuerte sentido de culpa que se asocia a diversos esfuerzos por purgar sus espectros. El fracaso y el aislamiento se originan en el tipo de expectativas que disfrazan con máscaras

políticas, religiosas, sentimentales o acaso “metafísicas”, como sugiere López-Quiñones en su ensayo sobre *Éste era un gato*.<sup>108</sup>

Tiberiano conjuga el sinsentido y el desarraigo de todos los personajes anteriores. Su presencia subraya una serie de sentimientos y acciones contradictorias que surgen de la seducción y del repudio, del conflicto entre la pertenencia y el desarraigo en el espacio que construye su contexto. Estos motivos acentúan la necesidad de describir ese fenómeno subjetivo como la problemática de una identidad “traicionada”. El narrador no puede sustentar su identidad en el pasado; la sensación de estafa y de abandono marca su presente y dispone un futuro de engaños. Alguna vez, otro escritor contemporáneo, Enrique Serna, escribió que si algún núcleo temático cohesionaba la narrativa de Ramos, sería la visión del “hombre como enemigo de sí mismo”.<sup>109</sup> En concordancia con su perspectiva, podemos observar que esta novela presenta el mismo núcleo. El hombre como su propio enemigo parte de una traición o llega a esa traición contra sí mismo. En los narradores de *Intramuros*, este sentimiento lo comparten todos los personajes, pero sobre todo Finisterre, cuyas perspectivas “ontológicas” no se desentienden de las pautas socioculturales e históricas que sustentan el mundo de contradicciones en el que vive.

Si retomamos una perspectiva metahistórica, podríamos considerar que Ramos, al tratar de relacionar los sentimientos con el contexto social, recurre a los mitos como lo pensaba Vico: el mito se vincula al relato, en este caso historiográfico, con la necesidad de nombrar las cosas, con la voluntad de fijarles un ordenamiento.<sup>110</sup> Un orden que contempla la posibilidad de ritualizar el universo propio de los personajes de *Éste era un gato*, *Intramuros* y de *La mujer que quiso ser Dios*. Los ritos a los que se someten los personajes —individual, cultural y

<sup>108</sup> Antonio Gómez López-Quiñones, “El fragmento y el vacío en *Éste era un gato* de Luis Arturo Ramos”, *Revista de Literatura Contemporánea* [México, Eón/University of Texas at El Paso] 5. 12 (2000): 47.

<sup>109</sup> Enrique Serna, *Las caricaturas me hacen llorar* (México: FCE, 1996) 189.

<sup>110</sup> J. Le Goff, *op. cit.*

ficcionalmente— tienen la propiedad de ocurrir en un ahora que se representa. El tiempo conmemora y repite acontecimientos en un presente “re-presentado”; tanto para Blanca, como para Tiberiano, el conocimiento del mundo se convoca a través de ceremonias cuyo matiz es la contradicción de origen y destrucción (el desahucio), de reconocimiento y rechazo (cuando es exhibido el cuerpo de un “chiquillo enturbantado” o “engendro híbrido”, de hijo rechazado y adoptado); de milagros que son juegos (los “faboles”), de representaciones sacras que son parodias. El mito, mediante el rito, adquiere el matiz de *revelación* personal. Una revelación que surge aquí con contenido simbólico durante la infancia, pero que deja sólo advertir su presencia, alegórica e intertextual, en momentos subsecuentes y fortuitos. La trama enlaza los estados de ánimo con la inminencia de su actuación. Los símbolos, por otra parte, cambian de signo, se regionalizan y transforman; son reconocibles para los creyentes cuando los incorporan a su propio conocimiento del mito religioso: la llave por la cruz, el tono sentencioso por las parábolas, la placa por las tablas de la ley, la huerta de La Antigua por el otro huerto; el árbol de la ciencia y de la vida por el aguacate (el árbol donde se ahorcó Eusebio), todos son ejemplos de esta transposición local de elementos simbólicos.

Los ritos repiten, asimismo, momentos de infancia; aun en la postrera ceremonia de Las Tres Señales o La Cena, el lector puede percibir que las representaciones mucho tienen de juego infantil, incluso los famosos “faboles”, el corrido de Carmelo, el cambio de nombres, etc., guardan ese aspecto de juego que Ramos mantiene desde aquella primera colección de cuentos, *Del tiempo y otros lugares*; desde estos relatos ya se vislumbraba que la “ritualización” de su propio universo estaba precedida por los cuentos maravillosos infantiles. Y sobre esta otra factible lectura entre maravillosa y perversa hay mucho que escribir.

Cuando se piensa en los recuerdos que viajan desde la infancia, cuando aún no se tiene conciencia de los mitos y de los símbolos y después sólo sucede el encuentro con objetos, con sensaciones y espacios que se repiten y llegan resquebrajados en otra imagen, en una palabra, un relato o un sonido, el rompecabezas tiene sólo el sentido

del cuadro. Al reunir las piezas, al ordenarlas y exponerlas en una escritura, se establece la problemática reminiscencia. Blanca y Tiberiano acuden al encuentro de las imágenes infantiles: ella a las dolorosas, pero vividas; él a aquellas que la “pedrada” le permite convocar y rechazar, todas viajan en la corriente de los afectos contradictorios y de la imaginación desbocada que concibe una parodia religiosa.

Los personajes de Ramos recuperan siempre las imágenes del pasado infantil en encrucijadas vitales y en estado de carencia: ante el rechazo, la culpa, la traición y el remordimiento. Tiberiano recapitula y expresa lo que Alberto Bolaño (*Éste era un gato*) y Finisterre (*Intramuros*) asumían como carácter “provisional”: los tres mantienen una sensación de precariedad y aislamiento a la “espera” de alternativas externas que nunca se producen. Los tres vuelven sus ojos hacia las imágenes de una memoria, que en esta novela se hace perceptible a través del cuerpo de Tiberiano:

La memoria es una entidad curiosa que (como las manchas en la piel del niño o las nubes en el cielo que se corrigen a sí mismas como si tuvieran vida propia) cambia de forma a voluntad (124).

Pero la memoria es engañosa y debo aclarar que recuerdo poco de aquellos años que por algo acepto considerar como “oscuros”. Más que memorias, aparecen sensaciones imprecisas como las que el frío o el calor asienta sobre la piel. Mis recuerdos se nublan acosados por la temperatura que obligaba a mis entresijos a conmovirse bajo una piel inservible para refractar el acoso de los elementos. Reconstruyo sin embargo, mis largos silencios junto a la Viuda Armenta, cubierto apenas con una leve camisita que dejaba al tormento del escrutinio la decoloración de mi cuerpo [...] De aquel tiempo sólo quedan caras, movimientos, algunos nombres; desvaídos hilachos incapaces de configurar dibujo alguno. El pozo de mi memoria (y la analogía vale para describir el arduo ejercicio que implica extraer recuerdos desde profundidades imprecisas) habría de desazolarse (129-131).

La memoria adquiere en Ramos —quizás como en Bataille— la concretización de una imagen que se desplaza anudando analogías que nos hacen visualizar la corporeidad de las nubes en la abstracción de la piel, una correspondencia original para “sentir” el recuerdo. Las nubes surgen como la metáfora del recuerdo que se hace visible en el cuerpo.

El cuerpo es una propuesta de la inteligibilidad y de significación, un continente que abarca un principio y un fin para percibir, representar o aprehender el mundo abstracto de los recuerdos. Tiberiano se mira frente al espejo borrado de su propio cuerpo, jugando a encontrar el infinito juego de las formas. Esta actitud de acceso al cuerpo, remite a la memoria como forma cambiante del paso de las horas y de los días. Por supuesto, el narrador no escinde la figura y el deseo de memoria entre un recuerdo fugaz y la corporeidad del mismo en una percepción de naturaleza física. El cuerpo es el reducto al mismo tiempo que la fuente de donde surge su explicación. El cuerpo construye un universo de sentidos en donde se quiebran y restauran las verdades simbólicas, los olvidos y los hechos. No es casual la visión del cuerpo de Blanca Armenta, la Fundadora, con vestidos sobrepuestos en perfecta concordancia de una imagen sobre otras, sobre un cuerpo que quiere negar para convertirse en un símbolo que represente aquello que los demás desean. La preferencia monocromática es interesante en una novela cuyo contexto circunda el estado de Veracruz. No hay una variedad cromática. El blanco y el negro, los matices grisáceos son los favoritos en esta novela, como ya lo eran en las obras anteriores. Blanca se viste de blanco, como lo es su cabello, o de negro, como viuda eterna. Y él, Tiberiano, “con una leve camisita que dejaba al tormento del escrutinio la decoloración de mi cuerpo”, el adolescente con vitíligo, cubierto con su gabardina negra para resguardarse de los rayos del sol veracruzano y de las miradas de propios y extraños. Cuerpos en claroscuro que quieren resarcirse de la violencia sufrida por la guerra, por el desahucio y por la repulsión. A partir de la imagen de su propio cuerpo, Blanca construye su Iglesia, Tiberiano su esperanto.

La realidad del cuerpo se enfrenta con la destrucción del tiempo. Blanca muere y probablemente “regresa” mirándose ante el único espejo permitido en la Casa. Su mítica Iglesia de la Espera agoniza con ella. Las metáforas que muestran la visión del cuerpo, asocian el paso del tiempo y el ciclo vital de los seres humanos con la emergencia y la decadencia de las instituciones. Las instituciones políticas y culturales que implica la novela muestran esta correspondencia.

La poética de Ramos construye imágenes que el lector percibe a través de una mirada indirecta pero hiriente, despojada de la añorada inocencia, en la que se instala el voyerista. No es fortuita la autocalificación del voyerista y de su placer con la imagen voyerista de Dios. El yo de Tiberiano es construido a partir de la imagen central del cuerpo; en él se niegan todas las características propias de una corporalidad que permita exhibirse. Su transparencia modela una suerte de imagen falsa, acorde a la falsedad de La Mujer que sólo ante él se descubre o que sólo él nos hace percibir porque, finalmente, es su mirada y su escritura la imagen que dice retratar.

Los sujetos se revelan a sí mismos mostrando su precariedad, angustia, locura y poder, ligando imágenes semejantes en historias distintas y al tenor de las nubes. Las anécdotas son distintas, pero en ambas el campo visible de las metáforas que el cuerpo asume enfatiza su importancia retórica.

Las imágenes suman expresividad mediante la parodia. La parodia de *La mujer...*, empero, no sólo exagera o incluso caricaturiza los perfiles; manifiesta también la nostalgia de una intimidad perdida al tener que exponerse para los demás; exponerse es admitir las humillaciones sufridas por ambos, ella por el padre, él por la madre, porque aspiraba al reconocimiento o a la unidad:

Debido a la pedrada que me propinaron los carperos, carezco de memoria cierta de mis años infantiles. Mas todo el dolor del primer desprendimiento, queda superado por ese otro que provocó la mudanza de mi cama a una habitación alejada de la suya (188).

Y tal vez porque la memoria exigía sus nunca retribuidos préstamos, o porque tanto Jacinta como yo representábamos la pervivencia de un pasado inconveniente, comenzó a quedarnos clara la distancia que Madre empezaba a levantar entre ella y nosotros (237).

Alberto Bolaño, el adolescente de *Éste era un gato*, en su diatriba para dar cuenta de los recuerdos y recomponer una de las tantas hipótesis de su historia, siempre acude a la idea de que la maldad había nacido consigo y que el mundo la conocía reflejada en su cuerpo, en sus actos

y en su “vergüenza”; “que la casona atormentada por los años de sol y lluvia se convertían en la matriz donde yo ensayaba con amagos precoces la invención de la maldad”. Finisterre se exilia de sí mismo, vive en un cuartucho. En la imprenta se pregunta “¿Qué hago?” Pero resultaba imposible. Imposible porque no tenía nada que preguntar, porque desde hacía ¿cuántos años? nadie le preguntaba nada. Comenzó a llorar. Mejor dicho, se dio cuenta de que lloraba, que las lágrimas lo habían sorprendido y le estaban jugando una mala broma” (174).

Tiberiano se afirma para los tres narradores en la convicción de que es totalmente ajeno a ese mundo. ¿Pero a dónde ir o qué hacer? Finisterre (*Intramuros*) “esperaba” milagrosamente reunirse con Pastora y cicatrizar la culpa y su traición, mas nunca se atreve a cruzar un océano avejentado por los muros de su cuarto ni del propio cuerpo. Para Alberto Bolaño es evidente que la culpa es común y subyace en todos los personajes; “espera” en vano, en el cuarto del hotelucho en donde asesinaron a Copeland, la llegada de Miguel Ángel Herrador para ser ejecutado y redimido. Tiberiano ironiza sobre la misma noción de “espera”; ofrece la realidad teatral de los seres que lo rodean, sirve de espejo de la nada. No existe la conciencia de “misión” que apuraba a Bolaño o a Herrador o al oficial norteamericano de *Éste era un gato*, tampoco la negligencia de Finisterre o de Satibañez en *Intramuros*. En *La mujer...* emergen los personajes alimentando un amargo sentimiento de frustración por no ser parte de “algo”; ninguno de los dos posee fe alguna y la mujer no puede, no debe, aparecer como la figura de una “iluminada”, a pesar de que la imagen del Mesías deba contener la noción de “misión”. Tiberiano es un *estado puro*, una disolvencia que no cree que en la ordenación de los hechos resida la verdad (como sí creía el paranoico del personaje-narrador Bolaño). Los hechos se pueden ordenar y el resultado es una parodia. Esto explica la necesidad de invalidar el discurso de los otros mostrando sus juegos, de modo que su propio discurso lo proyecte al lugar no del elegido, sino del perdedor, al espacio en donde conserve para los demás la memoria de una parodia.

Para la ciencia histórica es difícil reunir los puntos extremos de la historia del mundo; se ha inclinado hacia el mito a la hora de enfrentar los problemas de los orígenes y ha cedido el lugar a las religiones de la salvación o a las utopías del progreso cuando se mira hacia un futuro.<sup>111</sup>

Los personajes literarios, a diferencia de los sujetos históricos, se los convoca discuriendo, imaginando o inventando lo que *saben*, y lo que saben es lo que recuerdan, olvidan y desean; sus relatos conviven con los tiempos que la historiografía establece, para confrontar una serie de sucesos no para establecer causalidades. Las novelas de Ramos, por lo tanto, no niegan los referentes historiográficos, al contrario, los recuperan como intertextos de apoyo a la trama. En la secuencia de los referentes históricos, se abren las fisuras para recuperar momentos y espacios en donde la imaginación y los sentimientos muestran caleidoscópicamente una realidad equiparable. La expresión novelística de la realidad histórica no sustenta certezas *realistas* en la medida en que la expresión *realista* no asuma ni exprese el carácter dubitativo e incierto de la existencia. La lucidez irónica de la ficción muestra el abanico de incertidumbres que, las más de las veces, soslaya el discurso histórico. La indeterminación del sentido, que se infiere en las constantes *interrupciones* del narrador, muestra que la real experiencia humana contiene transiciones, irregularidades, distintas percepciones que se incluyen en todas las alusiones que aparecen como enigmáticas o paradójicas. El orden de la trama ficcional responde a una linealidad trastornada, fragmentada, no a una regularidad engañosa producida por la concatenación de elementos referenciales. Ramos opina:

<sup>111</sup> J. Le Goff, *op. cit.*

Lo que registra la memoria es la única posibilidad de certeza; solamente el recuerdo da cierto grado de certidumbre. Los personajes saben solamente en ese sentido. El pecado de los personajes es que se empeñan en traducir la realidad y, lo que resulta peor, actúan como si esa traducción fuera definitiva [...] Mis novelas son por lo tanto una constante traición a la realidad, que es inabarcable (a pesar de lo que diga Gorostiza), mediante una lógica personal que termina demostrando su invalidez. La vida es un libro abierto en páginas que el azar del tiempo y la circunstancia hojean arbitrariamente. El hombre lee las páginas que le son concedidas; pero nunca el libro completo. De ahí que Dios sea un autor que juega con el lector porque le escatima tanto el principio como el final de su novela.<sup>112</sup>

La estructura de la novela, al dividirse en seis capítulos, puede sugerir una correspondencia con la historia de la Creación. Los *seis días* y la concepción apocalíptica de una edad sabática en el fin de los tiempos han hecho nacer calendarios *míticos* y fechas *proféticas* cuyo uso, con fines políticos e ideológicos, han tenido un rol importante en la H/historia. Las seis edades del mundo corresponden, asimismo, a la imagen antropológica de las seis edades en la vida de un hombre (primera infancia, infancia, adolescencia, juventud, edad madura y vejez). Hay una explícita idea de declinación, de fin, de nociones escatológicas, cuya sugerencia probablemente Ramos aprovecha. Tanto como para pensar que si el número seis, así entendido, tiene en la fábula idénticos registros políticos, también corresponde al número de años que dura cada presidente en su mandato, según la legislación mexicana. Asimismo, se infiere el fin de milenio y de una política unipartidista. La ficción de los años sesenta en la literatura de Ramos<sup>113</sup> es una forma de descifrar y de asimilar las potencialidades imaginarias de los procesos históricos. De más está afirmar que las ironías y las parodias, como mecanismos intertextuales, requieren de relatos originales que las sustenten y ratifiquen.

<sup>112</sup> V. Torres y E. Castillo, *op. cit.* 68.

<sup>113</sup> Cf. su primera novela: *Violeta Perú* (México: Universidad Veracruzana, 1979).

En paralela cronología con la irrupción de la historia revolucionaria surge el agravio: el desahucio, la hégira o la huida de los “años oscuros”, cuando Blanca y Tiberiano adquieren mayor ubicuidad apelativa. La inserción de los intertítulos (el agravio; el llamado; el extravío; la otra orilla; la construcción; el cisma) se convierte en un marco “lógico” para establecer el paralelismo entre la H/historia y el mito. De alguna manera, la “lección de Historia” como relato de los orígenes, aclara y completa el estatuto de la Historia dentro de la narración y su manipulación por la escritura. En tanto idea escatológica de los “fines últimos”, habrá que reconsiderar el inicio de la novela como ese fin último: el cisma de la Iglesia de la Espera. El milenio ha dado su nombre a una serie de creencias, de teorías, de movimientos orientados hacia el deseo, la espera y la realización de una era. La idea milenarista está ligada a la llegada de un salvador, un Mesías. “No hay que olvidar —nos dice Le Goff— que el milenarismo está concentrado sobre aquella parte del fin de los tiempos que precede al fin verdadero y propio, y el programa de los movimientos milenaristas es, por consiguiente, casi fatalmente, político y religioso al mismo tiempo.”<sup>114</sup> La novela considera el “movimiento” de la Mujer desde la destrucción de su entorno, en coincidencia con el orden de los sucesos historiográficos. El narrador juega con la secuencia del mito bíblico, pero acota reflexiones interesantes que afectan el mismo orden del relato, es decir, existe una geometría que podemos calificar de inoperante, porque aunque se remita a la historia y al mito, el relato considera el desorden de las acciones generadas por los deseos, por los excesos de la Mujer, de sus fieles y de sus detractores. En esta perspectiva, la oposición presenta la arbitrariedad y la inestabilidad que el narrador acentúa precisando la perplejidad y desconfianza que él mismo advierte desde sus resquemores y frustraciones.

<sup>114</sup> J. Le Goff, *op. cit.* 50.

Algo similar sucede con la nominación de Iglesia de la Espera; el movimiento de Madre vuelve a mostrar el “truco” que altera el orden del mítico cristiano, al mismo tiempo que su propósito. Como en la novela se afirma, después de la resurrección de Lázaro —conocida como la “resurrección del último día”—<sup>115</sup> será suficiente habitar en Cristo para estar en posesión de la vida eterna. Los *creyentes* ya no deben esperarlo con temor; antes bien, con confianza. Esto es, en la Esperanza, aunque no precisamente en la “Espera”, el Espíritu Santo completará la obra de revelación de Cristo habitado por siempre en sus discípulos. Al citar, mezclar o deformar las palabras “originales” —en este caso de la Esperanza a la Espera— se retoma y prolonga la ironía que estructura la obra, que subraya la órbita peculiar del Ministerio de la Fundadora. El tema de la Espera —Esperanza— es importante para la noción de salvación, justicia y renovación de un orden político —ya no sacro— y cobra sentido en esta obra escrita precisamente al final de un milenio, al final de una contienda política. El teatro de Beckett se formula como arquetipo de su época. En novelas como ésta, ¿estaremos ante un paradigma semejante?

La Espera, intertextualmente entendida, es una noción que nos remite por igual a las emociones, a las percepciones, al movimiento y estado del cuerpo, al espíritu y a un ambiente social que ya proponían otros autores como Beckett en *Esperando a Godot*. Ramos “dramatiza” irónicamente la humanidad que nos conforma. En ese juego de inter-subjetividad e intertextualidad, que muestra la irreductibilidad de un esquema interpretativo cualquiera, se posibilita otra forma de memoria en el nivel de los estereotipos que la literatura fija y/o transmite. Esta puesta en escena de la *inventio* —o el encontrar algo que decir— es una resonancia en la novela.

<sup>115</sup> San Juan 11: 23-26.

La espera de la llegada de Godot<sup>116</sup> se repite en la novela. Parodia sobre parodia, si se quiere, en donde la repetición y la sobreposición de significantes redundan en el significado vacío de la espera.

En *La mujer...*, los “creyentes” de la Iglesia de la Espera esperan sólo por el hecho de esperar; están ligados a la Madre porque no tienen, para algo individual elevado a lo general, determinaciones específicas. La Madre se y les proporciona un acceso al orden, pero las cosas, es decir, las prédicas, los símbolos “eclesiásticos”, no *son* realmente. Y esto es lo que la escritura de Tiberiano determina para él y para la memoria futura.

Según Le Goff, gracias a una nueva consideración sobre la escatología en la Historia, la espera, y su variedad religiosa, la esperanza, puede convertirse en uno de los temas más interesantes de la historia global para los historiadores de hoy y mañana.<sup>117</sup> Ciertamente la escatología remite a una línea imaginaria o supuesta de principio y fin; en ese origen, el pasado es, más que nada, una cuestión textual; se habla del pasado y del origen para permitir la emergencia del texto que en la actualidad leemos. Sin embargo —desde la mirada de nuestro autor—, las claves del pasado “textualizado” abrigan una cadena de frustraciones

<sup>116</sup> En este drama del “absurdo”, lo individual, lo general y lo esperado, existen bajo el nombre de Godot (God, Gott, o su caricatura, el dueño de las ovejas y de las cabras que no hace nada), lo esperado. El “nada que hacer”, que Estragón y Vladimir consideran, se vuelve recuerdo y deseo de “algo”. En la obra persiste un vacío individual y general en donde surge una reflexión arcaica: “mejor para el hombre si no hubiera nacido”. No obstante, permanece una espera, un último resto posible (¿qué les dirá lo general?): “Tengo curiosidad de qué nos dirá Godot” —exclama Vladimir—. Estragón responde desde su ensimismamiento: “¿No estamos ligados a Godot?” Samuel Beckett, *Esperando a Godot* (Madrid: Aguilar, 1963).

Constantin Noica afirma que hay seis enfermedades en el espíritu contemporáneo, en cuanto reflejan seis situaciones de la precariedad del ser: catholite, todetite, horetite, ahoetite, ahoretia, atodetia y acatholia. Es a causa de estas seis enfermedades que se ha podido hablar del hombre como del ser enfermo en el universo y no a causa de las enfermedades habituales. En esta propuesta, Noica analiza la obra de Godot. “Enfermedades del espíritu contemporáneo”, ensayo citado en *La Jornada* (ene. 2002).

<sup>117</sup> J. Le Goff, *op. cit.* 86.

y mentiras; de aquí que el recitarlo, releerlo y reescribirlo, se convierta en una estrategia primordial en su narrativa.

Desde el momento inicial en que el narrador nos comunica el cisma de la Iglesia, el pasado, en tanto suma de conflictos sociales, pasa a ser uno de los parámetros de lectura de la historia. Y puesto que la supuesta misión de Madre se funda “sobre los cimientos del fracaso de las otras”, todo indica que ésta terminará por cualquier contingencia. La Iglesia de la Espera no persigue un ideal de Iglesia Primitiva ni algún otro; se tienen otras motivaciones para originar una institución más osada que virtuosa. Nadie podría asegurar, empero, que entre los miembros allegados a la Casa, alguno consintiera en la esperanza de la Mansión Perpetua, si admitimos que, como propone Walter Benjamin: “Sólo gracias a aquellos que no tienen esperanza nos es dada la esperanza”.

El horizonte de las expectativas ministeriales se funda en una aparente contradicción, una “bancarrota” de fe y un deseo de credibilidad. El cisma —la “fractura del alma”— convive con el cisma social; la lucha inquilinaria no logró sus metas, pero había quien seguía esperando los cambios en el sistema que podrían paliar la desigualdad social. El intertexto historiográfico da cuenta de una decadencia política que, por otra parte, continúa siendo uno de los temas predilectos entre pensadores desde la antigüedad hasta la modernidad. Normalmente, el criterio *decadencia* adquiere dos formas, la corrupción interna de los tipos fundamentales de gobierno, desarrollada a menudo en una teoría de los ciclos, y el envejecimiento inevitable de los imperios que conduce a sucesivas dominaciones.<sup>118</sup> Las formas —corrupción y envejecimiento— se validan dentro y fuera del texto, en el intersticio histórico y político de los gobiernos corruptos durante los sexenios presidenciales, que Ramos dilata y acota en los años sesenta. Es evidente que habla de una decadencia sociopolítica en donde la elocuencia degenera y las libertades políticas desaparecen bajo la cooptación

<sup>118</sup> P. Burke, *The Renaissance Sense of the Past* (Londres: Arnold, 1969).

de intereses. La pretendida bonanza durante los sesenta se vuelve parodia a fines de siglo.

La cultura mexicana, desde entonces hasta ahora, ingresa a un período de inmersión.<sup>119</sup> Las miradas críticas de los intelectuales no siempre coinciden; la de Carlos Fuentes —ante la década de los cincuenta— parece piadosa frente a la de Monsiváis, que más que una perspectiva crítica, es un regocijo destructivo; otros, como Pacheco, muestran un tipo de “nostalgia irredenta” del México que ya no fue. Otras actitudes críticas se suman a la pérdida de creencias: Zaid opinaba que la elite del sesenta y ocho, en vez de confrontar un “parricidio creador”, institucionalizó el “parricidio”, aprendió que para desenmascararse hay que enmascararse, teatral, dramáticamente.<sup>120</sup>

La decadencia asimila los criterios económicos. En *La mujer...* son los criterios económicos los que ingresan como factor para elucubrar la creación de la Casa Definitiva. El problema arrendatario se expone desde el episodio del desahucio. La decadencia abarca la propia concepción del tiempo: remontar el tiempo hasta las fuentes de la historia, hasta aquello reprimido, para finalmente descubrir los posibles indicios o gestos primarios, lo cual provocaría la credibilidad de una renovación que Ramos invierte como una de tantas renovaciones esperadas que no hubo ni habrá en este continuo deterioro que el cronista se empeña en constatar. Precisamente, es su lucha contra el tiempo la que tergiversa la noción de Esperanza en la irónica Espera. La Espera debe preconizarse antes de que la Nueva Fe pervierta su ley en la otra Casa, en un tiempo sucursal, después rival. La otra Casa dirigida por la tía Jacinta, la madre de Leovigilda y contrincante de Tiberiano, es una disyuntiva sin salida en la que los adeptos se muestran aún más extraviados en su fe. En Leovigilda, el afecto cimentado por la madre concita un saber identitario que contrasta con la incertidumbre original de Tiberiano.

<sup>119</sup> Enrique Krauze, *Las caras de la historia* (México: Joaquín Mortiz, 1983) 155.

<sup>120</sup> *Ibid.* 85.

Puede mencionarse otra noción de decadencia que se nota a propósito del subjetivismo ético-religioso<sup>121</sup> y su carácter metafórico abusivo, donde el manejo de la retórica institucionalizada es doblemente acentuado. Por una parte, al desacreditar el código o los códigos lingüísticos religiosos y, por otra, al corroborar la pertinencia léxica que muestran los actores de esta historia. El narrador, especialmente, es quien marca los registros: en el lenguaje que remite, y proclama la “declinación” entre las ideas justificadas por una enunciación (el verbo, como sabemos, autentifica la enseñanza verdadera), en la caricaturización de las sacrosantas imágenes representadas por la Mujer y por los miembros de su Iglesia. La parodia es una forma de constante dramatización ficcional que se codifica al descodificar otros textos y cánones. La parodia es también una forma de comprensión del comportamiento humano; la dramatización de instantes, de estados de ánimo de los protagonistas y personajes, rinde cuenta de conflictos afectivos y malentendidos a través de la fuerza de su representación. Para enfatizar las alteraciones, tanto canónicas como afectivas, Ramos confecciona al padre Valiente, el antagonista natural de la Iglesia de la Espera, que viene a certificar la influencia de la picaresca: Valiente es un *buscón*:

[...] un cura comprometido con el oficio que había elegido al margen de toda presión y bajo el ingente imperio de su libre albedrío. Creía en un único Dios, en la Santísima Trinidad, en la Vida Eterna y en que Pío XII era el Vicario de Cristo. Creía en el Credo y lo rezaba con fervor creciente. Por eso le repugnaba, le ofendía y amenazaba por razones autoritarias, ideológicas y pragmáticas respectivamente, que una advenediza descubriera para oídos ingenuos de imaginación, débiles de fe e incautos de bolsillo, otro camino hacia la salvación que no fuera el suyo, por intransitable que pareciese y caro que resultara el derecho de peaje (245).

<sup>121</sup> J. Le Goff, *op. cit.* 124.

Remitirse a los mecanismos intertextuales de la crónica de una parodia es corroborar una de las formas a través de las cuales se anuda la coherencia: el documento escrito sobre un soporte informativo (el intertexto) se comunica temporal y espacialmente como un sistema de marcación, memorización y registro que asegura el pasaje de la esfera auditiva a la visual. Del “se dice” al “se ha escrito”, se permite reexaminar, disponer de otra forma, rectificar frases, incluso aisladas, y por supuesto inventar, imaginar, crear.

La manifestación de “la memoria” depende esencialmente del desarrollo social. La sociedad, en términos ideales, es la encargada de otorgar roles específicos a personas que puedan recordar y ofrecer un testimonio. Aquel que comunica —o relata— alterna conciente o inconcientemente datos veridictivos que han sido procesados intersubjetivamente, aunque sea el custodio de la memoria en materia religiosa o jurídica.

En la novela, el autor ironiza los supuestos ideales y satiriza la postura de la persona “moral” que guarda los testimonios ministeriales; juega con la indeterminación de un cronista que archiva las escrituras de la memoria que no es:

[Transcribo los Testimonios resguardados en la caja de seguridad de la Residencia Principal. No puedo asegurar si las palabras escritas coinciden con las pronunciadas en el sermón de la Huerta. Asumo que algunas fueron alteradas para asegurar la fluidez y claridad necesarias. La palabra es un actor que actúa en el escenario de la boca; y lo que valoramos en él: la gracia, la coherencia, el timbre y la entonación, también lo exigimos al discurso escrito. Por ello no reprocho la acción voluntariosa de la mano que acomodó en los Papeles Fundamentales aquella voz que escuchamos hace ya tantos años.] (230).

La leyenda y el mito ingresan en la crónica; el gesto legendario de elaboración pone en escena episodios de crisis en diferentes momentos de violencia política, cuando Blanca Armenta soportaba los avatares familiares y sociales. El cronista consigna, además, aquella ubicuidad apelativa que databa a Blanca Armenta no sólo como la Fundadora de una

Iglesia, sino como regente de un burdel, “De la Casa Santa a la *Non Sancta*, sólo media una palabra, y esa palabra la utilizó a voluntad la imaginación circunvecina” (126).

#### LA MEMORIA EN LA CRÓNICA

El valor del inconsciente, el estatuto de las clases sociales y la memoria social, rigen todos los problemas identitarios. La memoria social es un elemento indispensable de lo que hoy se estila en llamar la “identidad”;<sup>122</sup> su búsqueda, personal o grupal, es una de las actividades fundamentales de las sociedades desde las etapas orales hasta las escritas. Una crónica implica, generalmente, los procesos identitarios de la sociedad que describe. Si en la novela nos remitimos a la supuesta perspectiva teórica del narrador que se quiere cronista de su tiempo, es interesante considerar la advertencia que rige su escritura: “entiendo la vida en términos darwinianos, freudianos y marxistas”: gracias al sesgo irónico, parafraseamos su razonamiento para corroborar que la evolución, el inconsciente y la clase social, convergen en la escritura de su memoria y son esenciales para tratar de comprender los aspectos políticos, sociales, sentimentales y económicos que subyacen en la sociedad que trata de identificar y, en términos muy elementales, para calificar como absurdo el contexto que rodea la bienaventuranza de la Creación.

La memoria colectiva, la identidad de un grupo, formada a fuerza de aceptar y rechazar la tradición, la historia y los mitos, se convierte, paradójicamente, en instrumento de poder. Dominar y desautorizar el recuerdo o decretar el olvido es manipular la memoria. Se pueden comprender las causas por las cuales el narrador califica como absurda la situación de Blanca Armenta, de la familia, de los creyentes y sobre

<sup>122</sup> *Ibid.* 138.

todo la propia, cuando reconocemos tal manipulación como detrimento del bien común.

Madre disfraza sus miedos y circunstancias pretéritas —socava el hueco de la memoria (el de los demás y el propio)— para reconstruir una historia verosímil en tanto provenga de la voluntad de poder y dominio que los sistemas tradicionales le permiten. Confiere identidad a una Iglesia que pretende validar como tradición, por encima de las instituciones o a pesar de ellas; por eso divulga la idea de que su Iglesia puede validarse como resultado de uno de los tantos planes que Dios tiene. Por un lado, los temores, el recuerdo del desahucio, la etapa tras-humante, la lucha inquilinaria; por otro lado, la presencia de los “creyentes”, que necesitan justificarse con una historia que fundamente su credibilidad. Al considerar las credibilidades y las reacciones de la madre y del grupo, el narrador termina confundándose en el marasmo de las apariencias; no cree, pero comparte la vida de la Fundadora en la carpa, en la magna representación en la Huerta y en la Casa sede. Al final, a pesar de sus críticas, del gesto entre pudoroso y osado, forma parte de lo mismo que rechaza.

Por otro lado, la historia de Blanca Armenta y su disparatada Iglesia de la Espera surge acompasada en los tiempos que corren; los “signos” coinciden con el momento historiográfico, nacional, local e internacional. El siglo xx no sólo ha sido la época del desarrollo tecnológico, científico y cibernético; ha sido, por desgracia, el escenario de guerras mundiales, de genocidios, de regímenes totalitarios, de hambrunas y, por supuesto, de interminables conflictos religiosos. Hablar de una serie de “apariciones marianas” es un lugar común en estas épocas. La memoria de la Buena Nueva que la Fundadora o la Madre instaura, se incluye en el propio fluir de los acontecimientos históricos y en el mismo tenor legendario de las apariciones marianas, tales como la leyenda de la Virgen en Fátima.

El Ángel de Luz es también una transición que la propia Blanca Armenta dirime contra su propio inconsciente y pretende hacer valer como signo en la memoria del grupo. La identidad creada para sí es la identidad con la que inviste su ministerio; la identidad de una mujer que

ha sufrido todo, corresponde, asimismo, al rasgo característico de nuestra cultura del sufrimiento. Al mismo tiempo, aunque para toda sensibilidad se rechace el dolor, también es cierto que existe la indiferencia, la no responsabilidad y la miopía ante el sufrimiento. Para que ciertos sistemas funcionen existe el acuerdo de actuar como si no se viese nada.<sup>123</sup> La institución católica es una tradición dominante, un receptáculo del patrimonio moral, jurídico y religioso que ha ingresado como conciencia colectiva en muchos pueblos; sobre este estado de cosas se establece con sentido la analogía fársica de la Iglesia de la Espera.

LA CREACIÓN Y LA ALTERACIÓN DE LOS ESPACIOS: LAS IMÁGENES VISUALES O LAS  
“FOTOGRAFÍAS” DE LA CRÓNICA

Los espacios que Ramos genera en su narrativa se disponen para concentrar el sentido de sus tramas. Entre los modos de representación y los modos de discurso de una crónica encontramos, por un lado, el relato poético-visual y, por otro, el rastro o la huella de un pensamiento, de una perspectiva, de un tono en un tiempo ordenado por la narración de la H/historia que desde un punto de vista actual adquiere los visos de un “testamento político”. La creación de espacios provoca la meditación del lector hacia los lugares y hacia el habitar los lugares que también nos habitan: memoria y olvido. La indagación por el mito, el *logoi* y la historia, respalda la propia construcción escrituraria y recepcional que es, a un tiempo, indagación documental y creación ficcional. *La mujer que quiso ser Dios* denota el acento sobre las peculiaridades de los mitos cuando se enlazan con la religión y con las características culturales e historiográficas regionales. Las tramas literarias pueden crear y ordenar acciones y lugares —básicamente de aquellos

<sup>123</sup> Gonzalbo Escalante, *La mirada de Dios* (Barcelona: Paidós, 2000) 298.

eventos y espacios simultáneos que suceden no sólo en el entorno, sino en el interior de cada sujeto— de una forma que la Historia no construye. La simultaneidad de discursos y de acciones nos hace comprender que ninguno de nosotros somos un relato único; en un mismo momento no somos una historia única. Y este nivel de exposición lo explora la literatura, no la Historia. Aquello que tiene que ver con la credibilidad y con la factualidad de determinadas historias son las actualizaciones que los seres humanos nos hacemos acerca de la vida y de la existencia a través de la creación y de la palabra, en donde se desea dar cuenta de lo inaprensible. En la novela de Ramos existe un balance entre lo simbólico y lo semiótico, entre los símbolos creados por la tradición y las instituciones y los signos creados por las prácticas sociales.

Los personajes se enmascaran y desenmascaran planteando siempre una interrogante por el lugar que ocupan y por el espacio que crean en la obra. Las máscaras o disfraces poseen la suficiente carga antropológica para reproducir rostros y figuras que albergan, emulan o burlan lo mítico, lo religioso y lo corporal. En toda ceremonia existen las máscaras como punto de unión entre lo mortal y lo inmortal. Los disfraces proveen al ser humano una dimensión entre la tierra y el cielo, una conjunción de lo humano con su territorio, con los sentidos y con sus dioses. Las máscaras son metáforas y definen espacios. Las máscaras carnavalescas, las máscaras cotidianas o la cara como máscara, posibilitan girar la perspectiva tradicional cuando se piensa en el discurso y en las representaciones impuestas por las instituciones. Las máscaras delimitan los espacios de las relaciones humanas. En esta historia cada personaje se posesiona o es poseído por otro que cree o quiere ser para recuperar lo que aspiraba o lo que ha perdido; todos desean reapropiarse de un mundo que “esperan” no como producto de razón, sino como vivencia y resignificación. Los personajes trasladan los temores a las máscaras para decir algo de lo no dicho ni permitido.

Y lo no dicho en esta historia es aquello que corresponde a una cultura oficial, también construida a base de estereotipos; de ahí la parodia de Blanca, los creyentes y el personaje-narrador, que desenmascaran

esa cultura oficial incorporando otros lenguajes. En su teatralidad y en la performatividad de las prácticas sociales, sexuales y culturales, explican su propia subjetividad y afrontan mejor los retos. Tiberiano, como narrador, sugiere el examen de los aspectos dramáticos y de los rituales del grupo que constituye la Iglesia de la Espera, pero, al mismo tiempo, no hay que olvidar la propia performatividad de su presencia como escritor y la subjetividad como participante de aquello que describe.

Para lograr cierta apertura, distancia y verosimilitud en una crónica con tales características, el relato se expresa metairónicamente: quien mira y describe tiene la postura de aquél que también es mirado y descrito. Las palabras, las figuras, van construyendo otros espacios de permisibilidad bajo la máscara irónica del discurso narrativo, dentro de un ámbito supuestamente hegemónico. La fábula necesita subvertir el espacio sagrado para mostrar la viabilidad de la propuesta. No sólo lo hegemónico y patriarcal, también los códigos que cada género define, se someten a la ironía y a la parodia. De manera inversa, las mascaradas se tergiversan con el tono sentencioso; la teatralidad de los movimientos, gestos y vestuarios, el aspecto serio del discurso fingido y la aparente solemnidad de las escenas, inopinadamente encuentran sitio en la dudosa seriedad del sistema político.

Los caminos transitados por el narrador y por su progenitora, los surcos marcados en sus cuerpos y por su imaginación, encuentran como salvoconducto para el recuerdo, una atinada retórica contra los significados impuestos: ni omnipotencia ni consagración ni verdad ni sentido único o absoluto; al contrario, todo es efímero, casual y heterogéneo.

Tiberiano y Blanca son concebibles en sus transformaciones físicas y espirituales, como parte de la existencia del mundo real que el texto genera. Se invisten y transfiguran como actores que acuden a distintas piezas dramáticas. Pueden ser tantos personajes como apelativos tienen; la ubicuidad, la indeterminación de una y de otro, permiten crear un imaginario popular porque toda concreción está más allá de la evidencia. Sus cuerpos son imágenes construidas con palabras y esas

palabras nos hacen “reconocerlos” a través de una memoria “gráfica o iconográfica” cuando se nos lleva a una recuperación pictórica o a una ordenación discursiva intertextual.

Los motivos *visuales*, a la par de su narratividad, nos remiten al contenido, al tema que se quiere transmitir.<sup>124</sup> Las figuras de pensamiento insertadas en la imagen actuada del cine se reinsertan como imágenes o figuras en el proceso de lectura. Como en un filme, las figuras de la novela se organizan en planos para condensar el tiempo en la trama y con ella el sentido. En torno a cada imagen surgen otras y algunas más se sugieren, conformando un campo de analogías, de simetrías, de contraposiciones. En esta organización, *visual* y conceptual, a través del orden secuencial, interviene la intención de mostrar el tono irónico de su crónica y el sentido metairónico de la escritura y de su recepción.

A partir de la metanarración, la escritura o las expresiones verbales se hacen *visuales*, la metanarración asume más importancia en la literatura actual. La palabra escrita cuenta como búsqueda del equivalente de la imagen visual y como desarrollo coherente de una voluntad estilística que cada vez gana más terreno.<sup>125</sup> Ramos sostiene la visualidad de las imágenes retóricas no sólo a base de las descripciones que exponen el carácter teatral de todos sus personajes, sino de la metanarración. La mirada del narrador dilata o suspende (“congela”), como el lente de una cámara, el tiempo y el espacio de las escenas alegóricas. La narración se detiene e incita al lector hacia la “contemplación pura” y ensimismada de la actriz principal: “Madre levantó la mano por encima de su cabeza en perfecta emulación de las estatuas de los ángeles en los cementerios, y exigió que se presentara el dueño de la huerta [...] debo reconocer que lo que vino después, confirmó la predisposición de Madre por los desplantes histriónicos” (156).

<sup>124</sup> Jordi Balló, *Imágenes del silencio* (Barcelona: Anagrama, 2000) 13.

<sup>125</sup> Cf. Italo Calvino, “Visibilidad”, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez (Madrid: Siruela, 1990) 105.

La escena —citada antes como La Cena— remeda la disposición figurativa de una versión pictórica de *La última cena* (de Da Vinci o de Tiziano), pero ya reproducida al estilo de los cromos o estampas. La versión sobre la versión, o la copia sobre la copia, denota el mecanismo de la repetición en las parodias, que había señalado antes a propósito del drama *Esperando a Godot*. La gestualidad, la indumentaria, la focalización de los ademanes, aunadas a la tesitura de una voz convincente, logran reproducir a la Fundadora como una copia libresca, una caricatura de las estampas, de los libros que Tiberiano, obediente, le traía de la biblioteca. Blanca Armenta podía elegir el disfraz oportuno entre las imágenes de los grandes libros que mostraban a “egipcios o a romanos”, del “saqueo” de las Escrituras o de las imágenes, recordadas acaso a partir de las actuaciones en películas mudas donde una pianola “le metía ‘emoción’ a las escenas”. El universo figurativo e imaginario se fundía en el misterio imaginativo entre ademanes y signos mudos, en donde sólo ellos entendían los trazos de su código:

[...] del alfabeto Morse. Los arabescos [que] impresionaban a los pueblerinos al tiempo que me permitían comunicarle a Madre los datos requeridos [...] “Los signos tutelares con los que convoco las potencias ultracósmicas y esotéricas que me protegen y asesoran”, no eran más que palabras escritas en garigoleados cartelones [...] Cuando este recurso no convenía, regresábamos a la más eficaz, aunque menos teatral lectura de labios (142-143).

La “composición” del escenario, su repetición y el sarcasmo inmerso, adecuan las simulaciones a las credibilidades impugnadas por los relatos de otras religiones y sectas que ya desde entonces ingresaban al país.<sup>126</sup> Las representaciones del trío —Blanca, Tiberiano y quizás Tiburcio— durante la etapa de Madam Quintano, llegan al lector en la rememoración o identificación de imágenes visuales impostadas

<sup>126</sup> H. Bloom, *op. cit.*

estilística y culturalmente. Tiberiano, como narrador “fidedigno”, describe la disposición escenográfica con la precedencia de analogías, similitudes o “el mismo aire de familia” para facilitar la similitud de cada cuadro. Es cierto que en la literatura del autor hay una sedimentación de historia iconográfica y fílmica que se perfila cuando elige un argumento; ya en los cuentos, “Del tiempo y otros lugares”, “La señora de la Fuente” y en las novelas citadas, esa elección estética se impone y requiere de la complicidad del lector capaz de interpretar los iconos de su narratividad. La pertinencia iconográfica que respalda la parodia muestra, en ocasiones, referentes mediante los cuales se pretende que el lector haga el recorrido por ciudades, pueblos y calles buscando el domicilio en donde pudo existir la biblioteca del puerto de Veracruz, la casa del tío Marcial, la Casa para Familias: La Esperanza, y aun que corrobore los titulares periodísticos que hablan no sólo de apariciones, guerras y exterminio, sino incluso las notas prescindibles acerca de vendavales y tormentas que de vez en vez aquejan el puerto veracruzano.

La iconografía cristiana predispone a las imágenes en el entorno de las actuaciones; las soluciones visuales siguen siendo determinantes en situaciones en donde ni las conjeturas del narrador ni el pensamiento del narratorio ni los recursos lingüísticos del autor podrían resolver. El narratorio y el lector interpretan las imágenes, las reconocen por ese efecto de cuadro que adscriben los personajes y sus actuaciones. Los signos son universales, polisémicos, no se limitan a un género o poética y pertenecen a la tradición no sólo de raíz popular, sino también a la tradición de los “ejercicios espirituales” que conforman diversos manuales con términos que parecen instrucciones para la puesta en escena de algún espectáculo (recordemos por caso, *El libro de los ejercicios espirituales*, de Ignacio de Loyola). La imaginación visual que conlleva cada cuadro o “puesta en escena” es suficientemente sugestiva; parte de una imagen dada y otra parodiada, en donde la fantasía individual podía reconocer el palimpsesto de alguna figura “sagrada”. Los fieles de la Iglesia podían advertir la originalidad y la invención de una situación que problematiza la imagen visual por la no correspondencia

de la expresión verbal. Cuando Madre extrajo la placa oxidada que remeda las “tablas de la ley mosaica”:

Cuando Madre estuvo segura de que todos los asistentes habían visto la Placa, la bajó a la altura de su corazón [...] Y levantó la mano [...] aspiró a profundidad y continuó:

—Esta Placa revela su nuevo plan [...] El Señor Dios está harto de buscar-nos por sagrada o interpósita persona [...] El Señor Dios, Amo de todas las Casas, está harto de intermediarios, de iglesias y religiones. Ahora quiere que todos seamos nuestra propia iglesia y nuestra propia religión (231-232).

En el origen del relato coexisten las imágenes visuales, indispensables para imaginar a la Mujer que permanece aterrada por el fuego que consume la casa en su infancia, encerrada en el horno, errante y perseguida por anarquista; la mujer que a fuerza de agravios quiere ordenar sus recuerdos en un orden que satisfaga la imagen o el personaje por ella creado. La “autocreación” del personaje se establece como repetición de cuadros fijos, y esto es importante porque el cuadro nos ofrece un concepto de tiempo: podía llevar el tiempo necesario en cada posición, repetirla, ensayarla, cuando, sola en su habitación, se miraba frente al único espejo permitido en la Casa. Un tiempo relativo, liberado de la mecánica de las acciones conviene al mito que remeda, no obstante que ciertos sucesos se repetían “sin querer”: “Pero los fantasmas regresaban por la noche. Las manchas almidonadas de Feliciano Armenta colgaban de la pared de su sueño como una zalea de bestia montaraz” (356).

Tiberiano puede comprender (“había leído a Freud y conocía el trasiego de los sueños” 357) que Blanca traslade la fantasía a la imaginación, creando para sí una investidura o armadura para confrontar la sensación (o la realidad) de sentirse acosada y perseguida. Se traslada en sus sueños al horno de barro, atraviesa nuevamente el río de La Antigua, padece la lucha inquilinaria, se reinstala en la carpa de Madam Quintano y de la casa santa o *non sancta* al lugar del otro lado del espejo, que si no es el de las maravillas sí es el de la aventura que

sublima los motivos de sus pesadillas. No es que carezca de una existencia propia, es que se la han expropiado al igual que la casa de la infancia. El Padre, el Berrendo, aparece en sus sueños y no hay quien le asegure que no es real. Ella lo ha visto con antorcha en mano. Ella sabe que ante una realidad instintiva, lo transforma con características positivas. El “inventario objetivo” de accidentes que rodean la vida de Blanca, la realidad del mundo, está al otro lado del espejo que guarda para mirarse. Quizás del otro lado del espejo, el mundo se reduzca a una serie de componentes que integran el universo onírico del Padre como salvaguarda de su integridad y no como lo que realmente presencié. El padre parece un genio maligno —como aquel rey rojo en *Alicia a través del espejo*— si consideramos esa importante parte lúdica en donde el texto encuentra el balance que evita la tragedia o el melodrama de la existencia humana. Se difuminan los límites entre la vigilia y el sueño y el concepto de la incertidumbre como eje fundamental del pensamiento humano vuelve a reconsiderarse en la trama ficcional.

La filiación entre los dos mundos ficcionales: el sueño y la representación, es una de las líneas de significación de lo narrado. Su condición paródica sólo podría ser advertida por un ser supremo, el Dios mismo que se pretende desde el título.

Por otro lado, si parte de la originalidad de Tiberiano consiste en su misma indeterminación y ambigüedad, en el cuerpo que es metáfora del espacio de escritura, es porque puede asumirse como aquel que contempla y es contemplado como parte del mundo literario del cual surge. La especularidad tiene un sentido metalingüístico, metaliterario. El espejo es imagen de la imagen que se despliega en el texto. El espejo, la especulación, contribuye a multiplicar su punto de vista. Si se considera que no siempre los espejos reflejan el doble exacto de lo que tienen enfrente, podemos considerar que en esta ida y vuelta se crea un flujo de tiempo y de espacio imaginario.<sup>127</sup> El narrador defiende

<sup>127</sup> J. Balló, *op. cit.* 62.

su especulación, pero no puede verse en un espejo. ¿Qué o quién existe detrás del espejo? ¿Sería capaz de sostenerse la mirada?; ¿a dónde más sus momentos críticos o trágicos lo llevarían, sino al desarraigo? Por otro lado, cuando Blanca se mira en el espejo, lo hace en su recámara, como una huella más de una soledad asumida. El narrador parece anteponer los espejos deformantes frente a todos los personajes, incluyendo él mismo. El espejo esperpéntico, en este caso, tiene mucho de punto de fuga de la verosimilitud, porque, si bien existe confusión de identidad, está justificada por algo previo: sabemos que el proceso de lo real creado y representado a través de esa deformación no impide que al final esa misma realidad refractada por la deformación sea seriamente real. Las ironías y paradojas del texto descentralizan el discurso oficial afectando tanto su nivel semántico como pragmático, mostrando sus fallas, paradojas y doble sentido. A través del tiempo, la perspectiva metairónica siempre acentuará la lectura crítica de la narrativa que la gesta.



## CONCLUSIONES

### QUISIERA ESTAR SOLO EN EL SUR

Quizá mis lentos ojos no verán más el sur  
De ligeros paisajes dormidos en el aire,  
Con cuerpos a la sombra de ramas como flores  
O huyendo en un galope de caballos furiosos.

El sur es un desierto que llora mientras canta,  
Y esa voz no se extingue como pájaro muerto;  
Hacia el mar encamina sus deseos amargos  
Abriendo un eco débil que vive lentamente.

En el sur tan distante quiero estar confundido.  
La lluvia allí no es más que una rosa entreabierta;  
Su niebla misma ríe, risa blanca en el viento.  
Su oscuridad, su luz son bellezas iguales.

LUIS CERNUDA, *La realidad y el deseo*

*La mujer que quiso ser Dios* establece imágenes excepcionales acerca de la incertidumbre del recuerdo, del acontecer y de la experiencia literaria. Lo apenas perceptible, lo olvidado y lo incierto se subraya con la presencia y

la fuga de las cosas, de los seres y de los lugares que se evocan y se disipan en la *memoria*. La memoria es un tiempo que desborda los marcos cronológicos, un receptáculo abstracto de nombres, de emociones y deseos, en donde faltan elementos para colocar lo no nombrado.

Luis Arturo Ramos nos entrega, en esta novela, una de las más recientes de su producción, una historia en donde la percepción de las imágenes relacionadas con acciones, reflexiones y escrituras de los personajes, confluyen en una perspectiva que vacila entre el olvido (o negación) del relato prometido y la ausencia del lugar perdido. El relato promisorio o el relato esperado, sustentaría la transformación de una realidad dialéctica entre la estructura social y los deseos de los seres humanos. El relato anhelado asumiría una historia en donde las verdades no son indiscutibles ni imperecederas. Los contextos sociales, empero, no corresponden, referencial ni literariamente, a las heroicidades del relato que se emulan en la épica ni conmueven en la tragedia. El absurdo, la parodia, el carnaval e incluso el pastiche, son las formas que impregnan los relatos actuales con los cuales convivimos.

La oblicuidad de la memoria en el relato funge como horizonte recepcional. Los lectores percibimos los mundos posibles que nos hablan de la presencia e importancia del recuerdo mediante diversas estrategias, las del texto, las del acto de lectura y aquellas proporcionadas por una consistente intertextualidad. En la novela se denota y se implica el tono irónico y la mirada crítica del escritor-persona ante la incertidumbre del acontecer, los procesos ficcionales y los saberes hegemónicos que dominan la sociedad y la tradición literaria. La ironía responde, en estos casos, a una actividad estética, a una actitud ética y a una reacción emotiva.

La novela indica la incidencia de un trayecto que siempre nos conduce al lugar de procedencia del escritor. La tierra de la memoria veracruzana contextualiza el entorno de gran parte de las historias de Ramos. Al respecto, es importante considerar que, por diversas circunstancias de vida, el escritor permanece alejado de su lugar de infancia; su lejanía huella la trama de sus novelas al revelar tanto la singularidad de una ausencia, como el estatuto de esa ausencia. Singular porque impregna emocionalmente los relatos, estatuto porque las obras responden

a la pertinencia del lugar de enunciación. Si bien la relación ontológica y funcional del concepto y del lugar del autor no es la discusión central en esta investigación, no se puede pasar por alto la huella subjetiva del autor implícito cuando inserta, mediante estrategias discursivas y relaciones intertextuales, un complejo reiterado de imágenes en donde se inquiera por la reminiscencia de un espacio original de vida y de escritura. Cuando el entorno contribuye a disipar las ilusiones, son las imágenes constituidas por la lengua materna, por las sensaciones, los afectos, las emociones y la sexualidad, las que contribuyen a configurar y refigurar aquella “realidad” primera que de tiempo en tiempo regresa y forma parte de las justificaciones, de la búsqueda de sentido y de la memoria. Es así en la potenciación de esa memoria individual, hasta que se convierte en memoria de los otros. No es casual, por lo tanto, que ambos partan de registros primarios o de míticos relatos originales. El regreso a los orígenes, a las primeras formas de comunicación o a los primeros relatos, suscita la reescritura de una zona ficcional que no deja de percibirse, equivocada o certeramente, como “un reservorio de experiencias y de recuerdos”.

En la zona de lo posible literario —es decir, de lo que atañe al acontecer humano— se trama un pasado en eterna mudanza; en la zona se “extraña”, en la zona se representa, estéticamente hablando, aquel lugar en donde conviven fragmentados y en tensión, las imágenes del recuerdo, del deseo y de la imaginación. En la selección de motivos y estructuras se corrobora, una vez más, que la narrativa de ficción hace posible que todo lo inherente al ser humano convenga como materia literaria; asimismo comprendemos, a través de todo un corpus creativo y ensayístico, que todo autor arriesga sus proyectos de escritura como una práctica tocante a la posición intelectual, estética y afectiva, del autor, desde el lugar de enunciación.

En la configuración del personaje y de las acciones de la Fundadora, Blanca Armenta, en la creación de su Iglesia de la Espera; en la voz, escritura y “esperanto” del cuerpo de Tiberiano o en la visión de las nubes que su cuerpo conforma; en los cuerpos dramatizados de los feligreses, en sus discursos absurdos y humorísticos; en la designación de

cada patronímico, se concierta una materia literaria que configura las diversas imágenes que representan la percepción de recuerdos transformados; la materia literaria las funde y las regresa en construcciones simbólicas, las “origina” y “colorea” como figuras inaprensibles que permanecen en la imaginación y en la sensibilidad del autor y del lector.

Existe, por otro lado, una relación intrínseca entre las imágenes del recuerdo y las imágenes intra e intertextuales que la dimensionan. Cuando en el presente hablamos de la memoria de un tiempo recordado, pasado y aun imaginado, no podemos referirnos, por principio, a un objeto que se aprehende ni pensar que el pasado preexista como una demarcación finita o delimitada, sino como un modelo en construcción. Las imágenes del recuerdo, así parezcan “visibles” a partir de objetos materiales, se representan simbólicamente, en iconos, en la abstracción de la escritura literaria. Las formas de percibir la presencia de distintas imágenes del recuerdo confrontan las formas de representación tradicional; si bien es cierto que el nivel referencial historiográfico convive con la idea de memoria histórica, no se pretende aquí representar personajes ni eventos, como una imagen “fiel” de la historia gracias a la literatura. Persiste la incredulidad, la duda constante de una reconstrucción fidedigna del pasado, al tiempo que un rechazo hacia ciertos mecanismos de desmantelamiento que acaban por opacar la forma novelesca. El autor estudiado no desdeña los contextos historiográficos, pero éstos están restringidos en un cuestionamiento permanente acerca de los mecanismos formales que mediatizan la percepción del recuerdo. Estas “restricciones” se indican a partir de los marcos de referencia: ironía, parodia y metaficción, principalmente, originando ciertos trayectos de indeterminación en la lectura. La autorreflexión narrativa, por ejemplo, socava —en diferentes intensidades— el carácter verosímil del realismo, al tiempo que disgrega los modelos narrativos y/o relatos que intervienen como intertextos. Es importante considerar que los conflictos eternos acerca de la representación en la literatura, son reflexiones oportunas para considerar en una perspectiva análoga a la misma zona oscura del recuerdo y proponerla como un estatus posible e imaginario que da origen a la narrativa ficcional.

Las abstracciones del acontecer (de la vida humana que se va narrando), las experiencias íntimas e intersubjetivas, se matizan, como hemos señalado, a través de los mecanismos intertextuales; en la narración y en la argumentación que la trama estructura, es notable el acceso hacia un relato en donde la reflexión de la escritura literaria se despega de lo puramente anecdótico y de lo explícito, para subrayar su deslinde y conjunción con los materiales (el tiempo, los temas, el lenguaje) y con las formas constructivas (las voces narrativas, los personajes, las estructuras). En la novela se establecen los distintos niveles narrativos y argumentativos, se contextualiza la fábula y el referente historiográfico, se confluye en dosis conjeturales, en interpretaciones hipotéticas y contradictorias que argumentan lo narrado. Tan importante es la función narrativa y argumentativa, que el escritor recurre a la utilización gráfica de paréntesis y corchetes; los signos responden, tanto a un proceso retórico y/o estructural, como a una forma silenciosa de apelación al lector.

En los capítulos respectivos expuse la importancia de las propuestas metanarrativas y metaficcionales sobre el ejercicio literario. En la perseguida objetividad del narrador que escribe la crónica, se recurre con fortuna a la instancia del personaje-escritor-narrador. Tiberiano se asume como “niño expósito” y fabulador en ciernes, pero con presumible experiencia narrativa. Pese a las características culturales e históricas es evidente la actitud de “pesquisa”. Busca el relato que le confiera sentido a su vida y validez a su quehacer escriturario. Los hipotéticos trayectos de vida, de narración y escritura, comienzan en un punto esencialmente conflictivo que pretexto un camino de regreso hacia los inicios, las causas o los orígenes, para situarse en el presente. El regreso decanta la noción de validez del relato original, fundacional, de iniciación o mediático. El regreso es, además, una suerte de metáfora metaliteraria.

En un nivel narrativo, Tiberiano da cuenta del conflicto inicial del cual surge la crónica de Blanca Armenta y la fundación de una Iglesia (imagen de Dios, desahucio, rito de iniciación; los recursos de la imaginación y del poder); en otro, narra el itinerario de su propia vida (su trayecto de iniciación, las frustraciones, el desamor y las traiciones), en

los intersticios argumenta los motivos que lo llevan a escribir su propia historia. En la historia de Tiberiano se involucra el relato de la fundación de la institución en la Casa de la Espera, la discusión se centra en la necesidad de inventar credibilidades que mucho o poco tienen relación directa con el conflicto de la divinidad. El motivo argumental fundamenta la demarcación de las reflexiones sobre la función meta-narrativa en su eje metarreferencial.

En la lógica de la fábula es evidente que para escribir acerca de la memoria no basta con la experiencia o incluso haber sido partícipe o testigo de los conflictos. La intersubjetividad, la imaginación y el azar disgregan siempre las imágenes que en la escritura se tratan de organizar, de ahí la recurrencia a otras instancias, paradigmas o modelos con los que puedan ordenarse.

El mundo axiológico, al igual que las políticas interpretativas, la inminencia del referente historiográfico y cultural y el estatuto de representación, requieren de modelos narrativos que siempre reclaman de una reformulación que no puede generalizarse simplemente bajo el rubro *novela histórica*. Los modelos narrativos, aunque marcan y conducen al personaje-escritor por una serie de pasos que hipotéticamente culminarían en un orden supuesto, son elocuentemente develados e ironizados durante los trayectos de la escritura del recuerdo. En la medida en que no existe el desarrollo de una perspectiva ni sagrada ni heroica, sino una tonalidad escéptica, el sesgo irónico prevalece.

El modelo narrativo expuesto por Ramos en su novela, por lo visto, fundamenta un orden de escritura de memoria que marca el desliz temporal y espacial, entre la atribución y función de lo escrito, entre una interpretación y la siguiente y, sobre todo, en la dinámica que involucra el arraigo de unos, sobre la preterición de otros. Los mitos fundacionales resumidos en la Biblia; los saberes establecidos sobre la divinidad, la locura y la razón, concitan la implicación del lector y su repertorio ante una problemática cultural que asume otro mito u otra realidad: las relaciones entre la cultura heredada y la realidad cotidiana. El autor parece insistir en las confrontaciones y mediaciones textuales e ideológicas que se imponen como fenómenos fundamentales en la

literatura mexicana. Las versiones propuestas en la novela frente a este consabido conflicto o mito, resultan en reescrituras insolentes, irónicas y quizás por ello reivindicativas. La práctica intertextual es inseparable de la actitud irónica implícita en la reescritura, tanto si se considera como una mediación o distancia, como si se observa en la articulación de una mirada cáustica sobre el pasado literario y el saber hegemónico.

La ironía como tropo, como forma intertextual y como posición frente a lo narrado es un mecanismo omnipresente en todos los textos de Ramos. Más que detenerse en la transcripción de enunciados irónicos, importa destacar el sesgo irónico como supuesto intertextual y como perspectiva narrativa. La obra nos remite a la exploración de relatos primarios de comunicación lingüística, de lo oral a lo escrito (el aprendizaje del lenguaje de señas, las distintas gestualidades involucradas en cada personaje, los juegos, las rondas como aprendizaje inicial. La identificación del grupo social en la simulación de las historias relatadas en torno a una Iglesia). Asimismo, en los procesos anímicos que originan las conductas humanas o que clausuran el lenguaje y el relato aprendido, cuando se pervierten o se reprimen.

En medio de la búsqueda por el relato, en la forma de representación y en los discursos involucrados, Tiberiano extravía sus intenciones, primero entre los meandros inconscientes y conscientes de los sujetos que describen, pero sobre todo, en él mismo; después, por efecto de las causas y del azar, que originan las conflagraciones sociales de las que también pretende dar cuenta.

No perdamos de vista, por otra parte, que los “regresos” narrativos reiteran el origen de una estructura de corte antropocéntrico y escatológico de nacimiento y muerte o de inicio y fin. Todo lo cual, aunque no asegura una búsqueda utópica por un principio generador de los recuerdos, sí denota una analogía, una similitud entre la noción de un principio generador de los relatos y la necesidad intrínseca del relato *per se*. Si continuamos el supuesto, dichos principios podrían responder a una relación de oposición entre las figuras primarias y aquellas que se han transformado en el presente del recuerdo evocado o convocado.

En la lectura de los trayectos señalados, puede percibirse que la creación narrativa de las imágenes del recuerdo surge implosiva, pero debe reescribirse con estructura, perspectiva y orden.

En beneficio de la perspectiva irónica propuesta, consideremos que en la construcción del personaje-escritor se problematiza la relación sujeto (que observa)-objeto (observado). Es decir, la inclusión del observador en el campo observado, relativiza el mismo punto de visión. Si la ironía es un mecanismo omnipresente, ¿qué se ironiza en la figura particular de Tiberiano, pero también en la visión de Blanca Armenta?

Se conciertan, en términos generales, varios enfoques irónicos: las afirmaciones del narrador sobre su escrito, sean de índole referencial o no, pertenecen a una ilusión perceptiva que no sale del perímetro ficcional en donde está situado, de aquí el movimiento de búmeran que acompaña al sesgo irónico. La proliferación de argumentos metanarrativos muestra interpretaciones contradictorias. La narración que se delega entre el espectador y el sujeto no puede confirmar el origen del relato; las intenciones iniciales de escritura se transforman al paso de los acontecimientos, exhibiendo lo que se quería oculto u ocultando lo que se debería mostrar.

En cada uno de los personajes de *La mujer...*, los sentimientos y el azar sesgan cualquier expectativa. Tiberiano, aunque desenmascare las simulaciones del poder, él mismo está dispuesto a asumirlas; el sistema de valores choca contra el oportunismo de cada quien; desea el amor, pero triunfa el deseo de mando; sigue los pasos de la mujer que él llama madre, pero el resentimiento de una traición lo hace develar no la crónica de la Iglesia de la Espera, sino el recuerdo de una parodia; los desahucios históricos y sentimentales determinan el disfraz paródico de la Fundadora de una Iglesia en la que ella no cree; los creyentes tampoco creen pero aceptan el papel que Madre les asigna.

Las argumentacionesseudoreligiosas confrontan y ridiculizan, no sin amargura, las hipotéticas premisas que fundamentan la implantación de la Casa de la Espera.

La ironía, insisto, emerge como tropo, como tono, como espacio de indeterminación en donde la memoria resulta confundida o controvertida

después de todos los montajes actanciales. Las palabras mismas parecen tergiversar los discursos, pues resultan de un proceso de edición y adición al constituirse como presencia elocutiva. En *La mujer...* la palabra es puesta en escena: gestos, ademanes, mímica en acción. La oralidad y la narratividad del recuerdo, originados en cada intervalo del trayecto escritural, reproducen una visión de mundo escindido e incierto. La oblicuidad de la perspectiva narrativa juega entonces con el decir, el origen del decir y con el poder de decirlo.

Otras perspectivas contrapuestas surgen e indeterminan las relaciones entre un referente historiográfico y el relato íntimo: toda obra, supuestamente, puede leerse como un intento de verbalización de *algo* que conmueve el inconsciente y la conciencia y que es estrictamente íntimo, que responde a imágenes exclusivas que pertenecen al recuerdo del ser que escribe y que no son únicamente “intersubjetivas”. Pero esa verbalización y configuración de la historia que se quiere contar (la fábula y la trama), coincide con una historia que proviene de una memoria histórica —la lucha inquilinaria, los embates del poder unipartidista en México—. Un *algo* íntimo del autor-persona es legible a partir de las resonancias sociales involucradas en su historia.

La coincidencia entre lo afectivo y lo ideológico cultural o político, aleja los textos de Ramos de aquellos que se consideran: “novelas históricas”. La percepción de los discursos historiográficos, políticos y culturales no se resuelve en una construcción narrativa que reduzca o aclare las paradojas que de ello resulten; correspondería a la experiencia de cada quien, de las situaciones históricas y sociales, el considerar diferentes perspectivas de análisis.

Ahora bien, el discurso novelístico, al permitir el acceso a tales coincidencias afectivas, pulsionales, ideológicas e históricas, otorga, asimismo, una vía de acceso no para resolver, pero sí para comprender, por qué los motivos literarios que giran sobre el tiempo, la muerte, el poder, la historia, el amor, entre otros, también suman como materia literaria un dejo de nostalgia, de angustia, de frustración que surgen entre la trama; y que esta “materia literaria” no siempre coincide con la fábula ni con el relato que estamos leyendo. En los “borrados” del

cuerpo (el “esperanto” de Tiberiano), en los “regresos” al origen, en los propios enigmas del acontecer, reconocemos, irónicamente también, lo que ya sabíamos, que no todo se puede interpretar. El horizonte intratextual e intertextual conlleva una suerte de exégesis frustrada de antemano por el entorno extratextual, es por tal motivo que la búsqueda de lo que llamamos “la memoria” es simétrica a la búsqueda de su propia ininteligibilidad y destrucción.

El recuerdo se constituye como un horizonte pleno de interrogantes. La memoria, repetimos, es selectiva en los trayectos narrativos, es anacrónica en la percepción del recuerdo que los sujetos guardan como imágenes rodeadas por un aura emocional; es imaginaria y posible en el acto de escritura que la reconstruye; es irónica cuando se pretende unívoca en sus representaciones y en sus veredictos.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA DIRECTA DE LUIS ARTURO RAMOS

#### *Novelas y relatos:*

*Del tiempo y otros lugares.* Xalapa: Amate, 1979.

*Violeta Perú.* México: Universidad Veracruzana, 1979 (2a. ed. Lega Literaria, 1986; 3a. ed. Eón/UNAM, 2003). [Premio Narrativa INBA-Colima, 1988.]

*La voz de Cōatl* (cuentos para niños). México: Novaro/SEP, 1983.

*Intramuros.* Xalapa: Universidad Veracruzana, 1996 (1a. ed. Universidad Veracruzana, 1983).

*La noche que desapareció la luna* (cuentos para niños). México: Citli, 1985.

*Cuentiario* (cuentos para niños). México: Amequemecan, 1986.

*Los viejos asesinos.* México: SEP/Premià, 1986 (2a. ed. Eón, 1996).

*Éste era un gato.* México: Grijalbo, 1987.

*Domingo. Junto al paisaje.* México: Lega Literaria, 1987.

*La casa del aborcado.* México: Joaquín Mortiz, 1993. [Finalista del Premio Planeta/Joaquín Mortiz, 1992.]

*Blanca pluma* (cuentos para niños). México: Grijalbo/CNCA, 1993.

*La señora de la Fuente y otras parábolas de fin de siglo.* México: Joaquín Mortiz, 1996.

*La mujer que quiso ser Dios.* México: Castillo, 2000.

*Ricochet o derechos de autor.* México: Cal y Arena, 2007.

Otros:

- Melomanías, la ritualización del universo*. México: UNAM/CNCA/INBA, 1990. [Premio de ensayo literario José Revueltas, 1989.]
- Mariposa reina* (guion cinematográfico inspirado en la novela *La rueda de Onfalía*, de Juan Vicente Melo). Xalapa: Universidad Veracruzana, 2003.

#### BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA GENERAL

- Angénot, Bessiére, Fokkema, Kushner. *Teoría literaria*. Trad. Isabel Vericat Núñez. México: Siglo XXI, 1993.
- Augé, Marc. *Los no lugares*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Bal, Mieke, Jonathan Crewe y Leo Spitzer. *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Nueva Inglaterra: Dartmouth College, 1999.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcín. México: FCE, 1975.
- Bajtín, Mijaíl. “De la prehistoria de la palabra en la novela”, en Nara Araujo y Teresa Delgado (sel. y apuntes), *Textos de teorías y crítica literaria. Del formalismo a los estudios postcoloniales*. Cuba/México: Universidad de la Habana-UAM-Iztapalapa, 2003: 295-336.
- Balló, Jordi. *Imágenes del silencio*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987.
- . “L’ancianne rhétorique, aide-mémoire.” *Communications* 16 (1970): 172-229.
- . “La muerte del autor”, en Nara Araujo y Teresa Delgado (sel. y apuntes), *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*. Cuba/México: Universidad de la Habana-UAM-Iztapalapa, 2003: 337-349.
- Bartra, Roger. *La sangre y la tinta*. México: Océano, 1999.
- Belpoliti, Marco. *El ojo de Calvino. Sobre la mirada del escritor*. Buenos Aires: Eudeba/Universidad de Buenos Aires, 1999.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Trad. José Amícola. Madrid: Taurus, 1973.
- . *Iluminaciones*. Trad. José Amícola. Madrid: Taurus, 1998.
- Berthier, Brunel, Carrière, et.al. *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*. Trad. Gemma Andújar Moreno. Barcelona: Paidós, 2002.

- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Pablo Martín. Barcelona: Paidós, 1992.
- Blanco, José Joaquín. *Cuestiones quevedescas*. México: BUAP, 2000.
- Block de Behar, Lisa. *Retórica del silencio*, México: Siglo XXI, 1984.
- . *Al margen de Borges*. México: Siglo XXI, 1987.
- Bloom, Harold. *La religión en los Estados Unidos*. Trad. María Teresa Macías. México: FCE, 1997.
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Madrid: Taurus, 1989.
- Borges, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Alianza/Emecé, 1991. [ed. orig. 1976.]
- . *Arte poética*. Madrid: Crítica, 2001.
- Brossat, Alain. “El testigo, el historiador y el juez”, en Nelly Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*. Chile: Cuarto Propio, 2000: 123-133.
- Bruner, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles*. Trad. Beatriz López. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Burke, P. *The Renaissance of the Past*. Londres: Arnold, 1969.
- Calvino, Italo. “Visibilidad”, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela, 1990.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México: FCE, 1997.
- Carr, David. *Time, Narrative and History*. Purdue: Indiana University Press, 1986.
- Castillo García, María Esther. *Poética historiográfica*. Tesis de maestría en Historia. México: Universidad Autónoma de Querétaro, 2000.
- . “Intramuros de Luis Arturo Ramos: Finisterre o la aspiración a la desmemoria”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. México: Eón/University of Texas at El Paso, 6. 12 (2000): 53-61.
- Castro Gómez (coord.). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: University of San Francisco/Porrúa, 1998.
- Certeau, Michel de. *La escritura de la historia*. Trad. Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- . “La historia, ciencia y ficción”, *Históricas* [INAH], 16 ene.-mar. 1987: 19-35.
- Cioran, E. M. *La tentación de existir*. Trad. Fernando Savater. Madrid: Punto de Lectura, 2002.
- Cook, Albert. *Reference & Rethoric in Historiography*. Providence, Rhode Island: Brown University, 1989.
- Collard, Patrick (ed). *Las memorias históricas en las letras hispánicas contemporáneas*. Génève: Droz, 1989.
- Colodro, Max. *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*. Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Colom, Francisco. *Razones de identidad*. Barcelona: Anthropos, 1998.
- Cosío Villegas, Daniel. *Historia de México*. México: El Colegio de México, 1974.

- Cragolini, Mónica B. "Memoria y olvido: los avatares de la identidad en el 'entre.'" *Escritos de Filosofía* [Academia Nacional de Ciencias. Buenos Aires] 37-38, ene.-dic. 2000: 107-113.
- Chambers, Ross. *Story and Situation*. Saint Paul: University of Minnesota Press, 1984.
- . *Room for Maneuver*. Chicago: Chicago Press, 1991.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1996.
- . *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996(a).
- Derrida, Jacques. *Memorias para Paul de Man*. Trad. Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa, 1988.
- Dessau, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. Trad. Juan José Utrilla. México: FCE, 1973.
- Díaz-Migoyo, Gonzalo. *La diferencia novelesca-lectura irónica de la ficción*. Madrid: Visor, 1990.
- Domenella, Ana Rosa. *Jorge Ibarguengoitia: la transgresión por la ironía*. México: UAM, 1989.
- . "Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria." *De la ironía a lo grotesco*. México: UAM-Iztapalapa, 1992.
- Dowe, Draaisma. *Metaphors of Memory*. Gran Bretaña: Cambridge University Press, 2000.
- Duby, Georges. "Scribere la storia", en Rosa Alberto Asor (ed.), *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*. Italia: Nuova Italia, 1995.
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Lenguaje del mito y estructuralismo figurativo*. Trad. Alain Verjat. Barcelona/México: Anthropos/UAM, 1993.
- Eco, Umberto. *Meaning and Mental Representations*. Pennsylvania: Indiana University Press, 1988.
- . *Interpretación y sobreinterpretación*. Trad. Juan Gabriel López Guix. España: Cambridge University Press, 1997.
- . *Entre mentiras e ironías*, Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 1998.
- . *Lector in fabula*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1999.
- Eickoff, Georg. *La historia como arte de la memoria*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- Ernst, Bruno. *El espejo mágico de M.C. Escher*. Alemania: Taschen, 1992.
- Escalante, Gonzalbo. *La mirada de Dios*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Filinch, María Isabel. *La voz y la mirada*. México: BUAP, 1999.
- Florencia, María Christen, María José Rodilla de León et al. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAM-Iztapalapa, 1992.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 1971.
- . *Esto no es una pipa*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 2001.

- . “¿Qué es un autor?”, en Nara Araujo y Teresa Delgado (sel. y apuntes), *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*. Cuba/México: Universidad de la Habana/UAM-Iztapalapa, 2003.
- Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*. México: FCE, 1993.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1989.
- García Mundo, Octavio. *El movimiento inquilinario de Veracruz (1922)*. Sep-Setentas. México: SEP, 1976.
- García Díaz, Bernardo. *El puerto de Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1992.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- . *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. “El fragmento y el vacío en *Éste era un gato*, de Luis Arturo Ramos”, *Revista de Literatura Contemporánea* [México: Eón/University of Texas at El Paso.] 5.12 (2000): 45-52.
- Gossman, L. *Between History and Literature*. Boston: Harvard University Press, 1990.
- Gramuglio, Ma.Teresa (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- Greimas, A. Julien. *Del sentido II*. Madrid: Gredos, 1983.
- . “La parábola: una forma de vida”, en Roberto Flores (ed.), *Formas de vida*. Puebla: BUAP, 1999.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes (De Cristóbal Colón a ‘Blade Runner’. 1492-2019)*. Trad. Juan José Utrilla. México: FCE, 1995.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”, en Lejeune, *et al.*, *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Modernism*. Londres: Routledge, 1989.
- . “Ironía, sátira, parodia...”, en María Christen Florencia *et al.*, *De la ironía a lo grotesco*. México: UAM-Iztapalapa, 1992.
- Ibsen, Kristine. *Memoria y deseo. Carlos Fuentes y el pacto de lectura*. México: FCE, 2003.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Trad. del alemán, J.A. Gimbernat. Trad. del inglés, Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria*. Argentina: Biblos, 1995.
- Kaminsky, Gregorio. *Escrituras interferidas*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Kerbret-Orecchioni. “La ironía como tropo.”, en María Christen Florencia, *De la ironía a lo grotesco*. México: UAM-Iztapalapa, 1992.
- Kermode, Frank. *El sentido de un final*. Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz. Barcelona: Gedisa, 1983.
- Kohut, Karl (ed.). *La invención del pasado*. Serie A. Actas 16. Frankfurt/Madrid: Universidad Católica de Eichstätt, 1997.

- Krauze, Enrique. *Las caras de la historia*. México: Joaquín Mortiz, 1983.
- Kristeva, Julia y Catherine Climent. *Lo femenino y lo sagrado*. Trad. Maribel García Sánchez. Valencia: Cátedra, 2000.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Trad. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. México: Vuelta, 1986.
- LaCapra, Dominique. *Rethinking Intellectual History*. Ithaca: Cornell University, 1983.
- . *History, Politics, and the Novel*. Ithaca: Cornell University, 1987.
- Lakoff, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 2001.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria*. Trad. Hugo F. Bauzá. Barcelona: Paidós, 1991.
- Lejeune, Philippe. “El pacto autobiográfico.” *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Loureiro, Ángel. “Problemas teóricos de la autobiografía.” *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991. 2-8.
- Lynch, Enrique. *La lección de Sheherazade*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- . “Discurso interrumpido”, *Análisi. Quaderns de Comunicació i Cultura* [Universitat Autònoma de Barcelona.] 25 (2002): 95-108.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Trad. Mariano Antolín R. México: Tiempo Contemporáneo, 1979.
- Martínez, Eloy. “Mito, historia y ficción.” *Visiones cortazarianas. Historia, política y literatura hacia el fin del milenio*. México: Aguilar, 1996.
- Martínez Morales, José Luis. “Novela y geografía en Veracruz.” *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* [México: Eón/University of Texas at El Paso.] 6. 13 (2000): 7-14.
- Manguel, Alberto. *Una historia de la lectura*. Colombia: Norma, 1999.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel, 2002.
- Mink, Louis. *Historical Understanding*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- Molina, Mauricio. *La memoria del vacío*. México: UNAM, 1998.
- Monegal, Antonio. *Luis Buñuel, de la literatura al cine*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Morson, Gary Saul. *Parody, History and Metaparody*. Míchigan: Northwestern University, 1989.
- Moses, Finley. *El mundo de Odiseo*. México: FCE, 1978.
- Navarro, Ginés. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthropos, 2002.
- Olney, James. “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía.” *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991.

- Oropeza Prada, Renato. *Literatura y realidad*. México: Universidad Veracruzana/UNAM, 1999.
- Ossa, Carlos. "El jardín de las máscaras." Nelly Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*. Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Paredes, Alberto. *Las voces del relato*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1989.
- Paz, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1972.
- . *Los hijos del limo*. México: Siglo XXI, 1974.
- Pellicer, Juan. *El placer de la ironía*. México: UNAM, 1999.
- Pereira, Armando. *Deseo y escritura*. México: Premià, 1985.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio de la ficción. Ficciones espaciales*. México: Siglo XXI, 2001.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido*. España: Siglo XXI, 1996.
- Pulgarín, Amalia. *Metaficción historiográfica*. Madrid: Espiral Hispanoamericana, 1995.
- Rall, Dietrich. *En busca del texto*. México: UNAM, 1993.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual*. Madrid: Gredos, 1984.
- Ricoeur, Paul. *Los caminos de la interpretación*. Trad. J.L. García Rúa. Barcelona: Anthropos, 1991.
- . *Tiempo y narración I*. Trad. Agustín Neira, México: Siglo XXI, 1998.
- . *Teoría de la interpretación*. Trad. Graciela Monges Nicolau. México: Siglo XXI, 1998.
- . *Del texto a la acción*. Trad. Pablo Corona. México: FCE, 2001.
- Richard, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*. Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Rodilla, María José (ed.). *Varia fortuna. Representaciones de la realidad en la literatura latinoamericana*. México: UAM-Iztapalapa, 1997.
- Rodríguez Hernández, Sixto. *La ciudad roja de José Mancisidor*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1995.
- Rojas, Sergio. "Cuerpo, lenguaje y desaparición." Nelly Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*. Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Nueva York: Cambridge University Press, 1989.
- . *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Royo, Amelia y Martina Guzmán Pinedo (2001). "Sociocriticism. Rosismo y Peronismo." *Nudos Históricos, Prácticas Literarias* XVI. 1-2.
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- Sánchez Garay, Elizabeth. *Italo Calvino. Voluntad e ironía*. México: UNAM/FCE, 2000.
- Scholes, Robert. *Semiotics & Interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1982.
- Segal, George. *Sueño, fantasma y arte*. Madrid: Nueva Visión, 1995.
- Segovia, Francisco. *Invitación al mito*. México: Sin Nombre/CNCA, 2001.

- Steiner, George. *El castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Trad. Alberto L. Budo. Barcelona: Gedisa, 2001.
- . *Nostalgia del absoluto*. Trad. María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela, 2001.
- Subercaseaux, Bernardo. “El sueño de la razón produce monstruos (y también su vigilia)”, en Nelly Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*. Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Tabuenca Córdoba, Ma. Socorro. “Luis Arturo Ramos y *La mujer que quiso ser Dios*.” *Revista de Literatura Contemporánea* [México: Eón/University of Texas at El Paso.] 8. 19 (2003).
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós Asterisco, 2000.
- Torres, Vicente y Esther Castillo. “Entre la realidad y la ficción. Luis Arturo Ramos.” *Siempre!* [México] XLVIII. 2550 (2002).
- Trevisán, Ana Lucía. “*La mujer que quiso ser Dios*.” *Revista de Literatura Contemporánea* [México: Eón/University of Texas at El Paso.] 8. 19 (2003): 153-154.
- Trías, Eugenio. *Filosofía y carnaval*. Barcelona: Anagrama, 1984.
- . *Pensar la religión*. Barcelona: Destino, 1996.
- Van Dijk, Teun A. *Texto y contexto*. Trad. Antonio García Berrio. México: Red Editorial Iberoamericana, 1993.
- Vidal-Naquet, Pierre. *Los asesinos de la memoria*. Trad. León Mames. México: Siglo XXI.
- Vital, Alberto (1992). “Estructura apelativa en Juan Rulfo.” *Literatura Mexicana*. III 1: 63-91.
- Waters, K. H. *Heródoto el historiador. Sus problemas, métodos y originalidad*. México: FCE, 1990.
- Wigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Trad. José Amícola. Barcelona: Paidós, 1999.
- Weintraub, Karl. “Autobiografía y conciencia histórica.” *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- White, Hayden. *El contenido de la forma*. Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós, 1992.
- . *Metahistoria*. Trad. Stella Mastrangelo. México: FCE, 1992. [1a. ed. 1973.]
- Williams, Raymond L. y Blanca Rodríguez. *La narrativa posmoderna en México*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2002.
- Zubiaurre, Ma. Teresa. *El espacio en la novela realista*. México: FCE, 2000.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. España: Universidad del País Vasco/Cátedra, 1998.

NARRATIVA, POESÍA Y DRAMA DE OTROS AUTORES CITADOS Y CONSULTADOS:

- Campbell, Federico. *La clave Morse*. Barcelona: Alfaguara, 2001.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela, 2000.
- Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo*. México: FCE, 1980.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. México: Aguilar, 1991.
- Elizondo Elizondo, Ricardo. *Setenta veces siete*. Monterrey: Castillo, 2000.
- Fuentes, Carlos. *Terra Nostra*. México: Joaquín Mortiz, 1975.
- Giardinelli, Mempo. *Santo oficio de la memoria*. La Otra Orilla. Barcelona/Buenos Aires/Colombia/México: Norma, 1991.
- Martínez, Tomás Eloy. *Santa Evita*. México: Joaquín Mortiz, 1995.
- Mercado, Tununa. *En estado de memoria*. México: UNAM, 1992.
- Paso, Fernando del. *Noticias del Imperio*. México: Diana, 1988.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Piñón, Nélica. *La república de los sueños*. La Otra Orilla. Barcelona/Buenos Aires/Colombia/México: Norma, 1991.
- Sada, Daniel. *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. México: Tusquets, 1999.
- Saer, Juan José. *Las nubes*. Barcelona: Muchnik, 2002.
- Serna, Enrique. *Las caricaturas me hacen llorar*. México: FCE, 1996.
- Serrano, Marcela. *Para que no me olvides*. Barcelona: Alfaguara, 1993.
- Soriano, Osvaldo. *Una sombra pronto serás*. La Otra Orilla. Barcelona/Buenos Aires/Colombia/México: Norma, 1991.
- Uribe, Álvaro. *La lotería de San Jorge*. México: Vuelta, 1995.
- Valle Inclán, Ramón del. *Luces de bohemia*. México: Porrúa, 1978.

CONSULTAS EN LA INTERNET

- Aguirre Romero, J. Ma. *Artes de la memoria y realidad virtual*. <http://www.ucm.es/info/especulo/no.2>. Año de consulta 2004.
- Cáceres Quiero, Gonzalo. "El claroscuro de la memoria colectiva en el Chile de los noventa: de la inducción al olvido a la primavera de los recuerdos." <http://www.uv.es/~jalcazar/gonza5.htm>. Año de consulta 2004.
- Eddine Affaya, M. N. "Lo intercultural o el señuelo de la identidad." <http://www.cidob.es/Castellano/Publicaciones/Afers/eddine.html>. Año de consulta 2004.
- Lozano, Jorge. "A vueltas con la retórica." <http://www.ucm.es/info/especulo/no.13>.

Ochoa, Miguel (2001). *Metáfora*. <http://www.ucm.es/especulo>. Año de consulta 2004.

Tarpino, Antonella. "Memoria e crisi della società del ricordo." <http://cisco.iue.it/attivita/sem-set-2001/abstracts/Tarpino.html>. Año de consulta 2004.

Siendo rector de la Universidad Veracruzana  
el doctor Raúl Arias Lovillo, se terminó de imprimir

*La conspiración de la memoria.*

*Un estudio de La mujer que quiso ser Dios, de Luis Arturo Ramos*  
en diciembre de 2010

en Editorial Ducere, S.A. de C.V., Rosa Esmeralda 3 bis,  
col. Molino de Rosas, C.P. 01470 México, D.F.

En su composición se usaron tipos AGaramond  
de 15:16, 12:14, 10:12 y 9:11 pts.

La edición consta de 500 ejemplares más sobrantes para reposición  
y estuvo al cuidado de Enrique Cruz Huerta, Jéssica López Jácome  
y David Arturo López Rodríguez.

Formación: Aída Pozos Villanueva.

*La conspiración de la memoria* es, como afirma el título, un estudio acerca de las imágenes que se generan en *La mujer que quiso ser Dios*, una de la novelas del tríptico veracruzano de Luis Arturo Ramos, en el cual se muestra que el recuerdo y el olvido dependen tanto de lo incierto del acontecer y de la imaginación, como de la memoria literaria traducida en experiencia creadora.

En un trayecto, necesariamente sesgado, el narrador de *La mujer que quiso ser Dios* nos conduce e involucra a través de distintas preocupaciones y obsesiones; podemos seguir la huella de un ser que se busca a sí mismo o bien la crónica de una historia familiar, en una época cuya relación historiográfica ha sido poco difundida y asumida en la vida política de la región y del país.

En nuestra lectura asistimos también a la plausible intelección no sólo del mito evangélico, sino de aquel mito requerido por el autor en el orden de seguir creando su propia historia.

La autora de este libro espera que este acercamiento recree el espíritu del texto y el imaginario de un autor que apela a la paradoja certera de una incertidumbre que se desmorona en cada vuelta de página.

María Esther Castillo García



Universidad Veracruzana  
Dirección General Editorial

