

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA



Casa abierta al tiempo

**“El sesgo irónico de la memoria en *La mujer que quiso ser Dios*
de Luis Arturo Ramos y *Las nubes* de Juan José Saer”**

TESIS

Que para optar por el grado de

DOCTOR EN HUMANIDADES

(Área de Teoría Literaria)

Presenta:

María Esther Castillo García

Doctora Ana Rosa Domenella Amadio

Asesora

México, D.F.

Junio de 2004

A Salvador, Tania y Pablo por
su amor, apoyo y confianza
siempre.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a la Universidad Autónoma de Querétaro por la beca que me concedió para llevar a cabo mi doctorado. A la Universidad Autónoma Metropolitana –Unidad Iztapalapa- por las gestiones administrativas internas y de enlace con el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Al cuerpo académico de la concentración de postgrado en “teoría literaria”, especialmente a la Dra. María José Rodilla, por su aceptación y apoyo en el programa. A los lectores de la tesis que amablemente le dedicaron parte de su tiempo, conocimientos y experiencia: Dra. Aída Nadi Gambetta Chuk, Dr. José Rubén Romero Galván y Dr. Vicente Francisco Torres Medina.

Deseo dar testimonio de mi más honda gratitud, admiración y afecto, a la Doctora Ana Rosa Domenella Amadio por su valiosa, generosa y paciente dirección de tesis doctoral.

Índice General

Contenidos:	Páginas:
Introducción	i-xi
<i>La mujer que quiso ser Dios de Luis Arturo Ramos</i>	
De polizón a cronista en la nave de Blanca Armenta	1
<u>Capítulo I</u>	
I. Propuestas metaoperativas	7
I. 1. La propuesta metaficcional y los elementos paratextuales	12
I.2. Entre la credibilidad y la invención	19
I.2.1. La exigencia de empezar por el principio: <i>"La noche dura más de lo que ella suponía"</i>	24
I.3. Metaficción-metahistoria: Las fuerzas del orden y las fuerzas ficcionales	36
I.3.1 En la <i>"otra orilla"</i> : en <i>"pos de doña Blanca"</i>	41
I.4. El doble papel: Tiberiano, escriba y personaje	50
I.4.1. Conmover la credibilidad e imaginación del lector por la actuación y la escritura	54
I.4.1. Del personaje al cronista: la importancia de la escritura	59
I.4.2. Del cronista al personaje, la subjetividad de la voz y de la mirada	66
Notas del capítulo I	73
<u>Capítulo II</u>	
La memoria de una parodia: <i>"la necesidad de creer y la obligación de inventar"</i>	83
II.1. <i>La Iglesia de la Espera</i> , un lugar para la acción, el discurso y la imaginación	94
II.1.2. El principio de la contradicción, la casualidad	

y la conveniencia	101
II.1.2.1. Suplantaciones. Subversión e imaginación	110
Notas del capítulo II	115

Capítulo III

III. Orden de Memoria.	
La Memoria: entre la reminiscencia y los mitos	118
III.1. La reminiscencia surca sus propios mitos y trayectos	121
III.2. La triple consideración del cuerpo, del espíritu y del ambiente social	126
III. 3. Cruzando lecturas: el orden de la ficción y el orden de la historia en la parodia	134
III.4. La memoria en la crónica	142
III.4.1. La creación y la alteración de los espacios: las imágenes visuales, o las “fotografías” de la crónica	144
Notas del capítulo III	151

Las nubes, de Juan José Saer

El manuscrito hallado en Argentina	152
------------------------------------	-----

Capítulo IV

IV. La propuesta metafictiva en <i>Las nubes</i> de Juan José Saer	159
IV.1. Territorios imaginarios. Elementos textuales; paratexto, intertexto e intratexto	166
IV.2. El trayecto literario. “Ese viaje demasiado largo y dificultoso” a través de la lectura, el delirio y las circunstancias	185
IV.2.1 Entre la verdad, el delirio y el disimulo	192

IV.2.2. Memoria de lecturas: el remanso y el peligro	
de una abundante biblioteca	197
IV.3. <i>Los guardianes de lo posible</i> : del escritor al lector	201
Notas del capítulo IV	207
<u>Capítulo V</u>	
V. Las figuraciones del recuerdo y sus ironías	211
V.1. Los lugares coloridos del recuerdo	225
V.2. Deseo de memoria y de escritura	230
Notas del capítulo V	236
<u>Capítulo VI</u>	
VI. Orden de Memoria: Imágenes literarias, míticas e historiográficas	237
VI.1. La presencia del objeto narrativo	243
VI. 2. La memoria olvidada en los documentos	246
VI. 3. El nudo mítico en la escritura ficcional; el objeto narrativo intemporal	250
VI. 4. La memoria-objeto de estudio, corrientes afectivas, estéticas y culturales	255
Notas del capítulo VI	260
Conclusiones	263
Bibliografía	273

“EI SESGO IRÓNICO DE LA MEMORIA”

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”

Ricoeur, 1987

El proyecto de análisis sobre la ficcionalización de la memoria en las novelas, *La mujer que quiso ser Dios* de Luis Arturo Ramos y *La nubes* de Juan José Saer, parte de la relativa escasez de estudios consecuentes sobre la perspectiva del tema elegido y sobre los textos en cuestión. Concedo la importancia relativa en algunos ensayos críticos, pero advierto la insuficiente argumentación o análisis sobre las imágenes figurativas del recuerdo en la narrativa contemporánea.

Por razones diversas, la obra de Luis Arturo Ramos ha recibido una limitada atención de la crítica. *La mujer que quiso ser Dios* es su nueva novela y existen sólo ensayos panorámicos. Juan José Saer es un autor con una obra abundante, reconocido ampliamente por la calidad de sus propuestas, aunque no lo suficiente de acuerdo con sus críticos. *Las nubes* es también su novela más reciente, sobresalen algunos estudios que la mencionan, pero no se destaca el tema de la memoria como perspectiva de análisis.

La cuestión de esta investigación no es argumentar las razones por las cuales la lectura de estas obras, que revelan la madurez del trayecto recorrido por sus autores, ha obtenido escasa recepción, sólo hago alusión al hecho, en la consideración de que las condiciones recepcionales se insertan en ciertos horizontes de expectativa, ciertas problemáticas en boga en tal o cual período, ciertos protocolos ideológicos del pensamiento metaliterario que llevan a cabo un tipo de selección que fija, no en el sentido de lo valorado, sino en una escala de intensidad de lo legible. Son muy diversas las causas por las cuales una sociedad, institución, academia o tendencia crítica, percibe como legibles ciertos textos literarios y determina su recepción.

Los autores:

Luis Arturo Ramos nació en Minatitlán, en el estado de Veracruz, el 9 de noviembre de 1947. Vive actualmente en El Paso, Texas, en donde desarrolla sus actividades como escritor, crítico, docente de creación literaria y editor de 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) y *La mujer que quiso ser Dios* (2000). 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 siguen siendo los andamios de su narrativa posterior, *Los viejos asesinos* (1983) es otra colección de cuentos publicada nuevamente en edición bilingüe. En 1987 se publicaron, *Domingo y Junto al paisaje*. También ha escrito libros para niños, el relato más extenso es *Blanca Pluma*. Una serie de crónicas sobre distintos episodios vividos en Estados Unidos: *Crónicas del país vecino* (1998). Una colección de narraciones: *La señora de la Fuente y otras parábolas de fin de siglo*, enfatizan obsesiones, temas y procedimientos. Su perspectiva de análisis sobre otros narradores puede corroborarse a través de ensayos, por ejemplo el dedicado a otro escritor veracruzano, Juan Vicente Melo, *Melomanías, la ritualización del universo* (1990), reseñas y guiones cinematográficos como *Mariposa reina*, inspirado en la novela inconclusa de Melo, *La rueda de Onfalía*. Es colaborador activo en distintas revistas literarias.

Juan José Saer nació en Serodino, provincia de Santa Fe, el 28 de junio de 1937, hijo de inmigrantes sirios. Eligió París como el centro de su quehacer narrativo desde 1968. Actualmente es profesor de la Facultad de Letras de la Universidad de Rennes (Francia) y no por casualidad, el personaje principal de *Las nubes*, el doctor Real, cuando decide escribir sus memorias es el subdirector del hospital en Rennes. Entre sus novelas y colecciones de cuentos están los títulos siguientes: *Cicatrices* (1969), *El limonero real* (1974), *La mayor* (1976), *Nadie nada nunca* (1980), *El entonado* (1983), *Glosa* (1986), *La ocasión* (1988), *Lo imborrable* (1993), *La pesquisa* (1994), *Las nubes* (1997). *En la zona* (2002), *Palo y hueso* (2000), *Unidad de lugar* (1967), en *El arte de narrar* (1988) reúne su obra poética, ahí combina poesía y narración. El autor ha escrito, asimismo, una lista considerable de ensayos críticos, entre ellos están: *Juan José Saer por Juan José*

Saer (1986), *El río sin orillas* (1991), *La selva espesa* (1994), *Una literatura sin atributos* (1996), *El concepto de ficción* (1997), *La narración objeto* (1999), *Lugar* (2000). Ha sido traducido al francés, inglés, alemán, italiano y portugués.

Los autores han desarrollado en distintos niveles un marco de referencia teórico. Ramos ha sustentado sus ideas acerca de la ficción y de la crítica en distintos foros, entrevistas y ensayos dedicados a otros escritores, de ambos se ha dicho que son autores "que no se sube al tren de las modas pasajeras".

Como Borges, Cortázar, Piglia, Sábato, y muchos otros escritores argentinos, que sería ocioso enumerar, Juan José Saer muestra la densidad de sus conceptos de ficción, de crítica y de tradición literaria, a través de ensayos cuya pertinencia, claridad y alcances interpretativos bastarían para analizar las obras desde sus propios estatutos. En el proceso de investigación hago referencia, precisamente, a la confluencia entre las propuestas poéticas y su actividad narrativa.

Las generaciones de Saer y de Ramos, pese a la distancia de los años, latitudes, circunstancias e influencias, se acercan en la falta del supuesto optimismo de una participación intelectual y cultural con influencia en la realidad política. La demarcación de los ideales fue terminante aunque distinta en ambos países. En Argentina el modelo intelectual se convirtió, más acendradamente que en México, en un blanco específico de represión que originó, cuando no la muerte, si el silencio y el exilio.

Cada autor refleja en sus novelas su sentido de identidad o memoria, de creatividad y experiencia de vida en donde se dejan ver y sentir las tierras de sus ficciones pero no lo localista ni folclórico, siempre se 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. Autores preocupados por la mercantilización extrema de la literatura, acuden a los foros en donde abogan por la circulación de la crítica. El pensamiento crítico, afirman, 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.

Saer y Ramos señalan una forma de realidad que no cancela las emociones, los sueños y la imaginación; al respecto, es Saer quien ha desarrollado una propuesta teórica muy amplia [*Una literatura sin atributos*, *El concepto de Ficción*, *Saer por Saer*, *La narración*

objeto, Tierras de la memoria, etc.] tocante, sobre todo, al concepto de mimesis y diégesis, exponiendo sus razones en contra de la noción de un realismo clásico. Ramos, aunque condesciende con la idea de realismo, sus obras están más cerca del expresionismo que del realismo que afirma. Aun cuando en ambos se privilegia la percepción (narrador, situación, personajes, objetos, etc.) como característica del tipo de conocimiento que otorga la ficción, en Saer se impone y aclara como necesidad de mediación o reconstrucción de la realidad ante la misma “pobreza” perceptiva con la cual se enfrenta las cosas y las situaciones del entorno; tocante a tal característica, se destaca como hito sus estudios de cine en Italia; si pasar por alto que ya había enseñado historia del cine y crítica y estética cinematográfica, antes de radicar en Francia. En diferentes intensidades, uno observa más los objetos [Saer], otro más las situaciones [Ramos], pero los dos incorporan la importancia del ser humano en tanto cuerpos que prefiguran un sistema conceptual a partir del cual todas las relaciones entre la estética y la vida tienen lugar.

En las novelas es evidente su capacidad 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, quizás porque las certidumbres parecen ya perdidas a lo largo de sus vidas. La desconfianza se infiltra desde la función cognoscitiva y comunicativa del lenguaje, tanto que, no sólo como técnica, sino como actitud, hay una explicitación [o sesgo irónico] del texto literario 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 es la delegación narrativa en *Las nubes*, y la parodia del “verbo” divino en *La mujer que quiso ser Dios*. Ya desde Cortázar, Fuentes y tantos más, la subversión, el metadiscurso, la intertextualidad y las citas, alcanzan y cruzan todas sus formulaciones genéricas, sean novelas, cuentos o ensayos, subrayando e incorporando estéticas literarias que transforman cualquier sentido de realidad y de verdad.

El t3pico de la memoria y el sesgo ir3nico.

La memoria, presupone un espectro amplio de intereses gen3ricos e interdisciplinarios; asumida como presencia cultural, social o hist3rica, es un hito importante en el campo de los estudios human3sticos. En tales casos, la escritura puede deslindarse de premisas axiom3ticas o pactos ideol3gicos y en consecuencia expresar aciertos y errores consensuados. En el marco que la literatura ofrece, se considera que tanto la creaci3n, como los fundamentos te3ricos y cr3ticos, conforman una disciplina en movimiento, transici3n y cambios, no ajena a las propuestas y necesidades que la sociedad confronta (Bal, 1999), no es extra3o, por lo tanto, que la importancia de la memoria o de la identidad, sea un factor fundamental como materia literaria.

La afluencia de novelas que ficcionalizan "actos de memoria", acotadas por consenso bajo el rubro de "nuevas novelas hist3ricas", es considerable en las 3ltimas d3cadas. La tendencia puede notarse, simplemente, a partir de los t3tulos y de colecciones editoriales, incluso agrupadas bajo denominaciones aleg3ricas como "la otra orilla" (Grupo Editorial Norma). Las marcas paratextuales, en muchos casos, denotan el motivo desde la elecci3n nominal, es el caso de las novelas: *Para que no me olvides* (1993) de Marcela Serrano, *Una sombra pronto ser3s* (1991), de Osvaldo Soriano, *El santo oficio de la memoria* (1991), de Mempo Giardinelli, *La rep3blica de los sue3os* (1991), de N3lida Pi3on, *En estado de memoria* (1992) de Tnununa Mercado. Sin embargo, como es de esperarse, existe otro n3mero, incluso m3s significativo, de obras cuyos t3tulos no lo enfatizan, es el caso de *La mujer que quiso ser Dios*, y de *Las nubes*, entre otras muchas que destacamos, arbitrariamente: *Porque parece mentira, la verdad nunca se sabe* (1999) de Daniel Sada, *Clave Morse* (2001) de Federico Campbell, *La loteria de San Jorge* (1995), de 3lvaro Uribe y *Setenta veces siete* (2000), de Ricardo Elizondo.

La importancia tem3tica del recuerdo en la escritura y en la recepci3n de estas narrativas, revela tanto el ejercicio reflexivo de tales creaciones est3ticas, como la coyuntura espacio/temporal que los actos de memoria ofrecen. El inter3s otorgado por la cr3tica se puede corroborar a trav3s de textos, coloquios y congresos monotem3ticos que trascienden las fronteras geogr3ficas y disciplinarias.

Después de revisar un buen número de 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, se pueden acotar bajo el rubro de “novelas históricas”. Cuando se inquiere 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 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. Cuando se inquiere por los recuerdos que trascienden los eventos históricos, se encuentran las emociones, los deseos y la imaginación subjetiva y ficcional.

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, novela 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.

“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* y en *Las nubes*, esta actividad es una constante en el presente de los narradores, 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 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 novelas, ese tiempo que llamamos *el pasado*, tiene un nombre, es la memoria que humaniza y configura el tiempo y el espacio; en ellas se argumenta acerca de las formas de representación de las imágenes del recuerdo que la

exégesis del presente construye, de las capas de imaginación, de experiencia y de emociones que surgen en el acontecer humano y que se traman en los textos.

El conflicto estético, en tanto 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 "*alter 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 Juan José Saer, el mundo es difícil de percibir, la percepción es difícil de comunicar y lo subjetivo es inverificable; 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 van Dijk y de Bruner] posibilita imágenes en donde 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 la cual pueda cuestionar lo propuesto en relación con sus referentes. El relato o los relatos del recuerdo necesitan una trama en donde se exponen las dudas, las paradojas y la ambigüedad, cuando se trata de percibir o de "reconstruir" y "ordenar" el pasado.

En lo que concierne a las novelas estudiadas, las estrategias metaoperativas indican el mecanismo mediante el 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 de las novelas estudiadas, confirma que la ironía no es una figura 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 que la apelación pragmática siempre implica algo más; Bajtin considera esa “excedencia” a través de los mecanismos que la parodia muestra 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 actividad narrativa en las novelas analizadas nos remite a formas de conocimiento mediante tramas que abren puertas al advenimiento de significados originales. La plasticidad del lenguaje, la *excedencia* de significación [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 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 igual pueden ubicarse en el propio cuerpo.

A través del análisis de *La mujer que quiso ser Dios* y de *Las nubes*, establezco un diálogo entre las imágenes y las constelaciones semánticas que integran las interrogantes y las incertidumbres frente al decir de los sujetos, de los modelos y los procesos narrativos, de las estrategias retóricas que sustentan estas argumentaciones acerca de la memoria.

En los estratos narrativos en *La mujer que quiso ser Dios* y en *Las nubes*, es posible asumir el discurso ficcional de los textos como paradigmas de las acciones humanas, en tanto verbalización, escritura y lectura “fundante” de recuerdos arbitrados entre los meandros historiográficos de México y Argentina. El ejercicio reminiscente echa mano de referentes textuales -espaciales y temporales- [literarios, míticos, históricos o culturales] que despliegan las coincidencias entre ambas escrituras. Ramos y Saer inquietan ante la incertidumbre de un recuerdo individual, como ante la fijación de un imaginario común que dilata hasta el mito las posibilidades del recuerdo narrativo. Cuando se pregunta acerca de la ficcionalización de la memoria, conviene considerar, históricamente, 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. La memoria, desde esta perspectiva, formaba parte de la retórica. En cuanto 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” parecía innecesaria. Hay quien afirma que si el mundo antiguo pudo bien defenderse del olvido con la memoria, ésta, en cambio, no pudo defenderse de la escritura. 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 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* y en *Las nubes*, sus mundos se llenan de esos discursos sobre objetos, colores, voces y sensaciones, tal como Eco lo subraya. El análisis de las obras presupone la actividad de los lectores. El lector implícito, 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 y de Saer, el lector implícito encuentra el *constructo* correspondiente en el ejercicio narrativo y quehacer argumentativo de los autores implícitos. En las dos novelas, el 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, otra cosa que el metalenguaje pueda expresar sus equivalencias? Sean cuales fueren sus dudas, el narrador se siente en la obligación de alterar al lector.

El ejercicio crítico, inherente en la argumentación, socava sus propios estatutos cuando se narra 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.

En 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 con la escritura. La ironía estructura la perspectiva narrativa, desdobra las huellas intertextuales y complica o relativiza todo tipo de relaciones intra y extratextuales.

La ironía se expresa al dirimir sobre las relaciones presente-pasado y ante la idea de describir un mundo cuya realidad extratextual no ofrece certeza alguna. 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 los 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 o que irrumpen, pero que siempre cambian de signo. Acaso sucede una transformación en donde lo mutable juega el papel preponderantemente irónico, 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, alcanza expectativas de lectura [o apelación] en donde se suponen procesos de escritura con múltiples movimientos que recuperan herencias, distancian ópticas y critican y tensionan teorías contemporáneas sobre las supuestas formas de percepción y representación de la memoria.

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

“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. Porque yo tengo alas de águila: me las robé de una bandera mexicana. Yo tengo alas de ángel: me crecieron anoche mientras soñaba contigo, mientras te imaginaba. Porque yo no soy nada si no invento mis recuerdos. Porque tú no serás nadie Maximiliano, si no te inventan mis sueños”

Fernando del Paso: Noticias del Imperio

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 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” (124 y 129).

“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 el estado de Veracruz -El Puerto mismo, La Antigua, Jalapa y sus alrededores-¹. 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 entretejen 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* (Lynch, 2000) constantes, enfatizan, tanto la subjetividad propia y ajena inserta en toda narración, como el mecanismo metaficcional en donde se apoya la perspectiva irónica:

"la intención de escribir esta historia que comenzó como la de Blanca Armenta; pero que 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).

La "sentencia" – a las que el narrador es proclive- encubre la posibilidad del engaño² y denota la constancia de certeras "implicaturas"³. 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 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 confirman. 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 momento histórico que refiere, no sólo de acuerdo al mito fundante, sino acorde al mito inédito que se trata de difundir [una mujer que quiso ser Dios] y a la

serie de leyendas que entorno 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 es el mito bíblico.

La figura femenina representa las distintas actuaciones que la tradición 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- tanto el deseo y la necesidad de poseer una casa en tanto bien común, como 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 de hacer que la verdad prevalezca a tiempo (Avelar, 2000:304). 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"*:

"...conjeturas que salen sobrando, pero no puedo evitar hacerlas aunque resma el papel, que en 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 empequeñecer 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 substituye 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 triunfadores⁴ y el narrador lo sabe muy bien -¿Por eso escribe una novela?-

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. *Alter ego* de un autor atento a la Historia política mexicana, la fábula descubre el telón de la historiografía revolucionaria 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 Inquilinario⁵, 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 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 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, cobran existencia primordial la Fundadora y su cronista, surgen conforme a las necesidades de la legendaria 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, Leovoigilda Melgarejo, rebautizada con el nombre de Arcadia, Tiberiano competirá por el liderazgo de la Casa]; el padre, Feliciano Armenta o "*Berrendo*"⁶ 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 Vueltoflor, 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?

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 (Eloisa) 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, Efraín por simple eufonía Efemérides, Vuelitiflor expresa su tendencia homosexual, Benigna y Marcial, la bondad y el régimen de una casa familiar, etc.

Capítulo I:

I. 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. El escribano cuenta, reflexiona y describe las andanzas de la Fundadora; las experiencias, las luchas y las mil vicisitudes padecidas a su lado, sin dejar de asombrarse ante el comportamiento de los seres que los rodean, de Madre y aún más sobre sí mismo.

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)

Aún 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 Riffaterre (citado por Reyes, 1984:154) 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 manipulatorias 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 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 Booth (1989), 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. 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 (parafraseando a Hutcheon, 1989). 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 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", acaso es quien desea ser Dios?. Sea como sea, cuesta imaginar la solitaria figura de un adolescente que padece vitiligo 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" con respecto a su nombre y que registra el libro del Éxodo: "Soy El que soy". Un Él que, con mayúsculas también, 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 (1996a) afirma: es el primer gran libro-programa absolutamente espectacular, "una especie de Folies-Bergère". 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 de leyendas que influyen o dominan la memoria cultural y espiritual de la civilización occidental. La enseñanza cristiana es memoria, el culto cristiano es conmemoración (Le Goff, 1991:152). 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 que la religión propaga. 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 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 ⁷

I. 1. 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

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 no figura como un relator oral, sino como escriba. 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 de un proceso de escritura. El proceso escriturario devela sus *procesos* concientes e inconscientes; los recuerdos y los olvidos exhiben la formación y la mutabilidad de la identidad o la memoria.

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 (1981), quizás

considera la emergencia o el producto de una necesidad temática, de una idea fija que inclina al escritor a continuar 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" (Blanchot, 1992:18).

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 Buonarotti: 1475-1564], cubre totalmente la portada y la contraportada. Esta imagen es conocida por un público versado, amplio y heterogéneo, debido a su sobre 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: 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, "recordará" alguna de las ellas, en particular 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 liminares, 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 se *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 (Genette, 2001) de cada sección. Este proceso interviene y desliza la norma entre la intención picaresca y el ‘realismo serio’ de la anécdota⁸.

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 quesito...? |
| 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, aún cuando la diégesis continúa, 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 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 distintivas vinculadas por "vagas semejanzas de familia", como dice Eco (1998:111). 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 exhibe en la comunión placentera aunque solitaria de Tiberiano. Los juegos de Blanca, las actividades sexuales y voyeuristas de Tiberiano, son de la misma naturaleza, ambos, madre e hijo, los requieren para hacer "soportables" 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 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 cristiano, 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 mundo⁹. 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 nutren¹⁰. Por otro lado, el referente historiográfico mantiene en el horizonte de lectura la sugerencia de otros textos, 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. 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 "vernors" 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 (Canclini, 1990:245-47), 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, en tanto, cultura religiosa, la subsistencia de una memoria indígena. 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 de pueblo hasta los desplazamientos multitudinarios hacia grandes santuarios, sin olvidar, como afirma Gruzinski (2001:209), "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".

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. Mas 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 Kellog -inventor de los Corn Flakes de Kellog- cuya fama es aún menor que la de los vocalistas Little Richard y 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 (Bloom, 1997: 155-160). El público –la humanidad entera- asocia figuras con divinidades, siempre a partir de conatos de incertidumbre, de fricciones o ante grandes conflictos; la memoria cultural de todos los pueblos colma de recuerdos y de olvidos la grafía de la Historia. La creación de la Fundadora, Blanca Armenta, 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.

I.2. 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, más 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 satisfacer 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 que despeja el sentido paródico “jugado” en la trama por la Fundadora y observado por sus fieles creyentes. El narrador enfatiza el sesgo irónico cuando hace partícipe al lector: *"Salvado este paréntesis necesario para orientar la lectura..."* a quien comenta una cierta *predisposición* [creer e inventar], que provino del acontecimiento del primer desahucio que marcaría para siempre el destino de la Mujer y del suyo propio.

"De ésta [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 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 (1987), cuando se infiere la disposición del lector para captar y para reelaborar lo leído¹¹. 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. Aún 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 conforman 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 lector¹². 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 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” de prefacio exagera la tendencia profunda de una ‘selfconsciousness’ a la vez lúdica y paródica (Genette 2001:248) La ironía, 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 mira y describe 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 aún 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 (Iser, 1987:178). La estrategia del lector consiste en tratar de concretizar 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 religioso de carácter popular o la religiosidad como fundamento de orden social, la relevancia del mecanismo metaficcional a partir del ejercicio escriturario, 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 Vuelitiflor, quien abrevia el relato mítico dentro del mito; cada integrante tiene sus funciones pero no todos mantienen la misma importancia o especificidad.

La paulatina construcción de la Iglesia de la Espera -y su parodia- indica las pautas que la genera; 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, por ejemplo: el juego de la niña Cleotilde. Un juego [un tanto involuntario o azaroso] llevado hasta el paroxismo cuando 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” (Lakoff, 1980) que opera 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 “*voyeur*”], equiparable a la función “ocular” del creador del relato. El *oficio* de “*voyeur*” 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.

I.2.1. La exigencia de empezar por el principio: “*La noche dura más de lo que ella suponía*”.

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*"¹³. 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 sentido¹⁴. Un sentido que parte del deseo original, de la voluntad del poder y del hacer que tensa las acciones entre la autenticidad y la 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; nos encontremos frente a un relato que impacta a una familia en particular, y ante una situación no extraña ni exclusiva de la época. La ficción histórica y los sucesos historiográficos se encuentran en la misma coordenada espaciotemporal: 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* ["Quién es ese jicotillo que anda en pos de doña Blanca..."] de ronda infantil 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, el deseo de evitar a toda costa una vida de trashumancia.

Ramos ubica en La Antigua 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 grafía 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, 1936-39] Con *La mujer que quiso ser Dios* se gesta una trilogía que reúne, en coordenadas espaciotemporales, conflictos e historias de vida. En *La mujer...* 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 tramas de Ramos y de Saer regresan con insistencia a los "relatos originales" – convencional o míticamente fundacionales- que refieren trayectos históricos [*Intramuros* y *El entenado*, respectivamente]. Ambos actualizan aquella acepción de mito –mytho- 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 aún 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 y 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. Más 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 volverla a crear. Por un lado pretende validar la identidad de Blanca como fundadora de “*La Iglesia de la Espera*”, y por otro lado, los constantes comentarios –e interrupciones- dismantelan 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 de la voluntad (...) sólo bastaba un poco de la imaginación y de la astucia...” (136).

El triángulo de la voluntad que vuelve a recordarnos el tenor de la mirada y el voyeurismo implicado en la parodia representa lo que “visualmente” se exhibe como un juego de contrastes claro/oscuro; entre el blanco y el negro o positivo y negativo como recurso alegórico: 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 voyeurista 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 con el entorno. La predilección por el color 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 (Zunzunegui, 1998:42). Agreguemos a esta predilección “tonal”, la convención de que la ironía es de por sí una alegoría un poco “melancólica”¹⁵, y que la fugacidad de las cosas puede sólo 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 “que pasaría si”. En el mundo del “como si” se negaría la realidad externa e interna, en cambio, a través de la imaginación artística “que pasaría si...”, en este caso mediante la trama, no sólo no se niegan sino que se exploran sus posibilidades (Segal, 1995). 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 “que 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*”, comienza la marcha y la huída. En completa y asombrosa sumisión [una imagen más “plástica”y simbólica que anecdótica] las mujeres acatan el horror y cada una guarda para si 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 despleaban 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 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" (Greimas, 1999:183). 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, 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 que 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 donde 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 media res* con el acontecimiento que marca la huída, 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 descuello 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 semejaba una persona jorobada por la angustia o el miedo, que acudía para cobijarse en ella. La C era una fuerza hostil que las había expulsado de la primera para correr, sinuosos y encorvados hasta la casa definitiva de los abuelos que la esperaban 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, 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 previas y adyacentes 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 ancestral¹⁶. 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 relato 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 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 “que 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 es el odio, la injusticia y el desamor. En este sentido concurre la evocación del relato de la expulsión de Adán y Eva, al tiempo de la gente desahuciada

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 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 (1987:18), 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. A pesar de que cada acción es modificada 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 sí" 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 existencial¹⁷.

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 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 historiográficos y la memoria literaria que acude con repertorios intertextuales en diversas ocasiones. El mencionado jicotillo¹⁸ 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- , sustratos 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.

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 (Moses, 1978). Es muy interesante observar que las narraciones contemporáneas, al pasar por la “voluntad ironizante del espíritu moderno” (Lynch, 1987:53), asumen o mantienen, una forma de destino en la medida que presuponen que “algo” habrá de sucederle a “alguien”. Ante lo posible [la condición de posibilidad en Saer] y lo imaginable [la condición de imaginación en Ramos], el relato o 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 Io, [*Prometeo encadenado*] indica, significativamente, la presencia de temores ancestrales actuados –en coro- a través de una ronda infantil, y la factura clásica de la obra. 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 en donde la literatura se nutre.

La fuerza del agravio familiar aunada a los intertextos que precisan los agravios sociales e históricos, se confronta con la imaginación y voluntad de Blanca para urdir disfraces y máscaras. Como repertorio intertextual, la trama recuerda también otro trayecto narrativo, el paso de Alonso Quijano a Quijote¹⁹ 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 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 las que podemos hablar de la memoria que se sucede en línea diacrónica y de aquella que irrumpe en las obras. El que los autores estudiados recurran a los clásicos es un indicio del margen cultural que enlaza etapas artísticas, sociales e históricas.

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, si 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 (2002:503), 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 [transplantado 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*.

I.3. Metaficción-metahistoria: Las fuerzas ficcionales y las fuerzas del orden.

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 bellas²⁰ y significativas de la novela: el episodio del horno, un espacio que reivindica la pérdida del otro. Un espacio 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 en 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 a 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 tres días extraviada en el útero de barro..."(45).

Si la experiencia de lectura se origina en la superación de lo sabido (Iser, 1987) 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 concretizarse, 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)

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, una en donde cobra sentido el desahucio, la persecución y aún 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 santa*”, 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 contienen 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 en donde sintetizó la imaginación más desbocada con la pronunciación de las palabras" (48)

Madre, en un instante escatimado al tiempo, en 72 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 [¿escucha o 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: el movimiento inquilinario cuyo líder Heron Proal ["el Lenin mexicano"], fundara durante el mes de enero de 1922, como el Sindicato de Inquilinos de Veracruz y que cobrara 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?"*

I.3.1 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 [similar al personaje saereano: *El entenado*], 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 dramaticidades, aquella con la que se unge el personaje de 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. Heron Proal y sus anarquistas quemaban contratos de arrendamiento y recibos de alquiler frente a los azorados ojos de los casatenientes. La bases mismas de la propiedad privada representada por uno de sus símbolos más conspicuos: la casa-habitación (...) tras las barricadas que impedían los mandatos de desahucio resonaba el jolgorio revolucionario montado en ritmo de guaracha y de danzón"(57)

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 "iniciáticas" 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 1923²¹.

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 rancharo. 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 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).

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 en cómo 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” (Segovia, 2001:12); que es también astucia y fraude. El juego articulado entre hablar, contar y mentir, remite en esta obra a una de sus arcaicas raíces para resurgir como el mito de la Iglesia de la Espera. Y ya que al decir de Bartra (1999) es común – y acaso exagerado- calificar situaciones y personajes con las características del mito, la fundación de esta nueva iglesia, con el matiz irónico, el simulacro y con la complicidad del entorno, podemos entender que las constantes interrupciones metanarrativas 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 Escrituras²².

En el capítulo III, *"El Extravío - 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"(105)

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 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 Jalapa con 21 años y con un *"chiquillo"* [Tiberiano] en brazos a la casa de huéspedes *"La Esperanza"*. En Jalapa 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 él 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 a verificar datos que no corresponden a la biografía entre la niña de La Antigua, la muchachita en Veracruz y la joven de Jalapa; 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 histórica²³. El acto y el lugar enunciativo 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 “autentifican” 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 Antigua²⁴, en donde todo comenzó, el narrador crea la analogía del mito de Sísifo. Es el sitio en 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, Madame 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"(326-327)

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 *"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 las "tablas del Monte Sinaí". La parodia se establece, no como acto gratuito, sino como posible estrategia para sobrevivir. La imagen idílica del mito cristiano 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 "que 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 el narrador comentará [326-327], 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*”.

I.4. 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 substraerlo 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 en base a su expectación como testigo ocular, a lo escuchado por los demás y a su propia urgencia por concluir una crónica que deleve 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,*Op.cit.*], 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 “espúreo”, 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 (Filinch, 1999:154). 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:

"...poseía los secretos del lenguaje cifrado, de un ilimitado bagaje de símbolos (...) en el recuerdo de todos, las palabras se vuelven otras (...) la falta de información sólo pueden solventarse con el apoyo de recursos heterodoxos, aunque válidos en la medida que convocan al fin superior de la Verdad. De ahí que sea necesario imaginar (...)Transcribo los Testimonios resguardados en la caja de seguridad de la Residencia Principal. No puedo asegurar si las palabras escritas coinciden con las pronunciadas, asumo que algunas fueron alteradas para asegurar fluidez..." (149, 230).

El hecho de que el narrador de un texto tenga por función central relatar una historia al narratario (Bertrand, 1985:59), su correlato en el plano de la narración, plantea el 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 re-conocer-se 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 devela, 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 tampoco 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 más acerca de una concesión 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, la ficción historiográfica y la dimensión lectora de la propia ficción, recordemos la

nominación: Vuestra Merced, el corresponsal de Lázaro [*El Lazarillo de Tormes*], cuya petición orienta su epístola confesional. En la pertinencia del narrador Tiberiano percibimos 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, destaca también 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 en particular 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 (Filinich, 1999:155), 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 garantiza, al menos, la certeza de que tales vacilaciones han tenido lugar. Lo interesante del recurso es que se otorga entidad tanto como personaje como narrador, al mismo tiempo que da existencia al mundo narrado. Formas narrativas, juegos discursivos, intenciones metaficcionales en autores como Borges y Cortázar quienes pliegan y "desdoblan" historias y personajes en donde la crítica enfatiza el legado inscrito en el Quijote Cervantino. La historia se desdobra y se repite, su discurso se flexiona para recordarnos que la autopresentación es, irónicamente, también y sobre todo, la de la actividad literaria en general.

Preexisten muchos ejemplos del protagonista como lector o lector como personaje principal que en la escalada del autor implícito ahora 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 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 aún 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.

I.4.1. Conmover la credibilidad e imaginación del lector por la actuación y la escritura:

Desde su capacidad de dueño del discurso y de a 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, y, 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 con objeto de dar a entender una actitud respecto de esa contradictoria relación (Díaz-Migoyo, 1990:30).

"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 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 esta misma 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 también pautas metanarrativas subrayadas con tono irónico y mordaz. Sus sátiras caben dentro de lo que Bajtin relaciona con el carnaval y una visión universal, eterna, de inconformidad y protesta, de tal manera 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 aventura²⁵. 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 *alter 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, sino también en la ilusión narrativa del recuerdo. El nivel de apelación –el estrato metaficcional- 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 para un lector tal vez más interesado en la peripecia que en el significado 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 para 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 *“la alternativa que 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 (...) el hecho parece banal y 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 resma el papel (...) que ha ido mermando por exceso de digresiones. Por si fuera poco, la proximidad del día me obliga a apresurar el paso y a empequeñecer la letra. El lector sabrá disculparme” (374).

El lector debe atender la función discursiva y aún 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” (382)²⁶.

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 posible guía espiritual de la Iglesia; la *Espera* entonces, será la suya, el efecto “bumerang” de su propia ironía en donde 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 tejiendo 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 la Biblia, quienes narran, años después, su versión de la vida de Cristo. En conjunción con ellos subraya la cuota ética y política como un sarcástico horizonte de lectura en el texto²⁷.

I.4.1. Del personaje al cronista: la importancia de la escritura.

La alusión a los orígenes [o la utilización de campos semánticos relativos], las referencias a contextos culturales e historiográficos y episodios ficcionales en las obras de Ramos y de Saer, 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 (*Cfr.* en Blanca el simulacro de aprendizaje de las primeas letras y la conciencia racional del efecto de sus palabras) 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.

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 narratario 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 contra la gran ironía de la “mención-mentira” (Behar, 1984:17) 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 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).

Probablemente no sea aventurado afirmar que en las mediaciones "parentéicas" 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”²⁸. Es decir, la escritura que verbaliza una historia remite a una forma de documento que tiene "su" existencia; sin embargo, si la propuesta de autores como Ramos y Saer no es sólo del conflicto escriturario, sino de la autoridad que implica la aceptación de una perspectiva, el problema 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, cuando la fábula [y la novela] está por concluir, que Madre, sorpresiva o convenientemente, ha “olvidado” algunos sucesos fundamentales que trastrabillan 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 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 al 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” (327).

El juego especular de Cervantes, 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 reflejado. 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 Ramos²⁹.

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 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 "voyeur", él mismo busca el placer del "voyerista" que le permitía "cubrir los vacíos que lo atormentaban" (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: Leovigilda, "embarnecida 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 indescifrable"*.

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 otorga 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" (Iser, 1987) 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 las causas perdidas"* creen triunfar su guerra en el *"territorio siempre hospitalario de la imaginación"* (138).

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 *voyeurista*; recordemos que en las primeras líneas de la novela se nos advierte que Dios es un “*voyeur*”- 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 concientemente ve-viviendo una acción o una y varias representaciones. Las re-presentaciones son consecuentes con la noción del “que 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 voyeurismo porque este mirar no es una experiencia neutral sino una complicidad. “La mirada enciende al objeto, el contemplador es un mirón” (Paz, 1974)

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. Voyeurismo y metaironía son equivalentes al considerarse como esa función “crítica” que parte del sujeto que mira y es mirado. El movimiento “bumerang” 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 el movimiento que comienza desde la elección especular del palíndromo que lo titula.

Tiberiano justifica irónicamente sus especulaciones y su saber histórico y narrativo a partir de las lecturas en la biblioteca del tío Marcial y en la biblioteca pública del puerto de Veracruz. Pero sus recursos imaginativos, 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 concientes.

Su habilidad escrituraria y vocación especulativa, se compara con la exacerbada imaginación de la mujer. Él afirma que le gusta imaginarla: "*levantado la voz extraviada en la repetición de 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" 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 y la parodia contienen siempre una actitud crítica. La historia de Jesucristo 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 son estrategias textuales, los requiere la literatura ficcional, parten de una apelación que involucra la interpretación. Los vacíos son espacios (Iser, 1987) que colman la imaginación del lector, desde 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 y que Octavio Paz resume en una frase: "*Negación de la religión: pasión por la religión*" (1974)

I.4.2. Del cronista al personaje, la subjetividad de la voz y de 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 con las representaciones religiosas de raigambre popular y/o local [remito al lector al episodio de *"la última cena"*, pág. 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 implicidad 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 calidoscopio, 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 "concupina": 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 cite 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"(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 la multitud de motas blancuzcas en constante alteración de forma (...) las manchas se reagrupaban o aislaban (...) y tenían que distinguirlo con una condición especial que plusvaluaría lo que ella usufructuaba (...) 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"; "un payaso sin público, una geisha tropical huída de algún prostíbulo " (260-261).

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*; 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 aire picaresco, coincide con el carácter emocional y la apariencia física de Tiberiano, como corresponde a esta tradición, el narrador relata su vida desde la infancia. Ya *entrados sus doce años* [cuando Madre tiene 33] escucha apenas el nombre que *podría* ser el suyo:

"asumo que ella [Blanca Armenta] no lo supo 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 Agravistas, 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 rechazo³⁰ 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. Era 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 hubiese necesitado a un huérfano? O *¿Sería 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 convencerse 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 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 otra de las formas de la imaginación, entonces uno de sus peores enemigos es el lugar común" (370).

Este ser transparente, ubicuo como la memoria y la palabra, que da forma a lo que toca ¿Como el Espíritu Santo?³¹, se significa de acuerdo a la naturaleza de su propia ficción. La ficción le confiere el don, y la 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. 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 ¿Porque quiere dominar o entender el mundo, probarse a sí mismo que existe? ¿Demostrar que es hijo de la Fundadora? ¿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 carnavalescamente 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 a otras, como 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*, en: (Blanco, 2000)], 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 dados 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 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 metafiction del narrador, Tiberiano se propone como la metáfora del origen escriturario, en tanto búsqueda de una identidad, de un recuerdo que conjure la idea del fin o 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, soledad sin punto de anclaje ante un universo imaginario, enfrentado con una madre que al mismo tiempo niega y seduce; no olvidemos que la seducción entra en los juegos tempranos de Blanca³². 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 sí contarse. La obsesiva autorreferencialidad de Tiberiano media entre lo imaginativo y lo representado sugiriendo procesos de creación (Cfr.Premat, 2002:212). 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 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 un vacío ³³ como un silencio, una “mancha” que después debe ser colmado, pleno y significativo. Cuando los personajes se vacían *objetivamente* (Deleuze,1996a:21) sufren menos de la ausencia de otro que de una 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.

Notas del capítulo I:

¹El Puerto de Veracruz ha servido de escenario a un conjunto de novelas que conforman ya una tradición, *Desde el Norte*, de Emilio Carballido, y *El Bordo*, de Sergio Galindo, *La mujer que quiso ser Dios*, y podría sumarse *Si tu mueres primero*, de Roberto Bravo.

²Desde 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 (Jean Laplanche & 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 (*Op.cit.*).

³Término 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.

⁴Referirse 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 función actancial en base a 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 grafía 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” en: Jorge Luis Borges, “Tema del Traidor y del Héroe”, *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”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea (RLM)*, EUA-México, UTEP/Eón, año III, no.7, 1998:119)

En otro comentario a la novela de Marco Antonio Campos, *En recuerdo de Netzahualcoyotl*, 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. Este, 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...”, en *RLM*, EUA-México, UTEP/Eón, año I, no.1, 1995:79).

⁵El 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 en 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 verificar una gira por diferentes poblados de la región para extender su movimiento. Personajes en sitios importantes que pueden verificarse: 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.

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 desfilaban 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. (Cfr. García Díaz 1992:203-4)

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 es 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 (Adolfo López 1996) - sean semejantes al movimiento político del grupo inquilinario. Lo que si 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/~schoenbe/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 agitador de principio de siglo que organiza la huelga inquilinaria en Veracruz y termina destruido por la incomprensión, 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 literalmente mortales". (Carlos Monsiváis, "El heroísmo impecable en México ha sido anónimo", *La Jornada*-Página electrónica s/fecha).

Una nota periodística destaca la participación de Herón Proal, como Secretario General de la Cámara de Trabajo en la ciudad de Veracruz, en del 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 pretendido están desprovistas todas de un criterio correcto sobre el sentido de la vida humana, lejos de resolver las 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, Editorial "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.

⁶ Berrendo es el nombre común que recibe en México un tipo de venado; hace referencia a un animal de dos colores, café canela claro en la parte superior o dorsal de su cuerpo, cuello y cabeza y blanco en la grupa –cola- vientre y lados de su cara. En el cuello presenta dos manchas a manera de collares de color blanco (*Enciclopedia "El mundo de los animales"*, Bs.Ar., Abril-Noguer-Rizzoli-Larousse, vol.1, 1971).

⁷El conjunto narrativo de Luis Arturo Ramos mantiene estos núcleos temáticos. No sólo las que conforman 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 Quiñones quien a partir de los filósofos F.Nietzche 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 imaginierística 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 mitómano que padece la Señora de la Fuente" (Antonio Gómez-Quíñones, "El fragmento y el vacío en *Éste era un gato*", RLM, UTEP/Eón, EUA-México, año V, no. 12, 1997:75).

Igual que la protagonista de la *Señora de la Fuente*, La Mujer o Blanca Armenta, vulnera los elementos religiosos y trascendentes, para reducirlos a una dimensión terrenal.

⁸El tipo de intertítulos de la época picaresca, regresan en los siglos XIX y XX (Gerard Genette, *Umbrales*, Bs.As., S.XXI, 2001:261).

⁹ Para entender los sesentas hay que comprender los cincuentas. En los cincuentas la modernidad pretendía un país distinto y ya no periférico. La modernidad frenó la feudalización económica y cultural del país, pero auspició la corrupción, la burocratización del Estado, el ecocidio y la privatización (no declarada) de bienes nacionales a cargo de la casta política. Otro momento se concentra en las siglas del PRI y sus setenta años de dominio. No se puede disminuir su importancia ni la extensión de sus daños. Lo positivo (la interrupción de la lucha de facciones, el desarrollo institucional, la estabilidad y la pacificación) se descompone y se vuelve desastre al sumar las cargas de corrupción, de autoritarismo, de negación de vida democrática y derechos humanos, de impulso a una casta corrupta. Después, una tendencia fundamental es el '68, no sólo por la tragedia de Tlatelolco y las movilizaciones estudiantiles, sino porque una generación juvenil encuentra la continuidad del proceso de modernización en la protesta, la emergencia en las calles y de la búsqueda de un nuevo lenguaje. No hay que descartar que respecto a la actitud de los intelectuales, Crauze comenta: "el marxismo alcanzó el repertorio dogmático, prácticamente todos se autodesignaban de izquierda y muchos militaban en ella. No se matizan ideologías políticas. Supeditan la libertad política a la igualdad económica. Son sinceramente sensibles a las extremas desigualdades económicas y sociales y para resolverlas no conciben otro método que el fortalecimiento del Estado. Se identifican moralmente con el campesino y con los obreros. La vida cultural se puebla de individuos apasionados, honorables, románticos, transgresivos, insobornables (...) Era la época en donde se cultivó más el reportaje, la crónica, el ensayo teórico, la caricatura, el periodismo militante. En cuanto a la actitud frente a la historia, el '68 impulsó la vocación de repensar un pasado cuyas versiones anteriores parecen del todo insuficientes" (Krauze. *Caras de la Historia*, México, J.Mortiz, 1983) Otra opinión es que, en cierto sentido, las décadas de los 70 y 80 mantiene sus antecedentes en el movimiento del '68, cuando el sistema político y social heredado de la Revolución de 1910 se vio sometido a las pruebas. Con el movimiento estudiantil del '68 se puso en duda la supuesta legitimidad del proyecto político como no había ocurrido desde finales de los '50, cuando se desarrollaron los movimientos magisteriales y ferrocarrileros. El movimiento demandaba respeto al espíritu democrático de la Constitución de 1917; que sin ser abiertamente revolucionario, equivalía a denunciar y a rechazar la tendencia autoritaria y corporativa del régimen. Asimismo ponía en entredicho el modelo de crecimiento económico adoptado a partir de la segunda guerra mundial que acentuaba la desigualdad económica. Un modelo que reafirmaba los lazos de dependencia externa. La matanza del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco "puso punto final a la toma de las calles por parte de los estudiantes. El grueso de la comunidad académica se replegó a sus espacios naturales: las universidades, pero ya con una conciencia muy crítica del sistema que no tardaría en retransmitirse a las siguientes generaciones o en convertirse en una forma de análisis que exponía con mayor rigor las 'zonas oscuras'. Las consecuencias del '68 no se redujeron únicamente a la 'crisis de conciencia' ni a la 'conciencia de la crisis'. Hubo quienes consideraron que la represión no dejaba más alternativa que enfrentar la violencia con la violencia y se dejó sentir de varias maneras, una de ellas la guerrilla tanto urbana como rural..." (Lorenzo Meyer. "El último decenio: años de crisis, años de oportunidad", en *Historia de México*, COLMEX, 1974:167-179). El sesenta y ocho, la matanza del "jueves de corpus" de 1971, marca a toda una generación y sienta un precedente histórico tan importante como las revoluciones. Sin embargo, regresando al autor, aun y cuando en *Violeta Perú* y en *Intramuros*, existe un pasado citado y aludido, es de los autores menos "marcados", si se piensa, por ejemplo en *Guerra en el Paraíso* de Montemayor, *¿Por qué no dijiste todo?* de Castañeda, 68 de Taibo, *De Zitlchén* de Lara Zavala, *Lenin en el fútbol* de Samperio y *Las condiciones de guerra* de Ojeda, obras y autores que cronológicamente pertenecen a la misma generación de Ramos. La "cuerda" de Ramos (opina el escritor Marco Antonio Campos, en un prefacio inédito del texto dedicado a la obra de Luis Arturo Ramos) está más en momentos históricos del siglo XX vistos desde la perspectiva de personajes que vivieron en la ciudad de Veracruz.

¹⁰ Para las relaciones extratextuales del texto artístico existen tendencias sociológicas y semióticas. Un antecedente clásico es la obra de Yuri 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: Belibar y Macherey: "Sobre la literatura como forma ideológica" (*Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal, 1975).

¹¹ 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 conceptualizar el acto de lectura se reifiquen como ideología y el texto se convierta en una forma de producción.

¹²La tradición “prefacial” muestra su instancia formal o textual determinando el destinador supuesto e implícito y la de su destinatario, antes señalado como “dedicario” y ahora designado narratario, que se interpone como distancia entre autor y lector (Gerard Genette, *Op.cit.* 2001:145).

¹³ 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*, citado por D.Migoyo (Gonzalo Díaz – Migoyo, *La diferencia novelesca de la ficción*, España, Visor, 1990:119).

¹⁴Es interesante rescatar la noción para comprender los trayectos de este tipo de relatos. Henri Frankfort, *El pensamiento filosófico*, citado por Lynch (Enrique Lynch, *La lección de Sherezada*, Barcelona, Anagrama, 1987:33).

¹⁵ Wladimir Jankelevitch afirma que “nuestros sentimientos y nuestras ideas deben renunciar a su soledad señorial y aceptar vecindades humillantes”. Citado por James Valender, “Modernismo e ironía” (*De la ironía a lo grotesco*), México, UAM, 1992: 66).

¹⁶ 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 (Enrique Lynch, *Op.cit.*, 1987:25).

¹⁷Las propuestas similares las he corroborado no sólo en sus poéticas, sino en ensayos y entrevistas. Por ejemplo: en Saer, *La narración objeto*. España, J.Mortiz, 1999; y en Ramos, en la entrevista al autor, Torres/Castillo, SIEMPRE!, 2002:69.

¹⁸ La tragedia de *Io* se inserta con una problemática similar en textos diversos. *Cfr.* por ejemplo, en la tragedia de *Prometeo encadenado*.

¹⁹El *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 como 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 parte, 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 del referente es tan evidente como los episodios que pueden compararse: 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, pero que 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.

²⁰En 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", Reseña en prensa: RLM, EUA-México, UTEP/Eón).

²¹ 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 en los alrededores de Jalapa. 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 insignes, 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 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 1996).

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 en día 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 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 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 Pisaflones, 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 Pisaflones 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 periodos 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, sábado 3 de marzo 2001).

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 1ro 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>).

²² 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, conciente 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.

²³ 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.

²⁴ 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 éste lugar existió un pueblo prehispánico denominado Huitzilapa. 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 Vindobonesis 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 Heron 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 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 Gonzales de Cossio, *Xalapa, Reseña Histórica*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1957).

²⁵Una de las situaciones que Bajtin caracteriza como elemento de la sátira, a la cual se refiere Linda Hutcheon, a propósito de las diferencias entre ironía, sátira y parodia.

²⁶ 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, a él, el Verbo se le había comunicado 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>

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.

²⁷ 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 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.

²⁸ 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 asimismo que con los nuevos avances tecnológicos, la imagen del autor y del libro como texto e hipertexto puede variar, incluso, como Rifkin opina: " 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).

²⁹ 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 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" (Valle Inclán. *Luces de Bohemia*, España, Espasa Calpe -Col.Austral, 1981).*

Ramos encuentra en el esperpento el tipo de representación que se distorsiona en el nivel de la caricatura, para encontrar 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 sueños*, y el pintor que satiriza en sus pinturas a la realeza. 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).

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 muestra 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 ahorcado*, como he indicado ya, 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.

³⁰ 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 el 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 (p.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*.

³¹ 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 el mes de 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.

³² Por otra parte, al incluir el juego, pero el juego infantil [aunque 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. (*vid. Laplanche, Op.cit., 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.

³³ 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 (*Cfr. Iser, 1987 y Block de Behar, 1984*).

Capítulo II:

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 diría mejor: 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 (1992:180-186), es una reacción buscada, una impresión motivada precisamente por un texto. La parodia [el texto sobre expuesto] origina un estado de afectos y de reacciones, que destaca la imaginación que se requiere para solventarla. Con imaginación y con recuerdos provenientes de una memoria popular, se superponen discursos entre lúdicos y graves, figuras distorsionadas que evocan a otras, relatos históricos -microhistóricos [la historia local]- insertos como repertorios estéticos y culturales. Los artilugios teatrales, los tonos y los registros lingüísticos, la escenografía, la tramoya, los disfraces, los coros y los personajes, entre pícaros y sentenciosos, sustentan un argumento que sugiere que la existencia de cualquier relato mítico o histórico, ideológico o existencial, se basa en la *necesidad* que tiene el ser humano de *creer* y por lo tanto 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 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 escribe, disloca, aleja o pervierte tal objetivo. La trama paródica acentúa la confrontación entre el arte para imaginar y las argucias para vivir. El sesgo irónico obliga a repensar 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 donde subyacen los conflictos humanos que lo crearon. Pero, en los entresijos de su historia, late una contienda que descubre las circunstancias sociales de la historia política mexicana; una que ratifica la constancia textual en donde se percibe la historia por la literatura. La obra de Ramos indica esta constante que comparte no sólo con escritores como Juan José Saer, sino con otros sectores culturales al fin de un siglo. Sin discutir acerca de una verdad histórica o verosimilitud ficcional, los lectores pueden percibir y comprender los conflictos, los encuentros y los azares, detrás del recuerdo y del olvido que conmueven la memoria de la existencia individual y social.

Las propuestas textuales 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 y la ausencia, 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 de un remanente popular con el humor de las burlas entre tímidas y recalcitrantes. La imaginación surge cuando el contexto lo permite, el contexto popular encuadra la representación mesiánica

de una Mujer que juega a 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 ficción¹. La crónica de Tiberiano, más que repetir relatos milagrosos, 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 será del dominio público si Tiberiano pierde las elecciones.

El lector implicado "observa" cómo Tiberiano – *alter ego* del autor- 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 actorial 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 se 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", diría Paul de Man (Derrida, 1988:92). Si esta novela concita una Memoria [genéricamente hablando] que sólo se ofrece como evidencia figurativa o ficcional. Pero como memoria proyectada hacia el futuro, ya constituye una instancia del presente. Ramos ironiza sobre la memoria textualizada en sus obras, sobre el propio

“inventario” de temas recurrentes y sobre las aventuras interpretativas que pretende temerarias. Su analítica percepción acerca del acontecer humano recurre a la postura irónica del *voyeur* [que se convierte a su vez en objeto que se mira] así como a la figura del polizón [adjudicada a Dios] como analogías para dirimir la distancia entre la presencia autorial y actorial. Es interesante que Ramos (1990), al inscribir su comentario en la contraportada del ensayo dedicado al escritor Juan Vicente Melo, afirme que su aproximación interpretativa, sea una invitación al lector para acompañar a Melo en su recorrido vital, *“jornada en la que mi trabajo no aspira más que a viajar de polizón”*

La trama de la memoria historiográfica enlaza relatos de desahucios, persecuciones y muertes. La ocurrencia de una nueva voz mesiánica sugiere las contiendas que los primeros cristianos experimentaron como un contexto comparable y propicio para el nacimiento de otra fe. La elección de la fuente textual para satirizar un mito tiene sus efectos, 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 guía a sus creyentes o *“analfabetos del alma”*, a los “sin casa” al Hogar, a la prometida *“Casa Definitiva”*.

La credibilidad y la imaginación, admiten la perspectiva axiológica que puede sustentar ideas de dominio, marginación, censura y manipulación, de un sistema o 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 [proceso idéntico en *Las Nubes* de Saer] 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”. Corrosiva o 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 de un modelo narrativo.

Ramos regresa 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 esperpento, presionan la relación intertextual. Desde el inicio se atribuye una marcada *indeterminación* a los procesos históricos y políticos denotados en la novela. 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 no estamos ante la franca locura que Saer (re)presenta con sus “cinco locos”, y si seguimos a la Fundadora y creemos a 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 (Iser, 1987), 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 (2001:156) 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. Si el lector puede considerar el mundo ficcional del texto superando el trayecto textual, de la inmanencia hacia la trascendencia, convocará entre su repertorio 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.

Desde ya, el rasgo irónico sobre saberes instituidos y/o culturas centrales textualizados [significadas emblemáticamente con el relato/ *mythos*], implementa una relación “pragmática” que hay que considerar ante la tradición, jerarquía o el privilegio ideológico en cualquier centro de creación o pensamiento y acción. Desde el punto de vista de una sociedad latinoamericana, prevalece una indefinición política, un constante enmascaramiento de las instituciones, la evidente falta de interés por el bien común y las luchas cuyos objetivos no se han cumplido. A partir del tono mordaz de la ironía, se infiere 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 él 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 que aluden a la confusión, al absurdo, a los compromisos incumplidos, contienen una capacidad expresiva vigente. Estas acciones son percibidas, como he anotado antes, desde una focalización irónica que viene a colindar con la novela de Saer. En la novela de Ramos encontramos el tono irónico, la mención sarcástica, 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 (Hutcheon, 1992:192, nota 41) llama una “dialéctica memorial” en la mente del lector, en razón de su estructura común de superposición. Hay cierta “compulsión literaria” por repetir, por recitar otras obras dentro las obras, asegura Riffaterre, lo cual es más evidente en Saer que en Ramos.

La mujer... en tanto construcción del personaje, parece convenir como metáfora rectora que remite paródicamente al mito, pero también a su experiencia en 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 personaje “ungido” y al personaje que se reinventa, igual se dan cita, tanto otros discursos, escrituras y textos, como circunstancias y eventos que colman una historia de vida.

En ese recitar textos en 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”

Las obras de Ramos y de Saer 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 que, a partir de la palabra de otro, se despliega el trayecto de ida y vuelta sobre fuentes y referencias recordando el mito como relato y como deseo original de escritura, tal como Borges. Frente a los textos analizados, al menos, podría considerarse que gran parte del desarrollo metaficcional se comprende como forma expositiva de este interés.

La misma actitud 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, desacralización- como recuperación – como citación interminable. El re-citar también es rebelarse, de ahí la negación, o el resguardo contra libros "infinitos" como bien puede ser caso de la Biblia.

En la escritura de Ramos es 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 irónica 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 desde lo social, histórico y político. La clave hermenéutica del relato se indica 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; en la metáfora del ser humano desde un origen traumático que, en la perspectiva de la parodia, se configura de anhelos frustrados que terminan en mascaradas.

La parodia de la Iglesia de la Espera es una superposición de textos "originales" y de dominio popular, de relatos en donde emerge la palabra que se quiere propia desde el inicio del texto o desde la página primera como si fuese el texto primigenio, como una primera 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 que se pliega en una búsqueda de argumentos posibles y que 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, etc.

En la trama o el sentido del texto, los juegos transtextuales devienen empresa imaginaria. La parodia, una forma básica de intertextualidad, se representa no como algo fortuito o forzado, sino como una actuación "necesaria" que parte de las circunstancias y de los deseos: primero de sobrevivencia, después de poder, trascendencia, pertenencia e identidad.

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 actuar 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. Para calificar como racionales o irracionales todas las acciones concertadas [familiares, ministeriales y sociales], se tiene que considerar la búsqueda esencial que cada miembro emprende en la Casa Definitiva. La motivación de lo racional y de lo irracional conserva su capacidad al concertarse en un contexto. Una serie de acciones "como pertenecientes a una clase que puede ser identificada, nombrada, definida, apelando a todos los recursos de la cultura, desde el drama y la novela hasta los clásicos *tratados de las pasiones*" (Ricoeur, 2001.221). 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 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" (Ricoeur, 2001), no sólo como una categorización de ilocuciones y textos en general, 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 parte del bios y del grafos deseado por el narrador. Es decir, lo que le importa al narrador [y al autor implícito], es otorgarnos una lectura de experiencia de vida, y de literatura; al acentuar los matices irónicos, la cualidad sarcástica de la escritura, se origina una interrogación sobre esta supuesta experiencia o como dice Gusdorf (1991:3) " [se] añade a la experiencia la conciencia de esa experiencia". Una experiencia que redundaría como componente de la **memoria** social. El texto como paradigma para la acción humana permite 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, su necesidad de creer, es porque sumamos las crisis de representación [y representativas] 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 dejado una serie de expectativas que van desde la ignorancia hasta la complacencia de los deseos del poder. 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 "*voyeur*" [que irónicamente juzga y remite a Dios], resalta determinados perfiles a partir de una imaginación "educada" por la experiencia de lectura [de ficción y de historia], pero, como se ha aclarado ya, desde la perspectiva y experiencias del personaje. Tiberiano describe entonces el absurdo de su incierto origen a la par del origen igualmente absurdo de La Iglesia de la Espera. Los recursos histriónicos con los que Madre y los fieles tratan de mantener la "institución" establecen los juegos paródicos y metaparódicos citados aquí en el capítulo anterior.

Ahora bien, hemos hablado de la pertinencia de Tiberiano como narrador y como 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 el 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 [Cfr. cita I: 9].

Cuando se *contiene* 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 y/o marco, "autorizado" o no, a una trama narrativa que les confiera sentido. En esa búsqueda de sentido, hombres y mujeres lidian con la dificultad

de comprender una realidad y convivir con sus deseos y en ocasiones se producen representaciones dramáticas o grotescas.

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” (Trías, 1996:18). 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 su existencia y, todavía más importante, al considerar la importancia de esta paradoja, se verifica la congruencia de la novela. En coincidencia con Trías, la acotación de Tiberiano enfatiza la ironía:

"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).

Trías, en su diatriba sobre la concepción de la religión en la modernidad cita a Marx, para quien la religión es la expresión " '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 que el autor gusta de perfilar, pues aún y cuando existen los símbolos y motivos cristianos y pre-cristianos [los israelitas perseguidos, sin casa y en busca de la tierra prometida, el cruce de las aguas, las enseñanzas del maestro-maestra- etc.], se inclina más hacia Marx que hacia el cristianismo. Cuando se determinan las caracterizaciones, los paisajes expositivos, y se revelan los temas como alegoría de un cristianismo que “despejara el camino de la espera”, se inserta la ilocución 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 cuando iría a terminar*” (241).

En esta casual convergencia de discursos, desde la filosofía y desde la literatura, podemos relacionar algún decir de Ricoeur dirimiendo 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 historia de la creación de la 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.

II.1. La Iglesia de la Espera, un lugar para la acción, el discurso y la imaginación:

Credibilidad, conveniencia y casualidad. La *Iglesia de la Espera* se construye con la participación de 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 las representaciones, las 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 patrones; la lucha cristera de los años veinte, consuma 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, el lugar “prometido” en dónde colocar la primera “piedra” de la credibilidad. El espacio 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 de tantos testimonios, mezclados con aquellos que, bajo distintas actitudes y quehaceres, la hubiesen contemplado negativamente. Para el triunfo de su Ministerio necesitaba 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 *voyeurista*]. 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 ocular. Su “retrato” debe conservarse como “testimonio”, como objeto para el recuerdo, para ello no se pretende 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, llega a conseguir una visión enriquecida 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 irrumpen y conforman una memoria visual. La fuerza de lo plástico –entre manchas y escorzos- conviene a una trama que asocia, simultáneamente, el contenido de una doctrina tergiversada con el trasfondo de un maniqueísmo ideológico. Pensemos en la implicación doctrinaria de las clases políticas dominantes que necesitan convocar una “masa” de opinión, y atraerla por los cauces extrarracionales para actuar sobre ella. El autor traza el significado ficcional que prefigura de antemano las parodias de la historia y de la existencia humana.

Ante lo inacabado 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 recursos 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 a 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 aptitud de demiurgo, de un Dios que represente y cree el Todo, queda descartada desde el principio del texto, pero no puede descartarse su presencia. El narrador confronta su omnisciencia frente a un Dios "voyeurista" 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 por 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” (entrevista Torres/Castillo, 2002). Su *alter ego* opina:

“mucho 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” (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. El 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 re-presentaciones entran en crisis, la proclamación de su implicidad 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 metafictionalmente 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 *alter 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 desea imaginarla como una voz evangélica, cuando ella lo rechaza, él la imagina como “*un maniquí pasado de moda*”; el proceso se repite con otros personajes.

Cuando el narrador reflexiona sobre su actuación como personaje, el mismo mecanismo se implementa. Metaironía porque muestra una y otra vez el movimiento del “bumerang” que pragmáticamente se reproduce, un movimiento que incluye el propio yo que ironiza, que desea comprender al otro y tiende a destruir la egocéntrica visión que ofusca una reflexión crítica (Sánchez Garay, 2000:59). La ironía destruye o cuestiona 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 Rascólnikov*”. Al personaje Tiberiano, la lectura de novelas le otorgaban “*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 el de su cuerpo.

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

Tiberiano, como cronista y como biógrafo, conflictúa el bios y el grafos, subraya la convención del recurso ficcional en donde nada asegura la presunta fidelidad de la escritura ante los hechos (Cfr. Paul de Man, 1991:114). 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 “copia” el sentido de las aventuras del personaje de Dostoievsky [Rascólnikov], carece del ideal supuesto de “regeneración” anímica que pudiese depender de la figura deseada como madre. Madre no es Dios ni Tiberiano es Dios. Para entender esta única certeza, Tiberiano [y la Fundadora] tiene que reemplazar la teoría 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, el biógrafo, cronista y “novelista”, hace que su relato dependa de tal premisa:

“La falta de información sólo puede solventarse con apoyos heterodoxos, aunque válidos en la medida que convocan al fin superior a la Verdad. De ahí que resulte necesario imaginar, aunque siempre a partir de datos precisos...” (104).

Aunque es difícil que él convenga con una actitud exclusivamente religiosa o sagrada y aún 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-, de Feliciano - el padre perverso-; del “*purgatorio de la ignorancia absoluta*”; de 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 plausibles para explicar una conducta; imagina y escribe a partir de los alterables 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 interiores –o interiorizados- en un cuerpo que no consigue descifrar; el “juego” de su propia piel es quizás mas complicado que el de los demás.

La trama expone trayectos, confiere sentido al acto de repensar o reflexionar lo vivido, aunque el lector nunca esté seguro de la posición que debe adoptar; el ya citado episodio de la pedrada, cuando atravesaba con Blanca el río de La Antigua, es un motivo que indica la tensión del espacio reminiscente, de un fundamento escritural 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 adquieren 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 quedar 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 moronas –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 agua comienza a convertirse en el muro que no le permite vislumbrar horizonte alguno. En *Las nubes* de Saer, encontramos el motivo del agua como origen primigenio; durante el episodio de la inundación, se produce la *nada* en el agua blanquecina que llenaba el espacio entero de los recuerdos; otra partida a través del mar, la del grumete de *El entenado* (Saer, 1999), supone asimismo la destrucción de un mundo primitivo, arcaico y original en donde también intenta distanciarse. Pareciera que los personajes, al alejarse de sí mismos, preservaran la independencia de aquello lejano que sin embargo se imponía como verdad.

El “necesario olvido” en *La mujer que quiso ser Dios*, altera [pero no desconoce] los nombres de La Antigua y de Blanca. En cuanto a Tiberiano, Blanca impone al “chiquillo enturbantado” [por la herida en la cabeza] un nombre, un patronímico y el mentís: Tiberiano Armenta “Nosequé”. Con el apellido paterno lo ata a su propio “destino”, a la figura imborrable del padre quemando el lugar original. La sordidez de aquel acontecimiento, se repite con el nombre la idea de traición, con conciencia o no, el engaño sigue su propia dinámica. El nombre de *La Antigua*, concita toda la carga histórica de traiciones, embustes y abusos, y si consideramos el “necesario olvido” desde una perspectiva más generalizada, acaso estamos ante la idea de las traiciones o imputaciones a la credibilidad humana.

El narrador traduce [*traditore* – traidor?] la historia. Cuando Madre muere, prefiere ignorar si esa muerte fue lenta o inmediata. Acaso la asesinaron y el relato vuelve a presentar el sustrato de novela de pesquisas detectivescas que motiva varias obras del

autor: *Este era un gato, La casa del ahorcado, Médico y medicinas, Cartas a Julia, etc.*, y que vuelve a ser una coincidencia con las obras de Saer.

Lo que sí sabemos es que: *“Madre murió sola (...) la derrota de los enemigos interiores sólo la colocaron frente a sí misma. Ella había sido y seguiría siendo su enemigo más temido y formidable (...) me consuela 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' ”(381).*

La supuesta premeditación en torno a la soledad de la muerte y el extremo cansancio de una vida, nos regresa al principio de la novela cuando se afirma que Dios es un Espectador *“cuyo único reclamo es el respeto a su aparente inexistencia”*. Con esta idea recorreremos la narrativa anterior del autor, novelas y cuentos, para comprobar que el familiar “iceberg” (Iser, 1987) permanece, aunque sólo continuemos vislumbrando la punta.

La Fundadora fue enterrada, alegórica y realmente, según se afirma en el episodio correspondiente; nadie sabe a ciencia cierta en dónde quedó su cuerpo, pero, *“todos sabemos que nos espera al otro lado de la Puerta”*(381). El deseo del narrador por privilegiar su historia ofrece el doble cierre necesario al texto.

II.1.2. El principio de la contradicción, la casualidad y la conveniencia.

La contradicción y la incertidumbre, confrontan el sino y la historiografía que origina la ficción de una institución como la *“Iglesia de la Espera”*. Todos los referentes pretenden ser realistas; sin embargo, todo parece 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 completan un 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, se necesita más de un salvoconducto: nombres, objetos, gestos y discursos. En el territorio del juego, el mundo adquiere el matiz de "*comparsa involuntaria*", ahí toda verdad es mentira y toda mentira es verdad sin importar el orden. La errancia, no obstante, 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).

Posteriormente, a través del espacio de la carpa trashumante, ella enlaza la analogía de una trinidad [Blanca o Madam Quintano, Tiberiano y el amante] en el triángulo que simula las esquinas del alma humana en donde habita la voluntad de creer, de inventar y de jugar. Frente a tal voluntad e imaginación, la parodia es sólo una consecuencia. Todos los elementos se entretejen en un espacio construido para la ficción, sea literaria o H/histórica, 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 convocarla.

En un texto que nos remite a hechos puramente humanos, los cuestionamientos sobre la credibilidad y lo imaginario de lo sagrado son cuestiones importantes. Desde 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" (Climent y Kristeva, 2000:39)². 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 de 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*]³ Como en la vida, en la trama de la novela se dan coyunturas y coincidencias en donde el narrador considera el conflicto de lo sagrado⁴. Tiberiano, al calificar su actuación como “*acólito involuntario*”, demuestra la incertidumbre hacia cariño que la madre pueda manifestarle y, paradójicamente o no, él depende de un amor que no se da, de 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” [repite el estribillo de un juego popular], que ajusta su lente y tono irónicos ante la cosmovisión de una maternidad puesta en duda, de los juegos en donde, desde la infancia, la mujer se prepara para “mover los hilos” de la farsa: la muñeca Cleotilde precede a Tiberiano.

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 de representaciones en donde los personajes nunca terminan de transformarse en personajes de sí mismos, en disfraces míticos que corren simultáneos con la historia. Todos se ocultan y fingen, todos mantienen sus máscaras. 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 un conflicto que advierte los motivos de cambio y búsqueda de identidad. El motivo 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 se suma una más para precisar el sentido contradictorio del “domicilio permanente” en 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 aparta la noción de “iluminada” para crear otra acorde a su Revelación: "*El Señor Dios no 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 penetrar el esquema divino –aseverada 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 el juego irónico: "*y por qué no como inquilinos o huéspedes, como elegidos desde aquella noche aciaga en la huerta de La Antigua*". Mediante la ironía el autor no pretende timar al lector, sino acercarlo a sus intenciones narrativas movilizándolo todo su repertorio de conocimientos.

Este "*Ministerio*" ofrece elementos análogos al mito religioso, menos la constatación de milagros, no fue milagrosa la recuperación auditiva de la niña Blanca y aún 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 béisbol, "*Las Águilas*

Rojas" jugaban su temporada, pero si éste fue el único hecho "milagroso" otros elementos fueron congregándose para otorgar la apariencia profana/devota a la "*Casa de Huéspedes Quintano*". Sin demostrar la culminación del andamiaje religioso se pedía a los huéspedes, antes de cualquier vocación pía, la evidencia de que podrían pagar su hospedaje.

Vale la pena recordar a los actores principales, Eloías Constantino, Meche Huesca, Chelo Delong, Benigna Tassinari, Fito Vuelitiflor, 'el Trovador Silente' que cantaba la vida de Cristo en sus corridos, Carmelo Perafán [y su muñeco Ciriaco], Lino Amaro, 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, cada uno con su historia, actuando con y ante una Fundadora que les franquearía la puerta de entrada a la "*Casa Definitiva*". La actuación de los personajes puede a veces ser humorística y oportuna, pero incluso su comicidad no pretende "bergsonianamente" indicar la búsqueda del perfeccionamiento social. En la novela de Ramos, el grupo social asume actitudes un tanto repetitivas, automáticas; incluso el narrador no puede escapar a la trivialidad, por mucho que intente expresar su extraordinaria rareza como positiva. La ironía, insistimos, regresa contra sí mismo, subraya la incapacidad de sus razonamientos. Tiberiano no es una "razón sin cuerpo" [a la manera de *El caballero inexistente* de Italo Calvino] ni la negatividad infinita, es la expresión 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 (Mateo, 18:20) '[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). 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 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 [gran ironista] Dios 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 como legionarios o "comandos" a los sordos de la escuela *"para Impedidos Ortobucales Hellen Keller' pero será derrotado ante esta nueva "Papisa"*.

La primera "profecía" tenía como blanco del mal a los sordos, los sordos 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:

"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 asola 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 escuchar es privilegio de los elegidos' Con el recuento de las Tres Señales, terminaba nuestra iniciación en el Misterio, Éste nos convertía, Ipso facto incurranda, en custodios del mismo..."(195).

Eugenio Trías ofrece claridad al respecto, él afirma que hay tres principios de 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" (Trías, 1996: 91) 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 llegaría 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 cronológico, historiográficamente. El anhelo religioso de las explicaciones omnipotentes, permanece ajeno a los caminos trazados para el hombre.

El narrador nos persuade de la falacia, desenmascarando el acto de creación como un acto autocomplaciente: Cada vez más la Fundadora gozaba ya del su propio arrobo *"miraba la escenografía dispuesta a 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 era la Huerta de la Revelación, el Santo Lugar. Que las Tablas de la Ley se revelaban como el prodigio de las Placas desenterradas; que los símbolos se habían alterado: la llave por la cruz: *"la llave correspondía con la no menos simbólica puerta que aquella 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, como sin atemporalidad no hay mito, este 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, avejentado por la humedad y el encierro"* (266).

El discurso se vuelca en la provocación, en el insulto 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 roban los traidores: escribas y fariseos que devoran las casas de las viudas. Mateo: 23: 14') y a citar la fuente con números que nos invitaban a buscar el reloj invisible cuya hora Madre pronunciaba a cada momento como si hubiera llegado la definitiva..."(340). Jacinta remachaba con sorna "-Oigan a esa burra hablando de orejas". La alusión a las orejotas de Madre desencadenó una serie de rumores acerca de su regencia en una pirujería de Jalapa, sus amoríos 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 valían como acto religiosos 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 [Ricoeur, 2001: 225]. En una situación delimitada por las convenciones, se imita un proceder religioso y conminatorio que los oyentes entendían bien. 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 (Ricoeur, 2001: 225). 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 irónicamente acerca de una sociedad que desea y cree razonar contra la cooptación ideológica de los años sesenta, cuando las acciones sociales fueron trágicamente sancionadas.

II.1.2.1. Suplantaciones. Subversión e imaginación

La imaginación memoriosa subvierte los rostros y las presencias: Cleotilde, Blanca Armenta, Blanquita, Madame Quintano, Madre, Progenitora, etc. Tiberiano, Salamanqueso, el hermano albino. Personajes ambiguos y contradictorio en su presencia física, en sus emociones y en sus acciones; Madre se contempla en el único espejo de la Casa, Tiberiano contempla en su piel un esperanto, un mensaje cifrado que transita y trasciende tiempos y espacios. Tiberiano es uno de esos seres extraños que deambulan a través de los túneles, por calles desiertas,

"seres que favorece 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 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 corresponde 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 (Ricoeur, 2001: 200), puede provenir de una percepción visual, una escena desplegada en algún teatro mental pero sin renunciar a las ideas abstractas.

El cuerpo evoca cada parte, cada quiebre y cada gesto. Mas el ojo, el efecto irónico de la mirada, es un aspecto fundamental en esta novela. Surge la idea de que el "código" impuesto por Madre en tanto juego de representaciones, proviene de tal efecto a través de imágenes pictóricas, de una iconografía identificable:

"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 Vueltiflor a su guitarra (...). A la derecha de Madre, se ve al Ángel portador de la Revelación. Jacinta a la izquierda de la Fundadora y a la cual identifiqué(...) Una gárgola con dos cabezas reproduce grotescamente la simbiosis de Ciriaco y Carmelo. 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-trasvestistas”, carnavalescas, que Bajtin presenta en su análisis: “De la prehistoria de la palabra en la novela” (Bajtin, en Araújo-Delgado, 2003: 309-331). Este tipo de creación era una ‘*contrapartie*’ 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 aquello de: “*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 Bajtin, como la famosa ‘Cena Cypriani’, en donde todos los personajes del Evangelio están como cortados en pedazos, y estos pedazos se colocan después de tal modo que se obtiene un

grandioso cuadro de un banquete en el cual beben, comen y se divierten todos los personajes de la Historia Sagrada (Bajtín, en Araújo-Delgado, *Op.cit.*).

La escena de “La Cena” en la novela de Ramos, juega con la zona intermedia entre la ingenuidad, lo lúdico y lo satírico; al tiempo que alude al juego mnemotécnico ingresado por los primeros evangelizadores al continente americano. No olvidemos que si la anécdota comienza en La Antigua, existe una intención histórica de por medio.

Las citas, las re-citaciones son paródicas, como lo es el “uso” de la iconografía, la pictografía en las estampas religiosas y en particular los exvotos que llenan las parroquias mexicanas, que nos recuerdan espacio propio. Éste se traslada a voluntad en la escritura del narrador, el tono irónico confluye en su imagen más lograda. La primera idea es que la actividad desplegada por la Fundadora resulta un grotesco remedo de otra insigne representación. El enunciado que inserta y califica la figura del narrador, indica que la ironía está dirigida al saber ocupado por la representación, antes que por 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” (Hutcheon, 1992: 191). 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 tópico en el autor, una caricatura muy próxima a las caricaturas políticas que han hecho escuela en el periodismo mexicano. Las ironías 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 Madame, con la que cegaba 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" (190).

Lo fortuito arroja a Blanca hacia la lucha por la vida, tal como mostraba la picaresca. Blanca lucha por la tierra, por las casas, 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 que se paraba de puntas agredida por la humedad y el frío. Durante el verano, se dolía lancetada hasta por las agujas de un sol que había perdido fuerza al traspasar la doble barrera del cristal esmerilado y las cortinas de la sala. Me veo tensado al máximo por las clavijas de este violín en el que habían convertido mi cuerpo..." (130).

No dejan de sorprender las propuestas o soluciones retóricas entre la picaresca y la tragedia. Las resonancias de la palabra destacan la imaginación creadora y animan 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 tergiversa para encontrar 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 redescrive 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 ante la necesidad de creer, todos son sesgos para hablar de lo sucedido. 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 ensayar 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 sesgadas cuando se trata de liberar un imaginario social, de transferir o de reflejar la intersubjetividad; incluso a través de esos *juegos* y recursos fársicos, irónicos y humorísticos, quizás todos acepten la idea del fin, de la propia muerte o bien, parafraseando a Eco "urdir la única venganza que les resulta posible contra el destino o el Dios que los quieren mortales (Eco, 1998:112). La obra muestra una progresión desde la esquematización de los proyectos, pasando por la representación de los deseos, hasta las variaciones imaginativas del "yo puedo" que Ricoeur (2001: 208) expone como esencial fenomenológico, se toma posesión de la certeza inmediata solo a través de una mediación imaginativa.

La "*Iglesia de la Espera*", como anoté antes, no podía eludir la noción de utopía con la problemática del poder en el centro de su creación. Ciertamente ese imaginario social tenía como analogía la "*oración del huerto*", "*las tablas de la ley*", "*el monte Sinaí*", pero cómo aceptar la analogía con la huerta de La Antigua, si no desearan también transgredir el código, el juego del lugar edénico al que todos habían sido invitados como para "*un día de campo*". Para Madre esa utopía era en realidad el destino de un nomadismo, para obtener el poder, lo revirtió en integración de un imaginario que veía en ella el reflejo de sus propios deseos, aún sin comprender la razón de los mismos.

Notas del capítulo II:

¹ Federico Patán, en un artículo inédito presentado en el Congreso de Literatura Mexicana en UTEP (Universidad de Texas en El Paso IV-2002) menciona la novela de Ramos, como una muestra dentro de la narrativa que se refiere a la religión, las otras obras son *La milagrosa*, de Carmen Boullosa y *La Santa de Cabora* de Brianda Domecq. Para quien conozca estas novelas, la relación parece poco afortunada..

² Julia Kristeva comenta, a propósito de una anécdota contada por Catherine Climent, que a veces existe una fuerza maternal implacable, que una omnipotencia divina domina muy a menudo la psique femenina. Y que las estrategias que ayudan a protegerse contra ese Dios, no son fáciles. Qué hacer, se pregunta: ¿evitar la femineidad?, ¿repudiar lo maternal en una misma?, ¿inmolarse por todos los medios para satisfacer a ese espectro de la omnipotencia? (Catherine Climent y Julia Kristeva, *Lo femenino y lo sagrado*, Valencia-España, Cátedra, 2000:39).

³ En *Éste era un gato*, como he venido refiriendo, un núcleo de ideas, contextos temporales, espaciales e historiográficos corresponden. En la novela se originan, se ensayan, por así decirlo, para expresar su trascendencia en *La mujer que quiso ser Dios*. La negación de una religión ortodoxamente entendida en tanto rituales, infiernos y paraísos perdidos, se inscriben y extienden en la obra. No obstante, el que la historia recurra a fábulas y motivos diferentes en unas cuantas páginas, traslucen los perfiles de los sujetos y de los sucesos que Ramos vuelve a recrear en *La mujer*: la madre, el hijo, el padre, los rituales, la credibilidad, la noción de la divinidad, etc. A continuación, transcribo los párrafos mínimos que indican la intratextualidad que las enlaza:

El narrador de 23 años, Alberto Bolaño, se remite a sus recuerdos, cuando contaba con 16. Podríamos suponer una edad similar para Tiberiano. La cronología de los conflictos históricos, la pertinencia de la CASA, las referencias bíblicas, son sustratos básicos y comparables. En *La mujer...* se destaca la idea de maldad y de traición que enmarca el resentimiento del hijo:

"...Acabábamos de mudarnos a Veracruz cuando ocurrió la muerte de mi padre; la casona en la que habría de reposar su merecida jubilación nos quedó entre las manos como un traje demasiado grande de que ni mi madre ni yo sabíamos darle uso....La casa cerraba puertas y postigos a la luz de mañana y tarde para conservar ecos y murmullos que sólo tenían sentido para mi progenitora. Eran las épocas en que aún pensaba que la maldad había nacido conmigo y que el mundo la conocía reflejada en mis actos y en mi 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. Las atrocidades que relataba la Biblia y la Historia no eran más que una recopilación de datos, fechas y anécdotas que sólo tenían realidad en el papel; más allá de ese espacio se convertían en consejas, puntos de referencia para discernir acerca de lo bueno y de lo malo. Hasta el día de mi nacimiento el pasado se reducía a una leyenda próxima tal vez a la memoria y a la imaginación del hombre; pero muy lejos de humanas posibilidades(...)A juzgar por el asombro y las reconveniones a mi alrededor, la maldad había nacido conmigo y con los que llegaron ese año. Y tal certidumbre fue la que orientó nuestros primeros pasos; la que nos enquistó la convicción de que éramos distintos y por lo tanto todopoderosos, a la manera de un virus desconocido sin enemigo posible ni en laboratorios ni en hospitales. Después nos percataríamos de que ni el asombro resultó original. Nos dijeron que éramos distintos y les creímos sin darnos cuenta de que sólo reiterábamos lo que ellos ya ansiaban sepultar. Y no encontraron mejor sitio que nuestra inocencia (36).

La Iglesia de la Espera, encuentra eco en el nombre de la madre de Bolaño, quien comienza a crear, asimismo, su propio ministerio, en donde Alberto también era un acólito involuntario:

...Mi madre [casualmente llamada en esta novela: Esperanza] habitó ese inconmensurable ayer del que no quería salir a pesar de mí, de las semanas y los meses que para ella jamás cambiaron de nombre. Se resignó en convertirse en oficiante de una religión privada en la que sus recuerdos fueron catedrales y sus sueños revelaciones sin las que ninguna doctrina es capaz de existir. Puso a constante prueba la capacidad de aceptación de sus fieles así como su intransigencia para defender con anécdotas y argumentos cada vez

más temerarios la vigencia de su fe. Se dedicó a construir el edificio de su creencia a costa de los más cercanos: yo, Macrina, la señorita Rosa, la vecina que descendía sin advertirlo el último escalón de su propia locura. (...) A estas alturas de la historia de mis 16 años, todo marchaba como en una novela de Gustavo Sainz: la felicidad era una abstracción a la que todavía aspiraba con la inocencia de los primeros cristianos (p.46)

Los dos años que mediaron entre la muerte de mi padre y la de mi hermano permanecen señalados por la abundancia que ni siquiera la vida del primero fue capaz de propiciar. La adquisición de la casa, el dinero en el banco, la seguridad (...) puso de manifiesto el esfuerzo que mi padre había volcado para continuar la vida después de su muerte (...) El persistente goteo (recatado y tenaz) que había marcado el ritmo de nuestras acciones, reventó en el chorro que ahora nos sorprendía. Mi madre vio en todo aquello la revelación del todopoderoso de su esposo y descubrió un nuevo día en su calendario como un astrónomo con suerte que descubre otro planeta en el universo. Toda referencia al pasado quedó reducida a dos frases: cuando vivía tu padre y cuando no vivía tu padre.

Mi madre asumió el papel de sacerdotisa pero me impidió convertirme en su acólito. Necesitaba fieles; y yo por solidaridad, Macrina [la sirvienta] por necesidad y la señorita Rosa por incauta, nos convertimos en los primeros y únicos seguidores de esa fe que desde siempre estuvo condenada a constreñirse a las dimensiones de la casa (...) La señorita Rosa, reticente al principio, se dejó apabullar por el evangelio de mi madre y la conveniencia mercantil (vendía pasteles...) [para venerar el recuerdo del marido muerto] (p.47)

Se menciona la existencia de una gata, Micifuz, por quien la madre sentía: "una atracción mezcla de respeto y simpatía porque la intuía cercana a alguna otra fe oscurecida por el tiempo. Sólo así me explico que le haya permitido asistir a las ceremonias todos los primeros viernes del mes. Subida a lo más alto del ropero, presidía el rito sin nombre mientras parpadeaba con soñolienta, líquida intensidad (51)

Macrina sobrevivió más tiempo. La señorita Rosa en cambio huyó a la casa de su hermana y no supe si propagó la fe adquirida o la dejó perder como otras tantas otras cosas que se nos caen del bolsillo sin que nos demos cuenta. De cualquier manera la muerte de mi hermano hubiera terminado por despojarla de su creencia. Cualquiera que haya sido su destino, prefiero imaginarla como un apóstol que predica el nombre de mi padre a un auditorio alucinado por la reseña de prodigios y maravillas que ella atestiguó en el origen (52).

A Macrina me gusta recordarla acompañando los rezos de mi madre frente al retrato de su devoción. La llama de las veladoras se contrae cuando un suspiro, la intensidad del rezo, le pasa el aliento por la espalda. La flama entonces curva el lomo y la fosforescencia ventila la semioscuridad de la pequeña biblioteca donde mi padre acumulaba sus libros y mi madre edificó el ombligo de su religión (52)

En ese entonces 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)

Es notable la recuperación de los motivos narrativos, ontológicos y míticos que se expresan en la novela analizada, así como es notable lo que de *Intramuros* se reúne con *Éste era un gato*. En la primera, los personajes apenas vislumbrados en un episodio, protagonizan la segunda, aunque la ideología sea distinta. Ahora bien, entre estas novelas y *La mujer que quiso ser Dios*, Ramos escribió *La casa del ahorcado*. Lo importante es el aire de pesimismo que invadía las anteriores y que se convierte en manifestación caricaturesca en las últimas. Es como si el autor hubiese ensayado sus recursos narrativos y su propia concepción de la vida para descreerla después; o al contrario, para subrayar la imposición "dictatorial" de un principio de realidad que no tiene más recurso que la representación distorsionada.

No puedo hablar de optimismo en *La mujer...*, pero no existe esa única carga de pesadumbre existencial que rodea a *Intramuros* y a *Éste era un gato*. De alguna manera, la "resurrección" [sexual] del protagonista de *La casa...* y el asombro y rejuego de los "fieles" ante Blanca Armenta, posibilitan la anuencia al humor, a la templanza de ánimo en donde no todo es un valle de lágrimas.

⁴ De una manera canónica, Ramos secuencializa la H/historia. La variante es la inclusión constante de "hiperconciencia crítica" que invita y conmueve al lector ante lo que lee y contra lo que conoce. El lector se ve obligado o impelido a buscar posible explicaciones a partir de reuniones, confluencias y contingencias del mundo narrado. La coincidencia entre Ramos y tantos otros escritores contemporáneos es delegarle al lector la decisión sobre una posible correspondencia entre la secuencia narrativa y la vida. (Castillo, *Poética historiográfica...*2000)

Capítulo III:

III. Orden de Memoria.

La Memoria: entre la reminiscencia y los mitos.

En *La mujer que quiso ser Dios* la remembranza requiere de un orden de escritura. El orden de la memoria, en la ficcionalidad de la crónica, se establece a partir de imágenes y relatos contruidos desde la historiografía, la ficción y los relatos míticos; los personajes, a través de las acciones y de los discursos, conforman los trayectos narrativos que denotan lo establecido.

El orden de 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 del 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 concientizar 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 *alter 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 similar de observar la naturaleza humana 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 *voyeur* 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 el 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 que 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 estratextualmente la escritura de la novela.

III.1. 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 Herodoto (Waters, 1990) 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 Herodoto], 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 documentos¹, pero desde una tercera persona que tiene visos de neutralidad, por lo tanto si no de verdad, sí de verosimilitud. Como Certeau comenta (1993), lo histórico introduce una interrogante que nos remite a

personas, acciones o eventos y a todo lo que está fuera del saber como discurso. Al remitirse a un pasado, ese pasado tiene como función *significar* 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 conciente 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 relaciones². Por su parte, Vernant (Le Goff, 1991: 146) afirma, que cuando la noción de "Mnemosina" traspasó del plano cosmológico al escatológico, se perdió el equilibrio de los "mitos de la memoria". 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 "laiciza" pero sigue sin inteligibilidad. Hoy en día, no 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. Cierto que quizás

se abusa del término “mito” (Bartra, 1999), 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* (Lynch, 2000).

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*”, *Cfr.cita* I:32] y 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 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 (Castillo, 2000).

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 éste último una importancia excesiva; el caso es que la literatura y la historia se asocian o se combinan en tanto que estrategias significantes, ambas son una manera de pensar y de construir, aún sin comprender, la naturaleza del acontecer humano. Ramos, al igual que Saer, 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. Como veremos en su momento, no es casual que Saer hable, 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 personajes de Ramos recorran un camino equivalente que arranca en *Intramuros*, cruza por *Éste era un gato* y concluya en *La mujer que quiso ser Dios*, la dificultad de comprender las acciones y las reacciones humanas solo se resuelve en paradojas. En la narrativa de Saer, los sujetos incluso parecen convivir en una gran ficción que los cobija, pero ese conocimiento sólo sigue provocando asombros.

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 otro “producto” entre los saberes constituidos que influyen en la “comprensión” de ciertas actitudes sociales. Los mitos o los relatos que la sociedad considera como tal, 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 historicidad³ 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 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, confronta, 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.

III.2. 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 lo 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 *“Ciriacó”*, 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 solo 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 (46) *"permaneció encogida en sí misma, dormida o en una vigilia amniótica, los tres días que transcurrieron sin que se acordaran de ella..."* se recupera una imagen que nos remite al renacer, al simbolismo de la iniciación, al vientre de la tierra, el lugar oscuro en donde renace el mundo diurno, a 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 d 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, 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" (Torres/Castillo, 2002:69)

Los caminos que surgen al paso de Blanca están signados por esas figuras superpuestas que confunden el amor con el miedo, con el rencor o con 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 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).

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 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 (ocargando) 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 voyeur, otorga y despierta la pasión como síndrome mitómano en *La señora...* y en *La mujer...* Ambas trasgreden 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, Satibáñez 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-Quñones en su ensayo sobre *Éste era un gato* (2000: 47).

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*’ (1996:189), 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 (Castelli, 1972). Un orden que contempla la posibilidad de ritualizar el universo personal 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 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 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, aún 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*, en aquellos 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, Tiberiano 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 conmovearse 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 camiseta 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 que desazolvarse (129-130).

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 metáfora del recuerdo en la novela de Saer. Sin embargo, pese a la similitud de las figuras, lo que en uno es cuerpo, en el otro es pensamiento.

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 [su] 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 claro-oscuro 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 voyeur. No es fortuita la autocalificación del voyeur y de su placer con la imagen voyeurista 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 es su escritura la imagen que dice retratar.

El cuerpo, los cuerpos, están también expresados y metaforizados en los personajes y en las nubes de Saer, 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 recordando una lluvia *"vasta y amplia, arrastrando cuerpos y zapatos hasta una inmensa cloaca que se cerró para no abrirse más(...). Se buscaba y se encontraba adelantándose a los acontecimientos*

y se preocupaba por no gotear el piso y la vergüenza de recoger moluscos que descendían y que de pronto encontraba en su mano, pegajosos, hinchados..."

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, él “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, 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. Eso 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.

III. 3. Cruzando lecturas: el orden de la ficción y el orden de la historia en la 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 (Le Goff, 1991).

Los personajes literarios, a diferencia de los sujetos históricos, se los convoca discurriendo, 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: "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" (Torres/Castillo, 2002:68).

La estructura de la novela, al dividirse en seis capítulos, puede sugerir la 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 tematización de los años sesenta en la literatura de Ramos [Cfr. su primera novela: *Violeta Perú*, 1979] 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.

En paralela cronología con la irrupción de la historia revolucionaria surge el agravio: el desahucio, la hégira o la huída 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. Pero 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, de un Mesías. “No hay que olvidar -nos dice Le Goff- (1991: 50) 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”. 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 el mismo advierte desde sus resquemores y frustraciones.

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 bíblico, 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” (San Juan 11-23.26) será suficiente habitar en Cristo para estar en posesión de la vida eterna. Los *creyentes* ya no deben esperarlo con temor, antes bien en la 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, la justicia, la renovación de un orden político -ya no sacro-, 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 igual nos remite 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 intersubjetividad 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.

La espera de la llegada de Godot⁴ 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 por el sólo hecho de esperar; están ligados a la Madre porque no tienen, para algo individual elevado a lo general, determinaciones específicas. 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 de mañana (1991: 86). 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 nuestros autores, Ramos y Saer-, las claves del pasado “textualizado” abrigan una cadena de frustraciones y mentiras, de aquí que el recitarlo, releerlo y rescribirlo, 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 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 Benjamín: “*Sólo gracias a aquellos que no tienen esperanza nos es dada la esperanza*”, es que existe, desde hace mucho tiempo ya una ruptura del sentimiento de historia “*mesiánica*”.

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 (Burke, 1969). 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 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 periodo de inmersión (Krauze, 1983: 155). 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 una que 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 (Krauze, 1983: 85) que la élite del sesenta y ocho, en vez de confrontar un ‘parricidio creador’, institucionalizó el “parricidio”, aprendió que para desenmascararse hay que enmascararse, teatral, dramáticamente.

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.

Puede mencionarse otra noción de decadencia que se nota a propósito del subjetivismo ético-religioso (Le Goff, 1991:124) 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).

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 consciente o inconscientemente 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 medía una palabra, y esa palabra la utilizó a voluntad la imaginación circunvecina"* (126).

III.4. 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" (Le Goff, 1991), su búsqueda, personal o grupal, es una de las actividades fundamentales de las sociedades. 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 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 trashumante, 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 e la Espera*", surge acompañada 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 (Escalante-Gonzalbo, 2000: 298). 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.

III.4.1. 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. 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 ordenan acciones y lugares de una forma que la Historia no construye, básicamente aquellos eventos y espacios simultáneos que suceden, no sólo en el entorno, sino en el interior de cada sujeto. 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. Cada personaje en esta historia 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, explayan 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 espacio 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, encuentran inopinadamente 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 (Balló, 2000:13). 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 van secuencializando en planos para condensar el tiempo en la trama y con ella el sentido. En torno a cada imagen surgen otras, 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 (*Cfr.* en Calvino 1990: 105). 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 por los desplantes histriónicos" (156)

La escena, citada con anterioridad como "La Cena", remeda la disposición figurativa de una versión pictórica de "La última cena" [de 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:

"...el Alfabeto Morse. 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 al más eficaz, aunque menos teatral lectura de labios (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 (Bloom, 1997). 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 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*, en *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 tales en donde 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 aún 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 las situaciones en donde ni las conjeturas del narrador ni el pensamiento del narratario ni los recursos lingüísticos del autor podrían resolver. El narratario y el lector interpretan las imágenes, las re-conocen 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, *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 buscarnos 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 ... (232-233).

En el origen del relato coexiste 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 santa* 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, 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 solo podría ser advertida por un ser supremo, el Dios mismo que se pretende desde el título.

Por otra parte, 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 que 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 tienen 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 (Balló, 2000: 62). El narrador defiende su especulación, pero no puede verse en un espejo ¿Qué o quien 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, incluyéndose 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.

Notas del capítulo III:

¹Como lo exponen Certeau, White, Carr y muchos historiadores más. La perspectiva ha sido adoptada por historiadores mexicanos contemporáneos como Mendiola y Zermeño.

² Entre los helenistas, destaco la introducción de: L. Edmundo. *Aproches to Greek Myth*, Baltimore, 1990:15.

³ 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 al tiempo, al momento en que el tiempo ya no es considerado simplemente como un medio dentro el cual se despliegan los acontecimientos, sino que el tiempo en sí mismo se vuelve activo. También se entiende como el paso de lo plural, es decir las historias, la diversidad, la pluralidad, a lo singular. Respecto del "presentismo" se aboga por un régimen que sepa vincular un ir venir entre la exigencia del punto de vista del pasado, con la exigencia del punto de vista del futuro y con una exigencia del punto de vista del presente... (Hartog "El nacimiento del discurso occidental" citado por Alfonso Mendiola, Revista electrónica de historiografía, UIA, 1998).

⁴En este drama del "absurdo", lo individual y lo general 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?'. Beckett, *Esperando a Godot*, Aguilar, eds. Madrid, 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 analiza Noica la obra de Godot. (Constantin Noica, "Seis enfermedades del espíritu contemporáneo", *La Jornada*, enero 02, 2002)

Las nubes de Juan José Saer

Cuál es la imagen que perdura de la gente, los lugares y las cosas que hemos apresado y desertado; hasta cuándo creemos que nos pertenecen o les pertenecemos. Hasta dónde nada nos pertenece y la memoria sólo es *“el presente colorido pero inmaterial de nuestros recuerdos”*.

Las nubes, Juan José Saer

“El manuscrito hallado en Argentina”

En la imagen inicial de *Las nubes*, los lectores informados, reencuentran en París a Pichón, el *alter ego* de Saer¹, el profesor de literatura que frisa los cincuenta años y *“se siente bien”* disfrutando de algunos días de asueto en espera de Tomatis, su amigo entrañable. Los amigos se comunican telefónicamente, hacen planes, conjeturan y se intrigan acerca del *“hallazgo”* del colega Soldi. Coinciden en su tema favorito, los descubrimientos literarios². El lector asiduo a la obra saereana, de inmediato puede *“sentirse bien”*, al igual que Pichón, porque puede recordar relatos anteriores en donde se muestran a estos amigos en una charla sobre lo que, presumiblemente, también les gusta a sus lectores: las pesquisas literarias. El lector puede arrellanarse, disponerse ante la expectativa de indicios e informaciones, que lo remitan a una suerte de indagaciones en donde pondrá a prueba, una vez más, su experiencia de lectura. Por supuesto, lo contrario puede también ocurrir.

Asumamos que nosotros otorgamos la atención debida a la novela, desde esas páginas iniciales escritas en tipografía cursiva que ponen en situación al amigo Pichón:

“Está viéndose ya en la esquina, bajo el sol, cerca del puesto del vendedor de helados protegido por el toldo a rayas rojas y blancas, anchas. De antemano ha sentido, al cruzar la calle desde la vereda de sombra a la de sol, el asfalto, blando a causa del calor, bajo la suela de sus mocasines marrones...” (11).

Pichón, dueño como se afirma, de un “*porvenir seguro*”, es focalizado -de cerca y de lejos- por un narrador, en rigor heterodiegético [en tercera persona], frente a un horizonte sin más disturbios que una leve nostalgia cuando la euforia y la nostalgia perfilan sus recuerdos. Ha regresado a su departamento después de caminar las calles parisinas ablandadas en julio, el seis, para ser exactos, mientras disipa el agobio con un cucurucho de helado.

Las descripciones de las condiciones climáticas y de las impresiones que en el cuerpo despiertan, predisponen una lectura atenta al marco de sensaciones que trazan los estados anímicos y los contrastantes entre el narrador del relato que enmarca y el narrador del relato enmarcado. En el primero se establece una ficción cuyo contexto espacial y temporal se ubica en París, una ciudad cosmopolita, representante durante años del clima cultural occidental, en una época actual y próxima al propio autor-persona. En el segundo la metaficción se contextualiza en el pasado, en los primeros años del siglo XIX, en el espacio vasto y lejano de lo que sería, andado el tiempo, la actual nación Argentina; el narrador homodiegético [en primera persona] resume para el narratario la perspectiva espacio-temporal con la que inicia su relato. En un marco parisino, el calor veraniego agota a Pichón. En el segundo, en el relato enmarcado, un verano “*inesperado*”, posterior a la lluvia helada, origina el relato de las “*cien leguas de vicisitudes*” del doctor Real y de su abigarrada comitiva.

Los dos marcos ubican los contrastes del entorno y sugieren la relación entre el presente y el pasado, de estos dos seres que la fábula convierte a uno en creador virtual y al otro en personaje-escritor. En la intersección de ambos, el lector implícito mantiene la expectativa de ambos.

El narrador de la ficción englobante trama con precisión el relato-preámbulo. Elige términos con gran economía lingüística, acota nociones como: estoicismo y frugalidad, caprichos con una “*vaga coloración moral*”, en función de indicios que nos introducen a un “ambiente” de lectura que propicia recuerdos y expectativas. Es evidente que este “escalón” o “umbral” es un preámbulo para ingresar a otro espacio narrativo, una iniciación en la lectura –irónica quizás- de la Memoria enmarcada –misma, que desde ahora, se escribirá con mayúscula, para deslindar el género narrativo-. Así pues, en “una noche de verano parisino”, un “*porvenir claro, recto y vivaz*” ingresa sobre una metafórica “*alfombra roja*” extendida para Pichón hasta la eternidad. Sobre este “regio” inicio, el

cauce del pasado se avecina: Pichón abre de par en par las ventanas de su departamento para recordar un viaje anterior a su ciudad natal - después de 20 años de ausencia- cuando se reencontró precisamente con Tomatis, el amigo esperado.

Desde la focalización del narrador, Pichón luce la calma aparente de quien ya está habituado a engolosinarse no sólo con el helado o con las rojas cerezas, sino con las frases peculiares que su amigo Tomatis sabe acuñar y lanzar como incentivo o anzuelo para atrapar su atención y llevarlo hacia las aventuras literarias, en este caso, hacia el manuscrito "descubierto". Tomatis da el toque irónico y ambiguo al hallazgo del colega Soldi, al agregar una frase ambigua: "*salió a buscar a Troya y casi se topa con el Hades*": el enunciado sugiere ya una anécdota épica, una mirada hacia atrás, al reencuentro de repertorios literarios comunes. El comportamiento discursivo y los ecos intertextuales enlazan, *in crescendo*, las imágenes tangibles o físicas y las abstractas o ideales. Desde las primeras páginas se exploran valores tonales, se suman procesos de abstracción figurativa, como estrategias que reúnen lecturas e imágenes pasadas y presentes. El sesgo de una línea intertextual atraviesa tiempos, espacios, escrituras y recuerdos.

El amigo Tomatis acostumbra (*Cfr. Palo y Hueso, 1965*) centrar la atención de colegas y amigos sobre su ingenio discursivo. Marcelo Soldi, el colega en pesquisas literarias, surge en esta historia para dilatar y acentuar aún más los dobleces del relato y de la narración que se delega de un narrador a otro, de una historia a otra, de un tiempo a otro. La novela es una "puesta en abismo" que desea continuarse. La mención del hallazgo de Soldi, concurre con la mención del sugerente título de: *Las nubes*.

'El manuscrito que me dio la anciana [escribe Soldi a Pichón] no tiene título, pero si entendí bien ciertos pasajes, creo que a su autor no le parecería inadecuado que le pusiéramos LAS NUBES' (14).

Con una función similar al acto de delegar se superpone la mención de una anciana que le confiara los misteriosos papeles. La delegación, como bien afirma Aída Gambetta (1998:507), es una cadena que se continuará con los lectores implícitos y no implícitos.

La naturaleza de un "manuscrito hallado" requiere de un destinatario que arbitre –tal como Tomatis y Soldi le solicitan a Pichón- la "autenticidad" del documento o la ficcionalidad de

la historia. El documento actualizado en *dísket: un "dísquet (sic) trouvé"*³ llega a Pichón al unísono de los recuerdos propios y ajenos. El objeto es, plausiblemente, una *narración objeto*, un disco que contiene un relato que puede leerse –también alterarse– a través de una pantalla. El disco es, por analogía, una nueva forma de delegación que no se circunscribe a la narración dentro de la narración o a la historia dentro de la historia, sino, precisamente al objeto, a la materialidad del soporte de escritura. Del manuscrito escrito por Real, a la revisión de Soldi, a la lectura de Tomatis, a la lectura virtual de Pichón y a la lectura del lector implícito, la puesta en abismo vuelve a orientar los eslabones de ida y vuelta, del presente al pasado y del pasado al presente. Ante la mirada dispuesta de Pichón frente al monitor de su computadora, se comienza literalmente a “abrir” en la pantalla otro texto, y con él las frases, los párrafos, las páginas, la historia, que rompen el velo estival parisino para trasladar la ficción al encuentro con el pasado en esa tierra de memoria que Pichón añora.

Saer involucra y modifica la participación comunicativa no sólo del narrador al narratario, sino del lector entre el texto y el autor; la lectura, lo escritura y la ficción, se relativizan mediante un novedoso “objeto” de lectura que recuerda al original objeto de escritura. Todo se enlaza al tenor de una puesta en narrativa de naturaleza metaficcional. Sobre esta estructura argumental, la mirada irónica complica la o las interpretaciones codificadas en el relato que sirve de soporte e ingreso al relato enmarcado. La consabida naturaleza ambigua de la ironía (Kerbret-Orecchioni, citada por Florencia *et.al.*,1992), corrobora que la búsqueda por el texto originario -desde donde parta el sentido- es una empresa condenada a repetirse; asimismo, pone en perspectiva la connotación del leit motiv: “*la dificultad de avanzar en lo llano*”.

La trama de *Las nubes* nos presenta un complejo narrativo que establece desde el presente la distancia cronológica de la metadiégesis: en medio de la *zona*, en el escenario infinito de la *llanura*, un joven psiquiatra, el doctor Real, comanda una caravana de treinta y seis personas entre locos, prostitutas, gauchos y una escolta de soldados. El objetivo de Real es claro mas no sencillo, debe ser capaz de trasladar a cinco locos o “enfermos del alma” de Santa Fe hacia Buenos Aires para internarlos en la clínica de *Las Tres Acacias*. Esta empresa le ha sido encomendada por su maestro, el doctor Weiss, quien se empeña en inaugurar y mantener un centro de salud sin paralelo en la región, en una Argentina que era

inexistente aún desde el punto de vista político e institucional. Un "instituto" que denotase la *civilidad* en contra de cualquier *barbarie* comparable con la que se trataba a los *locos*; uno que albergaría presumiblemente la primera clínica psiquiátrica de su tipo en Sudamérica.

Para cumplir [y representar] la ansiada "epopeya" y el clásico "rito de iniciación", el joven Real debería sortear entre los peligros reales del camino y los no menos supuestos de la enajenación, "*la amenaza silente*" del cacique Josesito, un "representante" de los verosímiles enfrentamientos bélicos en la naciente nación argentina, pero en una etapa de "vacío histórico y literario".

En la etapa histórica que contextualiza el azaroso viaje del doctor Real, la región estaba escasamente poblada aunque próxima a las invasiones inglesas, a la Revolución de Mayo de 1810, pero lejana a la Constitución del 53 y al impacto económico de la inmigración europea; las ciudades eran incipientes y la pampa era la "llanura", no la pampa romántica de exaltación paisajística en obras como *La Cautiva*, de Echeverría o la dicotomía sarmientina de Civilización y Barbarie que ha sido imborrable para literatos y lectores argentinos (Gambeta, 1988:508).

Los cinco casos son personajes de índole dramática que conjugan caracteres identificables en otros textos, vale decir, que su presencia es intertextualidad dramatizada, plena de reverberaciones literarias: Prudencio Parra, el filósofo con un sentido "*excesivo del deber*", invierte su tiempo, al igual que sus síntomas, en disertaciones orales, en escrituras "filosóficas" -al principio redactadas con letra grande, después con letra ilegible de tan menuda-, sus emociones disminuyen a la par de su letras: parte de la afectuosidad y llega a la indiferencia, del miedo a la postración; del movimiento a la rigidez total de sus miembros expresada mediante el puño izquierdo siempre cerrado. Sor Teresita, el caso místico-sexual cuya "*propensión literaria*", "*vocabulario rebuscado*" y "*simulación frecuente*", la incitan a redactar un manuscrito titulado: "*Manual de amores*". Juan Verde o el "*asedio verbal*", intercala el silencio dubitativo y la conversación vehemente a partir del reiterativo: "*Mañana, tarde y noche*"; con Verdecito, su hermano pequeño, muestra "*una especie de perversión del uso de la palabra*". Troncoso, en cambio, es el loco maduro, un paciente rico de Córdoba, que sabe "*disimula[r] su locura*" con peroratas "filosóficas". Sumemos el hecho de que nombres como Verde, Verdecito, Troncoso y Parra aluden de una forma

alegórica, por demás irónica, a una suerte de nostalgia bucólica. De los cinco, Sor Teresita y Troncoso, "creían con fervor en la legitimidad de su delirio (...), ambos: "militaban por su locura"(145). Por eso quizás, son los dos locos que escriben.

¿El doctor Real podría ser otro loco más? Siguiendo la sugerencia de que hay locos que escriben "militando" por su locura. O ciertamente es el médico encargado de cumplir una empresa épica que deviene en anti-epopeya o finalmente en tragicomedia ¿Tal como *La Celestina*, convocada en el epígrafe, un deseo inconcluso y fallido o ridículo y doloroso? Real es, por otra parte, un continente irónico, un constructo abstracto en el trayecto de la escritura saereana que siempre nos conflictúa ante la percepción de la realidad. Como mecanismo retórico, la imagen corpórea que se construye de Real y de cada loco, repite y refleja un lenguaje figurativo.

Los personajes escenifican pulsiones, deseos inconfesos entre la sexualidad, el poder y el conocimiento que agobian la naturaleza humana. Es oportuno reiterar, además, como lo hago en su momento en, *La mujer que quiso ser Dios*, que las metáforas centrales de nuestro sistema conceptual, derivan de nuestra experiencia corporal (Lakoff y Johnson, 1998:179) Los cuerpos son signos que expresaran interrogantes ante la ininteligibilidad no únicamente de las condiciones y acciones humanas, también del vasto universo que acentúa la incertidumbre del ser humano en tanto presencia y memoria.

El lenguaje figurativo califica personajes y acciones, crea metáforas "nuevas" [parafraseando a Ricoeur] que contribuyen a otorgarles otro sentido; cuando esta figuratividad se convierte en figura-imagen, en icono "visual", el lenguaje mismo extiende otras concretizaciones. Por otra parte no es casual que se haga hincapié en las características de un lenguaje cifrado, un discurso "reprimido" precisamente en una novela argentina al final de un milenio de graves conflictos sociales. Si acaso nos trasladamos de la imaginación ficcional a la realidad contemporánea de una historiografía argentina, consideremos la intención del sesgo en el relato. La novela refiere, entre otros motivos, a la locura y a la razón, a la caducidad de las instituciones pseudocientíficas, pseudorreligiosas y familiares; al desencanto de una sociedad enfrentada con la realidad deseada; pero ninguno de estos motivos se exhiben explícitamente como La memoria Argentina. La memoria está, pero delegada, sesgada en una historia de recuerdos y de olvidos que no caben en un relato finito, en una historia con punto final, así se traslade hasta lo más

primitivo de la sociedad humana, al primer recuerdo, a la primera intención. Real [el delegado narrador], regresa al prototipo de los relatos fundacionales, como es el caso de la IV bucólica virgiliana. Él afirma en sus Memorias que cumplió con su cometido, que llevó a sus cinco locos a Las Tres Acacias, tal como le encomendara, Weiss, su mentor. Pero ni Real ni Soldi ni Tomatis ni Pichón, ni el autor implícito, intentan sustentar que la historia documentada y escrita sea verdadera. Al respecto conviene insistir, cuando se alude al "bienestar" del personaje Pichón [en su entorno parisino, disfrutando de unos días de asueto], la relación intrínseca entre realidad y ficción y texto y axiología, con una irónica cita del autor: *'Dormimos muy bien y no soñamos nunca'* ("Biografía anónima") (Saer, 1986).

Capítulo IV

IV. La propuesta metafictiva en *Las nubes* de Juan José Saer

La estructura metaficcional de *Las nubes* se inicia con un discurso enmarcado, "citado" – con tipografía en cursivas-. Es un discurso que por su disposición tipográfica, hace pensar que es una escritura que proviene de otro texto anterior. Es un espacio previo, entre el relato prometido y la memoria que leemos –con tipografía en versales-; el texto citado es una suerte de escalón “paratextual” que encabalga textos y que delega relatos, y que, como dijimos, comienza con la focalización de Pichón, el frecuente *alter ego* saereano, conocido como Pichón o Pichón Garay (*vid. nota 1*)

El discurso "citado" de un narrador en tercera persona, reencuentra el reflejo intratextual en Pichón; el desdoblamiento concierne a la enunciación, a las palabras que proferiría una instancia simétrica y doble al indicar al autor implícito; al mismo tiempo se sugiere, por la omnisciencia de una tercera persona o “falsa tercera persona” (Paredes, 1989), que se gesta un desdoblamiento, existe un narrador que simultáneamente es el escritor y el lector de las *Memorias de Real*⁴. Podría decirse que en la inmediatez del relato, en el inicio de la trama, la propuesta autorial es que las representaciones son siempre ficcionales y/o intertextuales, que es en la ficción donde siempre convive lo material y lo abstracto, el presente y el pasado. La ficción es esa zona entre el texto y el extratexto.

Las adjetivaciones que producen el “extrañamiento” [vgr: “vaga coloración moral”], recodifican las referencias de un mundo material y abstracto que comunica el carácter doble de la ficción: memoria inevitable de lo acontecido y de lo imaginado. Entre lo que se vive e imagina está también lo que se quiere y se “debe” recordar, lo que se reprime, lo que se dice y lo que se calla.

La escritura literaria destaca narrativamente su “vocación”, si se permite la expresión, de espacio y de tránsito hacia el recuerdo. La trama del relato que enmarca y la historia enmarcada, concita esa lectura que trasciende lo enunciado para conjeturar acerca del conflicto que implica el quehacer de la ficción como una zona de frontera que hay que transitar. Sabemos, a partir de otros textos [ficciones y ensayos], que Saer tensiona las

nociones esenciales de narración-argumentación y que se aleja de la representación de tipo realista. Lo *posible*: es decir, la reunión de lo incierto, lo cotidiano y lo imaginado, tanto como las características que la tradición literaria revela, son fundamentos en donde la lectura confirma la relación fructífera entre arte y vida o literatura y realidad. Las estrategias textuales [inter/intra], los ensayos y los relatos integran la autorreferencia de su concepto de ficción.

La función del escritor como "guardián de lo posible" (Saer, 1996:61) que el escritor santafesino articula, se deslinda desde las primeras páginas de *Las nubes*, el encuentro y la abstracción de su propio estatuto. Entre los reflejos literarios e históricos y a partir de las relaciones que traman el sentido entre lo vivido, lo narrado y lo argumentado, la noción saereana de lo *posible* o la condición de posibilidad puede comprenderse. Sobre todo en la adecuada selección del mitema (Durand, 1993) del viaje, que a la vez es una metáfora de la vida y del relato, del acto de lectura y de la memoria.

El conflicto estético -o el problema de la re-presentación literaria- coincide en una indagación acerca de la suerte de dobleces entre lo que se recuerda, comprende, narra y dramatiza. La aparente paradoja entre la objetivación y la subjetivación de la memoria individual y social supone una serie de transformaciones a través del tiempo y del espacio.

Las transformaciones se muestran con insistente "visualidad", como una serie de "instantáneas" que requieren un origen y un orden. Los recuerdos son convocados por las sensaciones y por las emociones, pero también por otras lecturas, por el *acontecer* siempre fracturado y la *experiencia* que asume los falsos recuerdos: que como afirma el Doctor Real son siempre coloridos, pero "inmateriales" como las nubes. La conceptualización saereana del texto de ficción, si consideramos esta novela en particular se relaciona con la "materia" del texto, en opinión de Gadamer, o como Ricoeur la llama: "el mundo de la obra"; una materia que parte de esta "visualidad" del mundo propuesto por Saer a la mirada del lector. Un lector que protagoniza, de toda suerte, Pichón: ante su mirada transita la serie de escrituras, personajes, historias e ideas.

El mundo connotado en *Las nubes*, potencialmente aprehensible por el lector, no está detrás, como sería una intención oculta o subyacente, sino frente a él, aunque nos empeñemos en buscarlo detectivescamente (Piglia, 1986). La historia enmarcada descubre y revela que los lectores estamos enfrente no de dos textos [el “citado” y el enmarcado o dos fábulas, la principal y la secundaria] sino ante la simultaneidad del recuerdo. No es un asunto de confrontar ante la novela nuestra capacidad finita de comprensión, sin exponernos nosotros mismos al texto [tal como Pichón] y recibir-nos de [en] él de la mejor manera al mundo propuesto. No es buscar la llave que nos abra un mundo, sino constituirse por ese mundo [o materia] posible (Bruner, 1994). Como lector, Pichón [yo] se [me] encuentra a sí mismo sólo perdiéndose en sí mismo (Iser, 1987), está ahí tratando de comprenderse, siendo en la apertura de un mundo donde su realidad se reconfigura con la memoria, esta ahí proyectado como posibilidad de ser en la *zona* [recuerdos, acontecer y experiencia].

La posibilidad, el ser “guardián de lo posible” abre ese espacio ante la mirada del lector; repite el gesto irónico de hacer sentir al lector que la lectura que lee o leerá no es la realidad real. Si Pichón es lector de la historia, o escritor de la misma, es, de todos modos, un ser que se ha proyectado para comprenderse. Resolver la autenticidad historiográfica o emitir el veredicto sobre la veracidad o ficción del manuscrito pasa a formar parte de un "juego" de reflejos. El patronímico Real, redunda precisamente en esa posibilidad lúdica e irónica.

El manuscrito se despliega entonces como un mecanismo de la mirada sesgada y doble que es irónica y seductora, una estrategia de índole metaficcional: es la ficción de Real, pero también la ficción de Pichón, son los recuerdos de Real, pero también los de Pichón [Garay], el *alter ego* de Saer; es el manuscrito, pero también es su reflejo en la pantalla de la computadora, es, si se permite el traslado estético, un “trompe d’oeil”: una puede pensar que la materialidad del manuscrito es palpable, pero no es aprehensible cuando surge en la virtualidad del monitor. La idea de una “mirada engañada”, respalda la subjetividad de la percepción, además, indica la confusión del recuerdo de una imagen que llega de fuera con otra que emerge desde sí misma. ¿Quién y qué recuerda?, ¿Quién escribe, lee, recrea,

inventa y hace posible que la narración surja, precisamente, como ese objeto que proclama o reclama su propia realidad?

La constante argumentación de Saer acerca de la realidad y de los mundos posibles [imaginados, representados, recordados] en la ficción, no ofrece tregua ni permite eludir los desbordes de tramas aparentemente sencillas. Ya en "*Elegía a Pichón Garay*" había declarado: "Bienaventurados/ los que están en la realidad/ y no confunden sus fronteras" (Saer, 1986).

Las nubes vuelve a delinear la *zona* en la distancia geográfica y en el lugar de encuentro ficcional e histórico. Pichón, dubitativo ante un paisaje urbano que observa a través de la ventana en su departamento parisino; el preocupado doctor Real contemplando a campo abierto la vastedad de la llanura más de un siglo atrás, son dos seres y una mirada hacia una *zona* que el tiempo trasciende. El tiempo y lo que les sucede en el tiempo sólo lo pueden convocar y comprender narrándolo. Los personajes-escritores de Saer, suman la función lectora. Originar y narrar no sólo como los personajes escritores que someten la escritura a una reflexión constante, incluso obsesiva, también, como afirmo, los personajes lectores que (re)crean lecturas para proyectar en mundos posibles el conflicto estético de la escritura y la recepción. Leer y escribir coinciden, los narradores se muestran escritores y lectores a la vez, autores de algo ya leído donde irremediamente son intérpretes, cronistas, biógrafos, editores y otra vez creadores.

Recordemos, nosotros también las pinturas de M.C.Escher, en particular, el grabado de las manos que se dibujan a sí mismas (Drawing hands, 1948). Estas manos escriben leyéndose, estos ojos miran mirándose; como los lectores de Borges, que asumen esa doble posición irónica de re-lectura que origina la escritura misma. Los lectores implicados, actualizan la función continuadora de los textos; los críticos, los estudiosos harán de la lectura una nueva escritura; una relectura estructurada sobre un mosaico de citas, palabras narradas por narradores-escritores-lectores; los personajes, "colorean" una propuesta narrativa. Los escritos se pueblan de citas ineludibles y perdurables hasta una próxima interpretación o narración.

Las nubes narra lo perceptible y lo imaginado, que se alterna en el entresijo de una inabarcable reflexión que no por ello suspende la imaginación novelística como un puro acto metaliterario. El espacio, el tiempo, lo que se mira y escucha, convive con un marco social, forma parte de la acción de narrar el recuerdo habitado en un lugar de memoria. Los lugares de memoria son espacios de identidad, relacionales e históricos y se cumplen por la palabra, “el intercambio alusivo de algunas palabras de pasada, en la connivencia y la intimidad cómplice de los habitantes. Una cosmología como la ‘filosofía de Combray’” (Augé, 2000:83); cosmología saereana que reclama la pertinencia de lo reprimido como lugar en el recuerdo.

La novela resulta entonces del acto de escribir [y re-escribir], de nombrar y re-nombrar en vértice con el trasunto de lo experimentado [vivido, escuchado, leído] en el pasado como acto reminiscente en un presente. Las imágenes perfiladas o inconclusas; las alusiones ambiguas, la regularidad que obedece a una coherencia interna; el ámbito y la existencia peculiar de los personajes literarios, legendarios, míticos e históricos, resultan confrontados con la propia experiencia del autor, los horizontes del texto y la receptividad del lector; un lector, por cierto, capaz de vislumbrar amplios repertorios historiográficos y culturales. Para Saer, son las narraciones ficcionales incluso más verosímiles que tantos discursos pretendidamente racionales, políticos, económicos, científicos, religiosos, filosóficos “que trafican, sibilinos, con la opresión, y se atribuyen la autoridad de su provechosa certidumbre” (Saer, 1999).

Si como lectores comprendemos la lógica de la narración literaria y la organización discursiva de los referentes historiográficos (en Barthes, 1987 y Certeau, 1993), acordaremos que tan relativo puede ser ese pasado inscrito en documentos históricos y obras literarias, como incierto el recuerdo y la memoria de quien escribe. La memoria es las imágenes confusas, las alusiones enigmáticas, la regularidad engañosa de una cronología que se contiene en el mundo de ficción.

Las evidencias [documentos, monumentos, inscripciones, etc.] que la Historia suscribe o asume para sostener una concepción de pasado confrontan o no corresponden con la

concepción individual y perceptiva que sostiene una noción de memoria en eterna metamorfosis. En el relato enmarcado por la memoria de Real, en la linealidad cronológica otorgada por el discurso histórico, o la que brinda el mito virgiliano, sólo se muestra la paradoja de la propia ilusión que justificaría una relación causal. Los horizontes históricos son menos franqueables que aquellos desplegados por la propia fábula que inscribe lo literario y lo mítico en concordancia con una memoria que *exige* otros mundos posibles.

Las narraciones históricas, tanto como las fictivas, pueden originarse en una crónica o en una memoria, establecen una cronología, una sintaxis de acciones pero no siempre [o nunca] pueden coincidir entre secuencia y causa. Las figuras que Real describe a partir de la representación poética de las nubes, no son consecuencia estricta de sus acciones, ni de los eventos históricos, ni de su nostalgia de épica, ni de su recordada niñez, ni de la interrogante que cada enajenado dramatiza, sino precisamente de ese deambular entre el conocimiento, la emoción y la incertidumbre en figuras [que por fuerza buscan un continente] que instantáneamente llegan y se alejan. El discurso narrativo que refiere aspectos biográficos o de experiencia de vida, asume un orden secuencial que sólo simula una sucesión de acciones que debe concluir en un punto. Mas la exigencia del punto final (Kermode, 1983) lo es de su relato y no corresponde, evidentemente, y por analogía, al final de una vida; sí de una parte de la historia pero no de un cierto acontecer que en muchos casos no puede aún ser narrable. Sobre todo cuando de represión se habla, ésta resulta en elipsis, o bien en una "otra" o doble línea de eventos que narrativamente se bifurcan o sustituyen, generando una paralepsis⁵. La memoria del doctor Real [o la de Pichón] deviene una narración que integra relatos, secuencias, lecturas, imaginación e historias con punto final, pero sin concluir; el manuscrito escrito por Real, el relato sobre la locura; la ficción escrita por Pichón, el relato sobre la represión, integra el objeto narrativo. La narración-objeto integra interpretaciones de una historia tan difusa como real.

Las nubes concierta una tradición literaria en la que los referentes establecen distintas expectativas de lectura. Expectativas mediatizadas siempre por el propio "ejercicio" textual desarrollado en cada obra⁶. La acción crítica en donde Saer expone sus preferencias y conceptos; coincidencias e influencias críticas y filosóficas es una senda en donde siempre

se reencuentran sus ensayos, novelas y cuentos. La exposición interpretativa sobre un tipo de escrituras que complican la diégesis, genera la propia indeterminación de la novela. El “excedente de sentido” se confirma en la lectura ante la extrañeza de procedimientos que se instauran en la tradición literaria y que vuelven a ser originales en cada obra. Originales en el pleno sentido del término, al *extrañar*, al sorprender al lector con lo aparente conocido.

Es decir, *la dificultad de avanzar en lo llano* [tanto como la "selva espesa"] es tan válida para el lector, como para Real, Soldi, Tomatis y Pichón. Para Saer, conceptos como extrañamiento, literaturidad o literariedad resultan asumidos en sus relatos y subrayados en sus ensayos, sobre todo en *La narración objeto*: “Como una casa que se levanta allí donde no había nada, el ojo, la mente, debe acostumbrarse a la presencia de ese objeto nuevo que nadie esperaba encontrar: de ahí la desorientación casi ritual que produce, cada vez que aparece, la obra de arte auténtica” (Saer, 1999).

La propuesta metafictiva de Saer resulta una urdimbre textual en donde la experiencia, la imaginación ficcional y el acontecer, se asumen como búsqueda por una forma de representación: válida en tanto concepto de ficción, válida en cuanto experiencia de vida cuya implicidad autorial se instala en la academia pero que siempre busca el recuerdo inasible y real de su *Zona*; el Sur de Borges, de Facundo, de Artl, de Macedonio y de tantos otros escritores y escrituras argentinas en donde cada uno busca y construye sus propios *objetos* narrativos.

IV.1. Territorios imaginarios. Elementos textuales; paratexto, intertexto e intratexto.

Como elemento paratextual, el diseño de la portada de la novela editada en 2002 por Muchnik [edición a la que me refiero], exhibe un recuadro de nubes sobre una amplia llanura. Remitirse a los diseños como conjetura interpretativa empero, sólo puede respaldar los desplazamientos al interior de las relaciones autor-editorial-obra-lector. No obstante, la importancia de subrayar la situación de las pocas casas editoriales que crecen sin perder su original política de publicación y mantener su autonomía, la reflexión crítica cuyo valor literario debería estar ajeno a la mercadotecnia sólo tiene lugar en un espacio ex-profeso, de lo contrario tendríamos que suponer que el paradigma de relaciones en el sistema literario está en proceso de cambio. Sólo puedo subrayar que la edición citada sostiene una recuperación literal del título expresada con calidad.

La "invitación" interpretativa del epígrafe inicial: *Da espacio a tu deseo*, nos remite a una lectura no siempre atenta en *La Celestina*. Existen en ambos textos [el anterior y el actual] los deseos de conocer, poseer y manifestar el poder, en *Las nubes* se introduce el deseo del relato y el deseo del objeto narrativo⁷. Una nueva lectura de la tragicomedia y de otros clásicos se potencia desde esta perspectiva escrituraria. Corroboramos, una vez más, en las coincidencias temáticas y retóricas, la importancia de una polifonía textual.

La *Celestina* de Rojas advierte en su prólogo, del autor al amigo, que quienes permanecen en tierras *ausentes* no alcanzan a vislumbrar los beneficios que contienen; quien esto escribe, dado en estos pensamientos, vacacionando, retraído en su recámara, acostado, ha echado a volar sus sentidos a partir de unos "papeles" que cuanto más leía, más le agradaban. Leyó no sólo su principal historia o ficción sino algunas particularidades *deleitables* llenas de filosofía. No tenían una firma, pero algunos dicen que pudiese ser de Juan de Mena o de Rodrigo de Cota, pero quien fuese, es digno recordar una memoria de sutil invención propia de un gran filósofo. En ese juego de saber inventar, nos dice su autor, no estaría mal añadir su nombre.

El epígrafe del texto de Rojas interviene con su capacidad metarreferencial, trasladando imágenes sobre el "pensamiento de los hombres"; es un epígrafe de pertinencia semántica y

no aleatoria (Genette, 1987:134). Como ocurre en una situación de manuscrito o "papeles" hallados, la ambigüedad de la firma se diluye entre autores posibles. Esto es, el texto concurre, además, como simulación, como huella ambigua sobre la identidad del escritor: Pichón escribe la obra o sólo la expone ante la mirada del lector [él es el primer lector, la imagen del lector implícito, en dado caso]. Acaso Soldi es el autor, o realmente es el destinatario del manuscrito que le fue confiado por una nonagenaria y que contiene las Memorias de Real. O acaso tanto el patronímico, las alusiones del acontecer, la percepción, las emociones y los recuerdos, resultan de un juego con las ideas, de "palabras cruzadas" a las que Pichón [Garay] es tan aficionado.

La historia o ficción que Fernando de Rojas arguye [y que en *Las nubes* se inquiere], propone que todas las cosas son originadas y/o alteradas tras una contienda o batalla; desde las estrellas, los elementos: el fuego, la tierra, el aire, hasta todos los animales y seres humanos y, de alguna manera, todo ingresa en "los papeles". La imagen del libro-mundo, o del libro del mundo, tiene una larga historia desde la Edad Media; lo que tenemos ante nuestros ojos [el universo] no puede percibirse si no aprendemos a comprender o descifrar sus signos [otra vez "la mirada engañada"]. Los signos se descifrarán de alguna manera, pero su significado y su sentido [la comprensión], quedará al arbitrio.

La configuración de imágenes análogas surge metafórica en la trama de *Las nubes*, incluso como un proceso de organización cósmica: la *sensación* [emoción-sentimiento] de vacío y extrañeza del doctor Real atravesando la llanura contribuye a acrecentar la ilusión irreal del paisaje, incluso el horizonte que en la distancia se vislumbraba podía ser parte de un cosmos o sólo una imagen cambiante de los sentidos, ya que tal espacio, "*por más que galopáramos*" parecía siempre el mismo. Para el "supuesto" autor de *La Celestina* era interesante considerar la suma de este tipo de ideas [la propia anécdota de Calixto y Melibea] y decires de filósofos que en la memoria guardan, para "trasponer en lugares convenientes a sus autos y propósitos". Como elemento paratextual, esta mención sobre el texto de Rojas, así como las alusiones clásicas grecolatinas, indica asimismo que la transposición de lugares de la memoria no-se finca exclusivamente en los espacios físicos [exclusivos en la antropología], sino en los textuales. El prestigio de lo clásico hilvana otro tipo de lugares de memoria que siempre expuestos en otra coordenada textual espacio-temporal vuelven a adquirir sentido en las obras consecuentes

El título de la novela sugiere un juego de representaciones al evocar otros textos como figuras que pueden encontrarse en las nubes. *Las nubes*, la comedia de Aristófanes, en donde Sócrates es ridiculizado por sofista y por valerse de la buena disposición de sus conciudadanos, se repite en la sutil ironía que señala en Weiss un referente cultural y pseudocientífico. La anuencia o renuncia del delirio se expresa en este otro médico que contagia a su protegido de idealismo y de realismo.

Como ocurre en toda coincidencia narrativa, aquello que se designa como intertextualidad, proceso de citación, re-citación o polifonía (Reyes, 1984), llega sólo a conjeturas acerca del precedente título en la comedia de Aristófanes. También el tono irónico de los ilustrados franceses se inserta con la aclaración del sustrato científico que respalda los conocimientos de Weiss; algo similar sucede con los relatos de viajes y de *descubrimientos*; y otras recreaciones contemporáneas como *La Pampa* de Ebbelot. Otro elemento intertextual a considerar es la mención al “Jardín de Epicuro” como re-citación expresa en las memorias y la relación con las *Cuestiones Académicas Ciceronianas* que el autor reproduce cuando describe los rasgos gestuales o “síntomas” que el personaje Prudencio Parra expresa en sus sueños. Gestos que Real describe interpretándolos como una *calca* de aquellos atribuidos por Cicerón a Zenón en el citado texto. Por otra parte, el *leit motiv* que alude a la dificultad de avanzar en lo llano, convoca el tema de la dificultad [y la paradoja] de avanzar. La cuestión se formuló y se dio a conocer por primera vez, precisamente a través de Zenón de Elea, a través de las llamadas paradojas [Aquiles y la tortuga] basadas en la hipótesis de la divisibilidad infinita del tiempo y del espacio, paradoja, por otro lado, aludida por Borges (ed.org.1976). De esa imposibilidad de avanzar, de llegar a alguna parte se impregna una buena parte de los argumentos novelescos que Saer comenta en *La narración objeto*.

Esas líneas subrayadas como intertextualidad o polifonía textual expresan más que la imposibilidad de “salir de la selva espesa”, para dejar que la claridad ilumine el sentido de los intertextos, es el deseo de regresar [indagar] sobre ciertos trayectos: paradigmas o modelos, cuando nos encontramos ante aquello que requiere otro nivel de interpretación. La dificultad de describir sin comprender, resultaría en una serie de especulaciones para inquirir acerca de lo verosímil o de lo real. La paradoja [una vez más] expresada en la

"dificultad de avanzar en lo llano" posibilita recurrencias textuales [memorias, tragedias, novelas, etc.] que no alcanzan a satisfacer la comprensión y problematicidad de representar y de relatar. Las preguntas de siempre frente al proceder de la naturaleza humana, se glosan literariamente privilegiando: ¿Qué significa tal reacción? Y no ¿Por qué se reacciona de tal o cuál forma?

Gran parte de la crítica (Sarlo, 1997:35) califica la propuesta de la metadiégesis, como un nuevo trayecto *épico*. Dado el camino trazado del héroe que tras sortear un sinnúmero de peligros debe conseguir su empresa. La épica clásica, si se considera en esta línea de coincidencia textual, provee, en términos generales, el modelo de vida pública [Ilíada] o de vida privada [Odisea], el primero se construye basándose en poemas cantados, el segundo de microrrelatos [sobre todo de iniciación]. El primero es un viaje de partida y de aventura, el segundo de regreso y de recuerdo⁸.

Si bien es cierto que se esboza un trayecto de "iniciación" cuando el doctor Weiss orilla a su discípulo al ritual del desplazamiento, cumplimiento y regreso (Campbell, 1985), el sesgo irónico se impone al percibir una epopeya en donde el resultado subvierte las intenciones. Real debería de regresar renovado después de cumplir el itinerario, pero la incertidumbre y aún el absurdo del trayecto, terminan por hacer pensar, incluso a su mentor, que el joven médico había enloquecido. Viene al caso recordar, que al lado de los relatos épicos y trágicos, existieron las "contrapartie" paródicas, en donde el mismo Odisea, recibió el trato de un Odiseo cómico que fingió locura para evitar participar en la guerra (Bajtín en: Araújo-Delgado, 2003:308). Los cinco locos transitan por los mismos rituales de iniciación pero sin conocimiento de causa, en ellos se delegaría la locura de Odiseo, aunque la anécdota los presente como locos "auténticos" que se niegan a participar en el sistema social reglamentario.

La clave de rito de iniciación, equivale a que aquél que se inicia en el ritual, al desplazarse de su hábitat normal y cotidiano, al comenzar es "Nadie", ya que todo ritual de iniciación implica un despojarse de la propia identidad cotidiana y pasar a ser una "Persona" diferente. Real pasa por las pruebas que podemos calificar de primitivas: fuego, viento, agua, etc., los locos no tienen más remedio que someterse a esta prueba por demás inicua. El viaje de Real es un viaje de confrontación con una realidad que difícilmente acepta la

“enseñanza” o “experiencia” de vida como el fin del camino o el camino de regreso hacia la transformación positiva.

Ahora bien, todos estos retornos son interesantes, sobre todo cuando advertimos, junto al significado de lo anecdótico, el sentido de la estructura: la Odisea es un modelo de “retorno-relato” (Lynch, 1987) es "algo" que existe antes de estar terminado, preexiste a la situación misma. La Odisea se contiene dentro del poema más de una vez. En Telemaquia ya encontramos las expresiones 'pensar en el regreso', 'decir el regreso'. El regreso es individualizado, pensado y recordado: el peligro es que caiga en el olvido antes de haber sucedido (Calvino, 2000); pero no es sólo olvidar el camino de regreso, sino olvidar el relato [finalmente Ulises conoce su propia historia, y no debe olvidarla]. Ulises busca su pasado con la esperanza de una restauración futura. Algo similar le sucede a Real, Weiss había transitado el camino, y quizás por ello, su actitud parece displicente ante las situaciones peligrosas. Consideremos en el intertexto, que para crear a Ulises, Homero tuvo que recurrir a aventuras más arcaicas [fantásticas] que las consideradas "normales" para un héroe épico, de ahí que lo haga transitar por un mundo conocido sólo en apariencia, un mundo que pertenece a “otra” geografía [O acaso una forma ficcional de la misma]. El caso es que, aunque para Ulises todo parezca desconocido, en realidad no lo sea. Por eso debe recorrer el camino y regresar, es decir no se le permite olvidar el relato [El camino de retorno].

Real regresa al lugar de la infancia, pero le resulta desconocido a pesar de que transitaba por un camino recorrido con su padre durante la infancia. El recuerdo/olvido del trayecto, la identidad del contexto, pero sobre todo la etapa de construcción del relato del viaje, es un cúmulo de continentes que hay que rellenar y actualizar, de la misma manera que se actualiza un relato sobre otro. En *las nubes* se reproduce el motivo del viaje como un relato de regreso en tonos graves, dramáticos, pero irónicos. ¿Se viaja hacia el desierto en busca del relato olvidado o del relato prometido? El “retorno-relato” que esta novela propone parece contender desesperado por conseguir ese "algo" incierto; por buscar el sentido precisamente en "ese" lugar que permanentemente se escapa o se borra: ¿Como la memoria? ¿Como las nubes? El viaje de vuelta, la mirada hacia atrás, es un viaje accidentado rumbo al origen [al desierto] en donde habita el relato que se ha olvidado. O en donde habite el olvido que no se ha relatado.

No es casual que las Memorias destaquen las formas de las nubes, ni que de las gestualidades de los locos se subrayen los contornos, los significantes. La escritura de la Memoria rescata testimonios y relatos, pero no la coincidencia entre los planes humanos y las leyes de la naturaleza, si es que existen como tales. O acaso como expresan escritores en la línea de Borges a Saer, sólo somos personajes de una Odisea ya escrita que no podemos de dejar de realizar ni olvidar.

Desde esta perspectiva, el epígrafe del texto de Rojas [la tragicomedia] rompe doblemente cualquier idilio de grandeza épica y deja el camino abierto a lo trágico y al puro deseo que simula y repite itinerarios. Trayectos y motivos para representar, siempre desde una base textual, la trama de un relato-retorno-memoria. No es casual el traslado del presente hacia un pasado en donde sólo si no se olvida el relato se puede aspirar a una restauración: ¿De la historia de la modernidad que se planeaba como futura y que ha olvidado su propio relato? Como corolario de influencias en la novela, hay que destacar la tradición de los libros de viajeros y de historiadores como otra posibilidad, y en particular la obra de un escritor que el autor menciona constantemente en sus ensayos: *La pampa* de Alfred Ebelot. La sugerencia se corrobora en su ensayo, *El concepto de ficción*, en donde le dedica un capítulo; en *Las nubes*, no se descarta la posibilidad de imaginar a este personaje atravesando la llanura. Ebelot [en su labor como ingeniero civil] acompañaba a las tropas con la misión de ir formando poblaciones a medida que la población india era desplazada; Ebelot escribió acerca de una empresa que ya Saer califica como "kafkiana" (Saer, 1996 y 1999).

Como mucho se ha dicho, la tradición de libros de viajes y de "descubrimientos", evidente en Sarmiento y en otros escritores más, suma una imperecedera red de intertextualidades en las novelas argentinas. La polifonía tiende asimismo un puente para reconsiderar no sólo incidencias textuales, sino un sistema de pensamiento como un posible paradigma latinoamericano que emerge a la hora de formular una voz narrativa. La creación de una "zona" posible entre la realidad y la ficción, parte de la creación y del recuerdo de ciertas imágenes comunes que fundamentan la noción de identidad pero que no se dejan apresar en nuestra memoria, ésta es la zona desde donde parte el conflicto propuesto por Real. El personaje suscribe la autoría de unas *Memorias* escritas treinta años después de su aventura. Memorias en donde no sólo se cuestiona el acontecer en la naturaleza física y humana con

la perspectiva que el tiempo transforma, sino precisamente como el signo de una realidad en eterna transformación.

La convención de la escritura de una memoria viene a ser el artificio metafictivo [y metarreferencial] que obliga a suponer que las percepciones de Real están mediatizadas por lo real y lo ficticio que alberga toda escritura cuando involucra la vida de quien es su propio sujeto y objeto de escritura. Real es un personaje que desea un modelo literario para la aventura de su trayecto ficcional. La lectura de Virgilio le proporciona el idealismo, el mitema del viaje y de la fundación (*Cfr. infra. I.2.1*). El hecho de asegurar un correlato textual preciso –la IV Bucólica- indica lo selectivo de su modelo.

Al pretender articular un yo [autobiográfico], el mundo externo y el mundo del texto, se atraen conceptos e ideas como ideología, sujeto, representación, etc., que obligan a pensar que “vemos” y “escuchamos” la vida a través de los recuerdos. En la biografía se orienta y otorga sentido a esas imágenes que deben ser percibidas por el lector, que, en este caso, es el propio escritor.

Sin intentar ingresar en los vericuetos teóricos que la forma biográfica [y autobiográfica] presenta, citamos a Olney (1991, 24) él explica que la selección de escritura que combina la visión autobiográfica como 'autocreación' del autor, requiere, en el momento de escritura, la imagen de un lector; Paul de Man lo corrobora y califica como la "treta implícita" en ese contrato de lectura, también postulado por Lejeune (1991:6). La autorreferencia adquiere en el caso de *Las nubes*, no un malabarismo ficticio que apunta hacia la tradición del preámbulo dirigido al lector, sino el entendido de que partimos de un mundo con un bagaje de conocimientos adquiridos para acceder a nuevas descripciones e interpretaciones. Aceptemos entonces, conjeturalmente, que en la trama de *Las nubes*, no sólo se delega la escritura, también la lectura, Pichón funge en el papel del lector, sin desechar la imagen del escritor de ambas diégesis. O de la lectura de una diégesis en “abismo”.

La trama de la Memoria enmarcada en *Las nubes*, se estructura como un camino que dimensiona el sentir y el acontecer de un hombre que no puede reencontrarse en "su" Paraná [como todos los personajes en su zona]. El doctor Real, después de concluir sus estudios en Europa, regresa a tierras sudamericanas con la mirada doble del ausente y del que nunca se ha alejado [debe recordar el relato]. Le parece a un tiempo extraño y conocido el terreno que pisa. Pretende observar con la perspectiva de quien se aleja del cuadro para

percibir el conjunto, pero se pierde en los detalles. Lo que simula esta mirada probablemente no es sólo una visión un tanto confesional del personaje Real [y de Pichón], sino del propio Saer, que en coincidencia con los treinta años de distancia que median entre las acciones y la escritura de la memoria [son los mismos años de residencia del autor en París], concede un guiño a sus lectores para seguir parsimoniosamente contando las vueltas de la vida, las conflictivas y cambiantes relaciones afectivas a través de interminables charlas que, a manera de puentes, enlazan toda la narrativa de Saer.

Los trastocados cambios climáticos que Real y su comitiva padecen corresponden a los propios cambios que la caravana experimenta. El paisaje refleja el ánimo, el camino “primitivo” figura el regreso de una ruta, la narración presenta a los personajes como *casos*, como una forma de recapitular momentos en la existencia de todos nosotros [deseo de conocimiento, poder, sexo, lenguaje]. Todos y cada uno de ellos son encuentros que obligan al sujeto a situarse ante el yo con la perspectiva de lo que ha sido y deseado. Cada "carácter" posibilita una unidad, una esencia del ser que conjuga inteligiblemente las conductas. Cada caso es un signo que puede dimensionarse desde el individuo que los describe, hasta la convergencia de lo "representado" como percepción colectiva. Es decir, cada loco se significa por su actuación, por los deseos, temores y pulsiones inherentes a todos los seres humanos, y por el simbolismo que atañe a una memoria que se quiere soterrar en el olvido.

Parafraseando a Gusdorf (1991:13), consideramos como privilegio antropológico el que cada cual pueda fincar su "intención consustancial" a la autobiografía como un medio de conocimiento de sí mismo y de la vida en su conjunto. Quizás por razones idénticas Saer en *Una literatura sin atributos* (1996), insiste que la ficción es una forma de “antropología especulativa”. Especulativa porque la incertidumbre persiste entre el saber objetivo y las "turbulencias" de la subjetividad, así recorramos más de una vez el mismo camino; la muy citada paradoja "la dificultad de avanzar en lo llano" es también irónica porque es fundamentalmente cierta. La perspectiva irónica modifica cualquier concepción del acontecer y deja en claro que la literatura habla del qué y no del por qué de las actitudes humanas.

La travesía implica también una recuperación problemática pero innegable de tradición o pasado cultural esbozado a través de la idea del manuscrito hallado e incluso en la forma biográfica de memoria. Donde la recurrencia que la tradición literaria presenta, lo original establece una vez más la relación entre el acontecer y sus relatos, así como también la confrontación de los medios textuales actuales que la técnica impone como otra forma de representación escritural. En la narrativa que la tradición defiende tanto como en las manifestaciones actuales, el conflicto de narrar se manifiesta. Se trata, desde luego, de una concepción dinámica de tal o cual tradición: *“La tradición sería esa constante que permite a nuestras pulsiones y a nuestros tanteos transformarse en símbolos, es decir en cultura”* (Saer, 1999)

Es interesante reconsiderar que Ramos y Saer partan de viaje desde escrituras fundantes o clásicas, para cuestionar el mismo camino narrativo al cual están ligados. En Ramos se enfatiza la tradición de contar o relatar historias que confluyen una y otra vez en búsqueda de posibles respuestas del comportamiento humano; en Saer esta búsqueda suma la validez de contarlas desde diferentes estratos narrativos. Los procesos interpretativos y receptivos ante la superposición de otras escrituras abren para el lector otro tipo de expectativas: el contar una historia cobra la misma atención que la forma en la cual es *dicha* y escrita

El deseo de contar, de representar, narrar, escribir, dilata hasta el máximo los preámbulos en *Las nubes*: el citado *dísket* grabado con la transcripción del manuscrito prolonga metonímicamente el tiempo y el espacio.

Garay regresa y se aleja del primer cuadro una y otra vez. Su mirada trasciende el punto de mira desde el balcón de su departamento en París hacia la noche acuñada de recuerdos alternos entre la vida actual y la tierra de la que partió. En el aquí y en el ahora, llega un pasado que retrasa el relato que “nos promete” [*cf.* lo argumentado respecto a la Odisea]. Saer despliega un panorama de figuras, como si estuviera detrás del lente de una cámara para acercar ciertos movimientos: Pichón se toma un helado, duerme la siesta, se acoda en la ventana de su segundo piso, fuma cigarrillo tras cigarrillo; se sumerge no en esa noche que calma el calor veraniego, sino en una noche más larga, la del pasado. La lente lo enfoca nuevamente y sale de cuadro: *“a hacer unas compras”* y con ello, los lectores advertimos las treguas del relato prometido, la encomienda de la narración. El juego de expectativas se despliega y repliega ante dos posibilidades: el relato de Pichón o la transcripción de Soldi, la

lectura de Pichón o la escritura de Real, la memoria de Pichón o la Memoria de Real. El movimiento de apelación al que *Las nubes* nos invita, es muy diferente a los requerimientos de *La mujer...* Ramos exige la atención inmediata del lector, Saer la convoca desde el juego interno del relato. La estructura en abismo, la ambigüedad discursiva, traman los hilos del relato tan sutil y tan profundamente como los recuerdos.

La estructura es el soporte. La metaficción atrae códigos pictóricos y fílmicos, selecciona tonos, ajusta la apertura de un lente que focaliza objetos que se aparecen y desaparecen de un cuadro al siguiente. La recurrencia a otros lenguajes artísticos plantea otras formas de pensamiento y expresión estética (Deleuze, 1996), otras estrategias de percepción que privilegian la mirada⁹. La presentación de los caracteres, o *casos* clínicos, en un enfático ambiente “teatral” sugiere, asimismo, la construcción de montajes escénicos. Un tipo de montaje cinematográfico que nos remite a una puesta en escena, a un proceso de edición de una "narración visual". La función del lector/espectador no puede dissociarse. El espectador de la “modernidad” superpone recuerdos, lugares, tiempos y narraciones.

Como muchos argentinos contemporáneos, no sería aventurado suponer que el autor está siempre atento al aparato teórico y crítico de la modernidad. Derrida y De Man, por ejemplo, son dos teóricos que abordan la relación entre pensamiento y tecnología (Derrida, 1988). De Man creía en el pensamiento y en la exterioridad de su inscripción gráfica, que llamaba 'arte de escritura' y en el vínculo que entre ambas se realizaba a través de la memoria. Las instancias o posturas críticas no desbordan una aproximación interpretativa si se considera la presencia gráfica del manuscrito, la transcripción de una Memoria y el "disket" que la contiene, para considerar que la trama puede incluirlos no sólo como estrategia metadiegetica, sino como un proceso de sofisticación metafórica acerca de las formas de memoria desde la época clásica hasta la "memoria artificial" cibernética. La propuesta de Saer, si estamos en lo cierto, acerca de nuestra dificultad para comprender el propio fenómeno de la memoria humana funda aquí su mirada crítica. En la novela se puede implicar la pregunta, sobre el significado de la MEMORIA con mayúsculas. Por un lado sabemos que sin ella nuestro sentido de identidad, de razonamiento y habilidades está en duda, por otro, que dicha memoria ya no se significa como emblema del pasado. Esta “problemática” se ha expuesto históricamente a través de la filosofía, la psicología, la historia y la ficción, creando metáforas como un camino de explicación. La fascinación por

el tema atrapa a los narradores, sobre todo, porque el narrar es una característica primordial del ser humano (Carr, 1986). Los escritores inventan narradores en calidad de “guías estéticos” para implicar al lector a través de un viaje. En este caso, en un trayecto de metáforas del recuerdo: imágenes visuales, gestos, nubes agrupadas “gráficamente”, que del pasado se vislumbran en el presente. Otras *nubes* llegan, no olvidemos *Las nubes* de Aristófanes y tantas otras que recurren a la misma metáfora.

Explorando el camino de figuras, transitamos el camino de metáforas derivando técnicas e "instrumentos" para almacenar memoria en el manuscrito, en los libros, en las imágenes pictóricas y ahora en los disquetes.

La metáfora de las nubes dilata el tema de la memoria en la discutida zona de la ficción y la historia. La propia imaginación narrativa, la "memoria literaria", deviene eje rector que vincula las escrituras entre Saer y Ramos: lo posible y lo imaginable a través de las lecturas. Ambos se apropian, se alejan y subvierten géneros y códigos estéticos; “pervierten” los lenguajes y se regodean en el deseo que transporta imágenes del pasado, literario y mítico, vueltas a estructurar y a significar. Cada autor refleja en sus novelas los cuadros en donde esbozan su sentido de identidad, creatividad y experiencia de vida.

El deseo advertido por el epígrafe de Fernando de Rojas extiende su sentido en la promesa que se sostiene hasta el fin de la obra, cuando la imagen última del texto retiene la pregunta inicial ¿Estamos frente a la historia o ante la ficción? Como decía, Pichón se instala frente al monitor para vislumbrar un cierto lugar de memoria, pero sólo después de celebrar un ritual más: el higiénico, dirigido con parsimonia “*aplicando la toalla contra su piel, como se aplica un secante sobre renglones de tinta fresca*”. Ritual un tanto irónico si aquí se recurre a la tradición que señala un estadio de “purificación” [o iniciación] previo al ingreso a otro mundo, a otro nivel de textualidad, a otro lugar de memoria, sin olvidar que una metafórica “alfombra roja” se extiende al paso o al encuentro con los recuerdos. La confluencia de metáforas que se significan como preámbulo entre un mundo o lugar u "otro lugar", subvierten una descripción aparentemente simple. Pichón, con suma parsimonia, decide alargar la expectativa y se toma el tiempo para disfrutar la lectura con un tazón de “*loza blanca llena de cerezas*” [¿En vez de las magdalenas remojadas en te?] que coloca, como único objeto de contraste –color y funcionalidad-, entre lápices, encendedores,

cigarrillo, hasta entonces hace desfilan en la pantalla de la computadora la “Memoria” prometida; al paso de las páginas el verano parisino se retrotrae al verano santafesino, y con el recuerdo regresa al mundo de la infancia, recordado e inventado.

Recuerdo que también se agolpa borroneado desde otra obra, *La Mayor* (1982), cuando Pichón [Pichón Garay] se encuentra con otro amigo en medio de la zona inundada, aislados en una casa rodeada por las aguas; cuando se instala frente a su máquina de escribir, surge la impresión de que Pichón se convierte en otro, una confusión de identidad [no sólo aquella entre él y su gemelo] para pasar al acto de escritura. En *Las nubes*, un acto de lectura deviene emblemático de la idea de autor, de la postura metadiscursiva de Saer, e incluso relativa a la idea de sujeto y su posición ante la autobiografía ejercida por otro personaje en las páginas que morosamente se dispone a leer.

Así pues, paladeando goloso las frescas cerezas en medio de un verano parisino, las páginas de la Memoria se suceden. El lector satisfará su propio deseo si puede trasladarse de un plano textual a otro, distinguir las formas y paladear el sabor tangible de las frescas y rojas cerezas al mismo tiempo que, en una especie de fundido, la figura de Pichón se desvanezca. Sin intermediarios ya, el lector podrá juzgar si esas páginas que la pantalla desliza, se refieran a la lectura de la memoria en la novela o la narración de un relato interrumpido.

Otro verano, pero inesperado, abre el siguiente horizonte metaficcional. Otro horizonte de expectativas supone la vasta llanura ante el recuerdo y el olvido del propio acontecer. Un "otro" lugar de la memoria, una zona en un espacio y en otro tiempo, una transposición cuya función es convocar un hecho que sucedió en algún tiempo; porque también “existen lugares más sutiles que tratan de incorporar el tiempo en el espacio” (Nora, 1984).

El verano inesperado subraya la complejidad del camino en medio de la guerra, las pasiones y las costumbres: “*las cien leguas de vicisitudes*”. Entre los ríos crecidos avanza la caravana o la “nave de los locos”. La trama de la novela nos presenta dos veranos como dos espacios imaginarios, representados con líneas temporales simétricamente delineadas en paralelo con los espacios textuales. Los trayectos asientan la idea que Deleuze esboza en *Crítica y Clínica* (1996:10): “*Toda obra es un viaje, un trayecto, pero que sólo recorre el camino exterior en virtud de los caminos y de las trayectorias interiores que la componen, que constituyen su paisaje o su concierto*”.

En un fragmento del conocido ensayo, "El narrador", Walter Benjamín propone: "Una generación, que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el quebradizo cuerpo humano" (1998:112).

Similares a las imágenes del texto de Benjamin, son las figuras de memoria que van al encuentro de aquel esforzado doctor Real, que regresa a la tierra original entre gauchos, soldados, prostitutas y locos, y son cuerpos en la intemperie [que acaso han olvidado el relato, o han silenciado otros] y es un narrador que mira las nubes comparándolas con el acontecer después de un galopar exhausto, *"un poco irreales, habiendo casi olvidado, después de tantas vicisitudes, la razón de nuestro viaje"*.

Saer convoca y origina indicios al subrayar la versión de una *memoria* escrita por un doctor cuyo patronímico es Real: a su vera nos enfrenta directa, "visualmente" con la incierta naturaleza de un espacio de tiempo recordado, a través de la imagen de cinco cuerpos quebrados en su lucidez. Tanto si hablamos de realidad, imaginación, ficción o deseo que permanece expectante en el lector, como si consideramos la pertinencia de una duplicidad narrativa; el resultado será mostrar vida y literatura en diferentes cuadros, o lugares posibles en la memoria.

Saer y Ramos, como muchos contemporáneos, no intentan otorgarnos una memoria y una crónica sino un problema, en tanto escritura y en cuanto re-presentación de una narración que expresa las contradicciones, las ironías, las paradojas, la credibilidad y la imaginación forjan la experiencia humana. Son escritores en quienes subsiste la "época de la sospecha". En sus prosas sobresale tanto la incertidumbre del recuerdo y del acontecer, como el conflicto entre el orden narrativo en la vida y en el texto (*vid.* Kermode, 1983). Sus personajes están inmersos en la contradicción de un ideal y la realidad represiva; tal parece que sus lugares de origen, su tiempo y sus acciones, suceden en un mundo por demás incomprensible. Quizá por ello, estas novelas vuelven a encontrar en la ironía el "tropo de trops" proclamado por Wayne Booth (1986).

Los personajes de Saer son cuerpos quebradizos que desean, la elocuente alegoría de los "enfermos del alma" así lo manifiesta. En esta novela todos los personajes desean. Ciertamente, los padres de Real deseaban para su hijo una educación de tradición europea; Real desea cumplir las expectativas de su maestro Weiss, quien a su vez desea instalar la primera institución de salud americana en donde se tratase a los pacientes como seres humanos, por supuesto, los deseos de Weiss corren paralelos con su pasión por las mujeres:

“Con el modelo que ya existía en Europa, sobre todo en París (...) pero con la arquitectura inspirada en el convento, en el beguinage, en el retiro filosófico, con vagas reminiscencias de la Academia y del jardín de Epicuro. Weiss alterna su pasión por el sexo femenino (...) y como ocurre a menudo en las razas septentrionales, las razas oscuras merecían su predilección...” [Weiss] *“Contaba que las familias ricas no saben qué hacer con sus locos, hubiesen deseado encontrar un lugar que pudiese acogerlos”*

Si las obras son un viaje y las historias diferentes caminos, la realidad y la imaginación son las orillas. Las novelas, relatos enmarcados, metaficciones, memorias o crónicas son contingencias dentro del propio acontecer de la narración histórica y de la literaria. A través de los caminos que las construcciones y conceptualizaciones o abstracciones estéticas presentan, los textos deberán confrontar el repertorio vivencial y cultural de sus lectores. Si como de muchas maneras Saer afirma, es impensable aprehender una realidad que no sea memoria; qué sucede cuando el olvido, la represión, la sinrazón, suspende o proscriba el recuerdo de otro relato deseado.

Los procesos de enunciación, la pesquisa por las “narraciones-objetos” o el objeto narrativo, reflejan el conflicto de una posición afectiva y objetiva frente al mundo íntimo, imaginario y cotidiano de los autores. Estas coincidencias entre Saer y Ramos son opciones estéticas que se extienden en la literatura contemporánea.

La metadiégesis presenta orden de naturaleza trastocada física y emocionalmente, de la nevada al tórrido verano, de la pasividad a la exaltación, la naturaleza y los seres configuran un espacio que permite la apertura del tiempo “recordado”:

“Instalados en su mundo propio, enteramente creado por su imaginación delirante, y a menudo incomprensible para los demás, parecían al abrigo de las contingencias naturales que deben soportar los que gozan de, como se dice, su entero discernimiento” (36)

Este tiempo recordado, como Deleuze diría “comprimido” (1996), inserta el espacio posible entre lo recordado y lo vivido que en el lugar de una memoria siempre conviven:

“Si bien a medida que avanzábamos tierra adentro, los animales y la vegetación se encontraban en su lugar acostumbrado, en las inmediaciones del límite oeste de la crecida, la abundancia animal era evidente, y la inconsecuencia que suponía la presencia de ciertas especies en un terreno que no tenían la costumbre de frecuentar, le daba al viajero la impresión de que ese trastocamiento producía en los animales una suerte de desorientación, de inquietud y aún de pánico, que los hacía olvidarse de sus actitudes ancestrales y, sacados de ese molde inmemorial, les permitía vivir en esa tierra última esperando que el mundo retornase a su curso normal. La presencia de tantas especies diferentes en un espacio tan reducido (...) le daba al paisaje el aspecto abigarrado que tiene la disposición arbitraria de ejemplares diferentes en una lámina naturalista. Esta impresión de seres pintados que representan en la soledad de la llanura se refuerza todavía más, lo que los vuelve casi fantasmales. La liebre que salta al paso del jinete y desaparece entre los pastos parece ser y no ser al mismo tiempo, presencia real para los sentidos y fantasma fugaz para la imaginación” (181-182).

El mundo recordado en imágenes fugaces semejantes a las nubes, y de manera análoga con alguna pintura exhibida en cierto museo naturalista o el reencuentro, acaso, con una visión mitad onírica y pictórica que desde un balcón parisino se imagina Pichón, nos hace pensar que es él quien imagina una historia. Una historia que estuviera suspendida a través de una pantalla, de un velo que descorre y devela las imágenes que rondan sus recuerdos.

Ciertamente las imágenes se forjan a partir de un proceso metafórico en donde la innovación semántica establece una peculiar correspondencia entre los objetos descritos y las sensaciones que marchan al encuentro de un lenguaje que debe reconocerse y

establecerse a partir de esta inusual predicación del paisaje. El recuerdo, la memoria, son estas nubes que sólo al final de la historia enmarcada adquieren retóricamente la función metafictiva que integra la totalidad de la obra:

“Por fin, una tarde, las nubes empezaron a llegar (...) A veces amarillas, anaranjadas, rojas, lilas, violetas, pero también, doradas e incluso azules. Aunque todas eran semejantes, no existían, ni habían existido desde los orígenes del mundo (...) dos que fueran idénticas (...) se me antojaban de una esencia semejante al acontecer, que va desenvolviéndose en el tiempo igual que ellas, con la misma familiaridad extraña, de las cosas que, en el instante mismo que suceden, se esfuman en ese lugar que nadie visitó, y al que llamamos pasado” (170-171).

Recordemos, nosotros también, la casual similitud de imágenes entre esta novela y la de Ramos, cuando el personaje Tiberiano compara su memoria con las nubes:

“nubes que se corrigen a sí mismas como si tuvieran vida propia, cambian de forma a voluntad...” (130).

La función metanarrativa distingue la mediación entre las descripciones que la imaginación figura como el referente sobrepuesto a la percepción y la abstracción de memoria que el autor origina. Las nubes como metáfora de la memoria nos conducen directamente a la noción de “relatos visuales”. Los relatos visuales encuentran cabida en la filosofía hermenéutica de Ricoeur, de Iser, y desde luego, a partir de los mecanismos retóricos que acentúan la convicción de que el lenguaje poético, la alusión metafórica, no son fenómenos pura o únicamente lingüísticos, sino que forman parte de la experiencia cotidiana (Lakoff-Johnson, 1991), más el *corpus* de imaginación simbólica al que la poesía recurre. El relato visual se construye a través de procedimientos simbólicos que tienen en las imágenes su unidad central y en las relaciones entre ellas, su eje de significado global. La configuración de expresiones metafóricas combina elementos visuales como una forma de producir un sentido específico. Ante el papel del deseo y del delirio, frente a la utópica aprehensión del

mundo, la obra acude a la actividad estética. A la escritura que suma la belleza o el placer de un decir.

En las novelas no se confunde la narrativa de imágenes con el registro del mundo que se quiere real. La construcción previa de la trama otorga sentido al conjunto de las unidades visuales y determina también las características de los escenarios que funcionan como objetos y como decorados simbólicos en lugares de memoria y en tiempos y espacios simultáneos a la propia visión que el autor tiene del mundo narrado.

Es decir, cada objeto y paisaje, persona o acción quedan inscritos en una lógica que los hace significar como un recuerdo. Incluso el relato en su conjunto puede ofrecer el excedente de sentido que va más allá del supuesto mundo objetivo que registra la imagen representada. La separación entre mundo e imagen persiste en virtud de que esta última es sólo una especie de huella plena de informaciones cuyo origen particular puede provenir de la existencia de algo exterior, anterior del mismo relato que marca su indeterminación o ambigüedad. La citada marca dejada en la arena, por ejemplo, es un efecto provocado pero no es el pie. Análogamente puede extenderse lo anterior con la propuesta de Foucault cuando sugiere la relación entre los objetos y sus huellas o imágenes, a partir del título de Magritte: "Dessin"¹⁰. La superficie textual es una apariencia que por otro lado podría hablar, hipotéticamente, de una "realidad" extraverbal o preverbal. La indeterminación u obliteración que Saer propone, es una forma de incertidumbre sobre lo que al sentido importa, una forma de autonomía del objeto que no insiste en una posible transparencia conceptual del discurso. Los símbolos en su nivel más inmediato y pleno no son palabras o imágenes, sino formas a las cuales la imaginación les confiere un sentido adicional mediante el cual las propiedades objetivas o funcionales de lo real pueden reorganizarse dentro de un discurso de ficción.

El sujeto que elabora el discurso tiene la posibilidad de dotar de sentido a las cosas cotidianas cuando las "narra". Desde este punto de vista, las escrituras de los personajes-escritores, al decir de Saer, "expresan la visión íntima del autor sobre los acontecimientos". Asimismo, "la introducción de escritores en las obras literarias corresponde a la tendencia de la ciencia contemporánea, que preconiza la inclusión del observador en el campo

observado para relativizar de este modo las afirmaciones o los descubrimientos del observador” (Saer, 1986:21)

Ante el proceso de "donación de significado" que los personajes-escritores quieren otorgar habita la visión de quien se interrelaciona con la existencia de una cierta manera, de quien interpreta desde una peculiar perspectiva el mundo. Los escritores-narradores de Saer y de Ramos "reelaboran" a los otros personajes relativizando su actuación, y su discurso. Al intentar descifrar el discurso, lo que más se destaca en los "locos", lo que interesa es su propia formulación. Interesa mostrar la relación entre el nombrar, decir, articular, imitar y significar, reproducir y leer. La representación de esta "locura" no puede ser realista, ya que estaría muy alejada de la búsqueda por el sentido y la discrepancia entre el decir y el hacer.

Un autor contemporáneo, Italo Calvino, incide en estos cuestionamientos sobre las formas de representación que la percepción actual del mundo requiere. Las imágenes "visuales" y el consecuente trabajo de la posibilidad figurativa como metanarración, fundamentan gran parte de su obra. En Calvino y en Saer podemos verificar la importancia de la forma sobre la anécdota. En *Las ciudades invisibles* [como en todas sus obras] (Calvino, 2000:29), nos ofrece una descripción paradigmática al reflexionar sobre estas relaciones entre metáfora y signo, objeto y ser, cuando describe la ciudad imaginaria de Tamara como lugar de memoria:

La mirada recorre las calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso, y mientras crees que visitas Tamara, no haces sino registrar los nombres con los cuales se define a sí misma y a todas sus partes. Cómo es verdaderamente la ciudad bajo esta apretada envoltura de signos, qué contiene o esconde, el hombre sale de Tamara sin haberlo sabido. Afuera se extiende la tierra vacía hasta el horizonte, se abre el cielo donde corren las nubes. En la forma que el azar y el viento dan a las nubes el hombre ya está entregado a reconocer figuras: un velero, una mano, un elefante...(29).

La narración de Calvino se reúne con la de Saer y abre una ventana afín a la mirada para desde ahí contemplar los extraños vínculos que repiten y reúnen entre sí a los signos con referentes o cosas los pensamientos, los recuerdos y los relatos. Narrar, nos dirá Saer en

"La Canción Material" (Saer, 1999:175) no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado del signo que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al fin, incorporarlo en una coherencia nueva, coloridamente, significar.

En la Memoria de Real se comprime el tiempo [a la manera de Berson y Deleuze] en cada recuadro de nube donde la memoria "coloridamente" resignifica su inmaterialidad. Los grados de tensión se distribuyen, las convenciones literarias [e historiográficas] aseguran la verosimilitud de describir lo que se recuerda, aunque tal verosimilitud no compromete la simultaneidad y la anacronía. "(En) *esta memoria se respeta la verdad en forma escrupulosa*", asegura Real, como en su momento lo advierte también Tiberiano en *La mujer...* Sin embargo, la información "*sólo pueda solventarse con el apoyo de recursos heterodoxos, aunque válidos en la medida que convocan el fin superior de la verdad*". La "verdad" para los dos escritores es un "guiño" irónico.

Ironía, parodia, incertidumbre frente a la vida y ante la verdad poética (Cfr. Bremond y la escuela formalista en Fokema & Ibch) que aquí surge y conviene al acto mismo de recordar, el recuerdo identifica su posibilidad de existencia en la ficción. La memoria hallada y la urdida crónica, conducen imágenes que ingresan al proceso narrativo que las describe; a la fábula que integra lo aparente cotidiano con el deseo simbólico de la verdad simbólica.

El problema de fabular aquello que la mirada del tiempo dilata y el espacio confunde, atraviesa no sólo los planos convencionales de géneros narrativos, sino el matiz de lo que se cree y se piensa como pertinente y verosímil en una lectura que fundamente lo posible. La posibilidad juega con las posiciones de los narradores ubicados en distintos planos temporales, Saer y Ramos denotan la arbitrariedad e incluso la insolencia que rige las instancias textuales cuando afirman la veracidad de sus relatos como una apertura de diálogo con las expectativas del lector, no sólo cuando los narradores advierten su estricto apego a la verdad, sino para aludir irónicamente a su propio conocimiento o saber, confrontando una dudosa omnisciencia.

La novela dentro de la ficción no es entonces un subterfugio en escritores como Saer y Ramos. El nivel metafictivo proporciona una mirada oblicua sobre el cuestionamiento del saber. Los dos autores incluyen narradores que convienen en subrayar que la ironía funciona de la misma manera obliga, con fines semejantes. Se ubican frente a una imagen de memoria como un lugar nunca visitado como pasado, donde congregan otras textualidades otros mundos descifrados y recodificados y por lo tanto, otros placeres de lectura.

IV.2. El trayecto literario. “Ese viaje demasiado largo y dificultoso” a través de la lectura, el delirio y las circunstancias:

Con la perspectiva que el tiempo otorga y el espacio construye, Saer nos hace atravesar la llanura. El título del libro proyecta un juego de simulaciones cuyas características funcionales deben ser válidas para toda la novela. Las nubes [imagen-*tempore*] avanzan sobre una llanura muy lejana de los espacios re-figurados por los contemporáneos del “boom” literario latinoamericano; ni la llanura ni “la espesa selva de lo real” refleja lo real maravilloso de un García Márquez ni otra propuesta neo-realista a la manera de Vargas Llosa.

Desde Europa, Saer no quiere ser complaciente con quienes esperan una suerte de vitalismo, espontaneidad o irracionalismo; al igual que Borges, construye una geografía que no persigue una estrecha vinculación con la naturaleza, sino con la ficción. "Su especificidad proviene no del accidente geográfico de su nacimiento, sino de su trabajo de escritor"¹¹. Escritor y arduo lector, Saer revela las coordenadas de los mapas literarios, confecciona su “orbis tertius” lo dota de los valores análogos que puede obtener a través del mapa o de una biblioteca cuyas lecturas preceden a otras novelas como *Cicatrices*. Cuando leemos *La Zona* (Saer, 2002), encontramos ya el reiterado rechazo contra cualquier regionalismo y expresión realista. Lo cual no implica que el escritor abandone del todo el espacio santafesino como paisaje ficcional, al contrario, lo reconstruye estéticamente como lugar de memoria. Santa Fé [en *El limonero real*, *La Zona* y otras más] no es Santa Fé, como "en un lugar de la Mancha" no está en la Mancha. Es el lugar transformado que persistirá evocado como espacio mediático de referentes vitales y estéticos en esa pesquisa

del proyecto unitario que manifiesta su narrativa (*vid.* nota 11). El sustrato biográfico en sus obras se asocia con la idea de una 'persona de autor'¹² o "autor-persona", cuyo aliento santafesino deja entrever de texto en texto, a la manera de una *novela eterna*. El lugar permanece como lugar de memoria y no como mención de un regionalismo reiterado.

La pesquisa literaria, la experimentación con discursos y estructuras advierten una y otra vez el interés por el estrato narrativo y las formas de representación. Importa tanto un núcleo temático en la distancia de los años que median entre una narración y la siguiente, como la consecución de una búsqueda unitaria. La profusión de elementos estéticos conforma el ars poética, el origen y el sentido de su escritura y de su historia.

La sutil ironía de Saer contrasta con las parodias de Ramos. Las imágenes sugieren, abstraen, acercan y alejan un horizonte que juega con tonos, colores, perfiles de objetos, personajes y paisajes que se construyen y transforman con densidad, emoción y agudeza perceptiva. En las variaciones narrativas y en la inclusión de efectos gráficos o "visuales" y tonos musicales, se desbordan los contornos. La prosa denota el hallazgo musical: repeticiones, variaciones, contrapuntos (Corbatta, 1991); las profusas formas pictóricas de sus descripciones matizan las formas que la imaginación recrea en el instante del recuerdo.

Leer *Las nubes*, es comprender la inmaterialidad del recuerdo entre las formas del color rosáceo y azulado cuando difuminan el blanco escarchado de un amanecer durante el mes de agosto de 1804. Real viaja en unas condiciones atmosféricas amenazantes que se objetivan como "el destiempo", "la insolencia", "lo inusual", "lo intempestivo", "anómalo" y "precipitado"; la naturaleza es un orden trastocado que atinadamente se califica como "simulacro". Las condiciones enlazan un referente atmosférico legendario pero verificable: la Tormenta de Santa Rosa¹³. Una tormenta con nombre, en un lugar de memoria común que el personaje Osuna anunciara para el día treinta de agosto. Durante la travesía, el baqueano Osuna es el único portador de conocimientos prácticos. Conocedor de leyendas y mitos populares acierta una vez más y la tormenta no hace esperar. La Tormenta extiende otros significados, otras connotaciones que responden a los sucesos históricos; el nombre de Santa Rosa funciona como lugar, realidad y leyenda.

Contra el fondo de este *anuncio atmosférico*, Real y la comitiva lidian con los cambios intempestivos y las alteraciones emocionales, el doctor subraya lo que a los hechos, y a la escritura corresponden, mientras trata de comprender estigmas que el tiempo y el espacio dejaron no en la conciencia sino en los cuerpos [de los locos, de la comitiva, de él mismo, de todos]. En el cuerpo, en “la palabra que es un cuerpo”, (*infra*), cifrado mediante gestualidades, balbuceos, repeticiones y peroratas sin sentido descifrable.

Con una gran economía lingüística y pertinencia narrativa, Saer establece marcos y episodios para la trama. El proceso retórico orienta las imágenes simbólicas, la anécdota se reduce, los eventos se califican y los personajes comienzan a fundirse en arquetipos: el baqueano, el indio, el ilustrado, el docto, el rico, el clasista, los maniáticos que el propio narrador de la historia se encargará de fragmentar. Esa blancura helada, antes referida, que leves toques rosáceos y azulados colorean, representa simétricamente el vacío de voces, de conciencias acalladas en paredes blanqueadas, de reflejos preverbales en donde los diálogos imposibles son reemplazados por remedos. El vacío coloreado, la reducción de la anécdota, la descripción que condensa el tiempo y esfuma el sentido de una realidad tangible previenen el arribo de una realidad inasible.

“Hablabamos poco, intercambiando monosílabos retraídos, largos monólogos fragmentarios, confusos y precipitados, como si habiendo perdido en la llanura monótona el instinto o la noción que separa lo interno y o exterior, el idioma que el mundo nos presta hubiese perdido también sus raíces dentro de nosotros y se hubiese puesto a hablar por sí mismo, prescindiendo del pensamiento y e la voluntad de los que, al dar los primeros pasos por el mundo, habíamos aprendido a utilizarlo” (170).

Quien escribe la Memoria, por esa sensación de realidad fantástica, advierte la carga emotiva del entorno a un *"posible lector en cuyas manos caiga algún día"*. Ya que el marco historiográfico y literario permite esta suerte de “vacío” en tanto no se ha mitificado ni la historia ni la llanura, el entorno resulta “extraño” pero plausible:

“Les parecerá algo novelesco a mis lectores, pero durante días esperamos el agua, y en lugar del agua sobrevino el fuego (...) los pájaros lanzaban unos gritos atroces, extraños en un pájaro, y ennegrecidos por la noche pero tornasolándose e pronto al resplandor de las llamas parecían haber surgido de golpe de otro mundo, de otra era, de otra naturaleza cuyas leyes eran diferentes a la nuestra” (171 /179).

La intermitencia comunicativa y la referencia del contexto identifican la subjetividad del sujeto del enunciado en primera persona. La fórmula, que también lo es de la autobiografía (Lejeune, 1991) establece un indicio suplementario de verosimilitud en una historia en donde las voces van *nombrando* nuevamente un mundo designado de antemano.

Suspendamos la incredulidad e imaginemos que un doctor escribe sus memorias para aceptar la previsión de Real cuando reclama la "aptitud de conciencia" (Iser, 1987) o la disposición del lector para entender lo leído como perspectiva de un personaje que protagoniza la palabra y el viaje de la escritura. Real, autor consciente de los niveles espacio-temporales de una Memoria, debe autorizar y actualizar sus propios antecedentes: en 1835, es subdirector del hospital en Rennes [Rennes, en donde vive Saer actualmente], y es el especialista en las enfermedades *"que desquician no el cuerpo sino el alma"*, sólo entonces, treinta años después de la aventura, ha decidido escribirla. Real nació y creció en las colinas que *"ven llegar"* la Bajada Grande del Paraná, se educó con los franciscanos, marchó a Madrid, como sus padres deseaban. El *"tumulto"* que sacudía a Europa durante aquellos años lo llevó a París y al doctor Weiss quien coincidía, al igual que otros médicos, con filósofos de la antigüedad al describir las enfermedades mentales: *"aún cuando los factores corporales podían ser determinantes, había que buscar la causa no en el cuerpo sino en el alma"*. Real es un escritor que en todo momento registra su misión profesional y su función como escriba de una Memoria, la apelación al hipotético lector ingresa en el nivel argumentativo del relato. No hay rupturas entre la narración y los momentos argumentativos, aunque si se enfatizan los niveles. En su inflexión aclara la supuesta adecuación de los términos utilizados por cada maníaco: que puede sonar *crudo* a ciertos oídos que se *consideran* respetables:

“El vocabulario y la conducta de los sujetos que padecen enfermedades del alma, difieren por completo de las personas sanas. (El uso del latín, apropiado para un tratado científico, me parece inepto en el caso de esta memoria personal que se dirige a lectores hipotéticos de los que no puedo prejuizar si serán o no hombres de ciencia, detalle por otra parte secundario en lo relativo al presente manuscrito...)” (90)

Real, como todos los personajes - escritores del autor, más que actuar, observa, prueba hipótesis, argumenta y narra –en ese orden-. La percepción del recuerdo y como se puede observar, la reflexión sobre el uso de la lengua, ajustan la propia percepción de sus hipotéticos lectores. Para quien está familiarizado con los textos saereanos, es clara la mirada interrogante de un escritor preocupado por expresar una percepción exterior y acceder a otra que emerge en el texto literario; una es la preocupación por los modos de tematizar y señalar la problemática literaria, otro el trabajo, la técnica, estilos y procedimientos.

La realidad fracturada de los personajes muestra que el discurso no deja de resistirse a la reducción o a la síntesis de una representación que simule verdades absolutas. La desconfianza por las formas de representación se objetiva en esta novela. La novela abre un abanico de cuestionamientos por quién narra, qué narra, y cómo narra. Sumemos la dificultad temática: memoria, locura, razón, devenir, etc.

La vuelta a la tuerca sobre la representación determina el nivel intertextual, la selección de géneros dentro de géneros, las argumentaciones y la narratividad. Una forma consecuente de credibilidad se despliega para introducir al lector a cada trayecto que se aproxima. Real advierte la distancia entre su Memoria y los recuerdos que treinta años transforman.

Acorde al emergente historiográfico, el narrador asume los hitos imprescindibles para contextualizar la anécdota: el director del proyecto, el doctor Weiss, formaría parte de la llegada de científicos, aventureros y comerciantes a Latinoamérica; mediante prebendas que la metrópoli dispensaba, conseguían los permisos para inaugurar instituciones. La Casa de Salud requería de un modelo ideal, no encontraron otro mejor que construir Las Tres Acacias según el modelo arquitectónico clásico, *"con vagas reminiscencias de la Academia y del Jardín de Epicuro"*¹⁴, ahí estarían prohibidas las cadenas y las mazmorras. Los pacientes correspondían a una forma particular de locura, especialmente los que sufrieran

de frenitis, manía, melancolía y otras dolencias. La institución sería tan eficiente que seguramente los enfermos provendrían de familias poderosas que pudieran pagar por *"deshacerse de todo lo que pusiera en duda a la razón"*.

La historia dentro de la historia converge con el pasado dentro del pasado en más de un sentido. La anacrónica modernidad de la Clínica retoma los orígenes de la enfermedad mental atribuibles al "disbalance de fluidos corporales", basados en la visión Hipocrática que clasificaba las alteraciones mentales, precisamente en manía, melancolía, histeria y frenitis; o como después, retrógradamente se aducía, a manifestaciones diabólicas o de hechicería. Al mismo tiempo, ya en el XIX el énfasis se pondría en la observación empírica de la naturaleza [cuya relación se expone en la novela cuando se recurre a descripciones de los elementos: aire, fuego, tierra y agua], rechazando las "teorías" acerca de lo sobrenatural y convirtiendo a las Ciencias Médicas en disciplinas científicas, cuando por cierto, los franceses representaban la vanguardia de estas ideas¹⁵.

La constancia de la escritura de una Memoria, introduce continuamente la corrección, la advertencia y la reflexión como autorización necesaria. El principio de autoridad se transfiere y adjudica *"al venerado maestro"* holandés [muerto diez años antes de la escritura de la memoria] cuyo retrato señala una figura rubicunda, una cabellera siempre revuelta que [irónicamente] *"revelaba la constante actividad interior de la cabeza, un poco más grande que lo normal"*, ojos azul clarísimo, ligeramente irónicos. Apasionado por el sexo y la raza opuestos.

La autoridad de Weiss se disfraza de credibilidad científica rechazando toda impertinencia religiosa o legendaria, al tiempo que posibilita la sensación de un espacio pleno de imágenes perceptibles aunque incomprensibles para su alumno:

"Como Dios no existe nos toca a nosotros los hombres corregir las imperfecciones del mundo. ¡Cómo me hubiera gustado dejarle la tarea -a fin de cuentas, si existiese, el mal sería su responsabilidad- y poder dedicar todo mi tiempo a la única cosa perfecta que ha sabido crear, el sexo femenino' (...) Aunque yo [afirma Real] compartía sus convicciones, debo confesar que no pocas veces, en la intimidad de mi pensamiento, la situación me

parecía más bien desalentadora, menos por la nada infinita que acechaba a mi propio ser que a causa del despilfarro que suponía..." (26)

Y más adelante, cuando Real, cuenta *su historia* a Weiss, afirma nuevamente:

"Un hecho tan importante como la certeza sobre la existencia de la divinidad puede prescindir de todo comentario. Pero la teología, que es esencialmente política, no molesta a nadie. La mística en cambio es teología empírica, y siempre he pensado que su aplicación práctica es capaz de sembrar el pánico en la Iglesia, en la Corte y en los lupanares" (127)

La ficción de la Memoria se genera entre anacronismos históricos y culturales en donde la imaginación creativa anuda la realidad externa con la literaria. El problema de la representación o cómo ingresa lo real y lo imaginario al texto artístico, del que hemos estado hablando, incide con la idea del creador y sus dobleces. La línea de pensamiento y técnicas narrativas se reencuentra borgeanamente en el nivel autorreflexivo¹⁶ en el estructurado sistema de citación. La con-fabulación irónica le recuerda al lector que lo que leerá o leyó o está leyendo es algo ya dicho porque todo texto lo es (Reyes, 1984). Porque leer y escribir coincide (Saer/Pichón/Real), Pichón puede articularse como escritor y lector, copista, traductor, intérprete. O acaso es el editor que leyendo –las supuestas Memorias de Real- las reescribe, realizando entonces la virtualidad de un lector extradiegético.

La "nada infinita", esa (in)existencia de un universo *"tan variado y colorido, que había irrumpido un buen día"* es una de tantas preocupaciones válidas para todo escritor en esa vida única y limitada donde hay que seguir un camino -creativo- entre los infinitos y cotidianos que presenta una realidad literaria. Esta realidad podría entenderse como lo visible más lo invisible: una conciencia íntima y lo "otro" que concibe la narración como problema. El esperanto, *eso* que simula un cuerpo o un cuerpo tan legible como el esperanto se define y cobra sentido en la imagen elaborada por Saer:

“El cuerpo es para los hombres una región remota de sí mismos, y si logran hacerlo responsable de todos sus males, adscriben éstos últimos al dominio de la naturaleza, que es para ellos sinónimo de fatalidad (...) El cuerpo es una tierra incógnita que unos privilegiados pueden pisar o contemplar, mientras que el alma está en comercio constante en la plaza pública, y los que se jactan de conservar un alma virginal y secreta no saben hasta qué punto esa propiedad que ellos creen recóndita y etérea puede llegar a ser manoseada por otros” (30).

Como afirma Sábato, elegir una posibilidad es abandonar las otras a la nada. "Esa posibilidad que ni siquiera sabemos hasta dónde nos ha de llevar, pues nuestra visión de futuro es precaria y sentimos el mismo desasosiego que el navegante que debe pasar entre escollos peligrosísimos en medio de la niebla o la oscuridad (...) En la ficción ensayamos otros caminos, lanzando al mundo personajes que parecen de carne y hueso, pero que apenas pertenecen al mundo de los fantasmas" (Sábato, 1999).

No es por lo tanto casual que toda novela represente un camino, un viaje, un trayecto, una travesía; que cada vez se acentúe el paralelismo entre la vida y la escritura; sea novela, cuento o poesía, o bien memorias y crónicas como bordes metaficticcionales.

IV.2.1 Entre la verdad, el delirio y el disimulo.

La *"verdad estricta"* de Real, confronta la *"imaginación delirante"* de los enfermos a su cuidado. En la novela de Ramos, la *"peligrosa"* imaginación que Tiberiano advertía en Blanca Armenta y sus seguidores, trastoca la "verdad" de la crónica donde se re-inventa a una mujer con imaginación exacerbada. Para los dos escritores, el problema de cómo representar ese mundo real/recordado o ese mundo propio *"enquistado"* en las apariencias, surge como realidad grotesca y absurda, pero demasiado humana en un mundo que paradójicamente tiene que ser *extrañado* para ser visto. El doctor Real y el solitario Tiberiano Armenta, subrayan constantemente que el objetivo de sus escrituras es dar cuenta fidedigna de la vida de los otros y a cada paso su visión del mundo acota los niveles de esa realidad gráfica que desean plasmar.

Entre realidades y delirios existen varios niveles de narración. En los bordes de la verdad y de la apariencia que rige la visión del profesor Pichón en Francia, y en su diatriba sobre las interrogantes de las ocurrencias de vida, se encontraba la propia forma de pensar de Weiss y Real, un siglo atrás. En la impronta de los tiempos que corrían, la historia de estos "revolucionarios convencidos" los dejaba en medio de dos aguas, por un lado tenían que disimular "sus ideales" ante representantes del régimen virreinal y por otra fingían también ante los disidentes; absurdo que los dejaba en el centro de la "realidad" de todas las revoluciones¹⁷:

"entre los dirigentes, un pequeño grupo que termina siempre por perder, se compone de revolucionarios convencidos, mientras que el resto está formado por una parte de hombres influyentes del gobierno anterior que cambian sobre la marcha y por otra de individuos que no están ni con unos ni con otros y que se limitan a aprovecharse de las circunstancias inesperadas que los han llevado al poder" (36).

Absurdo o verdad que plantea la situación de un enfermo chileno [al final fusilado], que padecía de melancolía o si en realidad era un prófugo que Weiss se negaba a entregar a los esbirros militares. Mentira encubierta cuando Weiss afirmara que era un asunto de celos y no de orden militar, el que provocó la posterior dispersión de los enfermos y el saqueo y destrucción de la Casa de Salud. Pero encubierta o no, la saña y deliberación bajo el pretexto de ocultar prófugos y revolucionarios, sepultó cualquier utopía del jardín de Epicuro. El tiempo nunca ofreció una respuesta creíble ante la "desaparición total y repentina" de los enfermos. Absurdo que la barbarie disimulada de ley, se encargaría de destruir los sueños ilustrados de la Casa Blanca de Weiss. Verdad es por lo tanto que *"la razón no siempre expresa lo óptimo de la humanidad"*. Barbarie que califica períodos históricos con distancias inconmensurables pero con verdadera; verdad que dentro y fuera de las relaciones con el actual Estado argentino se presentifican y actualizan en la narrativa de Saer.

Absurdo y verdad que vuelve a reunir imágenes en las obras de Saer y Ramos ante la necesidad de acudir a repertorios iconográficos "visibles" intra y extratextualmente: las dos

Casas se erigen en contra de poder hegemónico. Las Casas Blancas refuerzan los contrastes entre el color blanco y negro¹⁸, los colores oscuros metaforizan un saber sospechoso. La destrucción de Las Tres Acacias, la muerte y la dispersión es la suerte de la institución y de los *enfermos*. El doctor Weiss, y de paso, su alumno, el joven Real, consiguen salvarse mediante el estratagema de una gran fiesta que se celebra en una de las escasas casas "de alto" bonaerenses y gracias a ciertas relaciones diplomáticas. Entre la confusión de la lucha y la fiesta, Real se salva, mas sus pies "*dejaron de pisar para siempre, o en todo caso hasta el día de hoy, el suelo de mi patria*".

Las parodias reúnen narrativas que conciertan la problemática representación de una lucha social. Toda la confusión de los doctores y allegados y la desaparición de los enfermos sucede durante la noche, la noche presenta un clima emocional y social ¿De aquel tiempo o de épocas cercanas a la adjetivada "guerra sucia"? (Corbatta 1999). Los contrastes "visuales", la relativización de los contextos, los estratos narrativos, la dramatización de los personajes, las características escenográficas y decorados simbólicos son formas análogas en *Las nubes* y en *La mujer*: contra el poder, al lado del poder y por el poder las mascaradas alcanzan tintes irónicos y farsas paródicas en uno y en otro. Todo actúa dentro de una lógica que muestra otro sentido más profundo que la sola búsqueda de una escritura hiperliteraria.

Mientras tanto Weiss regresa a Ámsterdam y Real consigna los recuerdos treinta años después y al calce de esa otra aventura "virgiliana" a través de la pampa. La densidad de su Memoria [o el *alter ego* de Pichón] proviene de esas experiencias que fragmentan aquellas otras que tal vez vivió en la infancia. La infancia es el lugar donde el recuerdo surge como imagen afectiva. Y una tristeza [¿de Saer?] que sólo se vislumbra cuando alguna vez puede distinguir más allá de "*leguas de islas y agua - las colinas Entre Ríos en las que había jugado*"¹⁹.

La valoración de la infancia, evidente y fuertemente vinculable en la novela de Ramos con un complejo edípico y con la actualización de un período histórico, Saer la pone en marcha como proceso mnémico, un proceso que más que corresponder a recuerdos concretos o actualizaciones históricas, es un movimiento de perspectiva narrativa. Una distancia que

fundamenta en su obra las bases de una reflexión crítica aguda acerca de un espectro sudamericano, sociohistórico y literario más amplio²⁰

"En esa ciudad supe por primera vez, por haber vuelto a ella después de muchos años, que la parte del mundo que perdura en los lugares y en las cosas que hemos desertado no nos pertenece, y que lo que llamamos de un modo abusivo el pasado, no es más que el presente colorido de nuestros recuerdos" (121).

Real escribe sus memorias contra la barrera indecible del pasado, como el grumete en *El Entenado* que no puede hablar de una América inexistente aún en la realidad referencial y gráfica de la Historia. Como el entenado, Real acudirá a la imagen paterna como recurrencia a la palabra autorizada. El doctor Weiss, "amigo", "maestro" y "mentor", ya fallecido sigue siendo fuente constante de autoridad. Weiss, como el padre Quesada, tipifica el papel de virilidad, conocimientos y dominio de un lenguaje. Weiss enseña a Real, lo integra, por así decirlo, en la lógica de la locura, como Quesada al grumete a través de la cultura y de la escritura o en la esfera de la narración y su sentido. La memoria que recupera la estadía con los *enfermos del alma* como el grumete entre la tribu, adquiere un viso de fábula de regresión. Real trata de interpretar en los discursos y en los silencios, en los gestos preverbales, los posibles sentidos del lenguaje y del tiempo.

Weiss y Quesada cumplen la imagen paterna o la que relaciona al discípulo con su maestro:

"...él [el doctor Weis] constituía mi verdadera familia, no porque yo renegase de mi verdadera familia, no porque yo renegase de los de mi sangre, sino porque a través de él descubrí un nuevo parentesco, el que une a todos aquellos que, diferenciados por rasgos propios del nivelamiento sin brillo que imponen a veces los lazos de sangre, buscan al margen de esos lazos nuevas afinidades que comprendan y fecunden esas diferencias" (103)

Las cartas que Real recibe de Weiss, es lo único que lo reconforta al advertir la confianza de la encomienda. Sin dejar de atisbar la ironía de la situación, son las cartas que Real

conserva pasados treinta años como un manual del “deber ser”, un estadio ilustrado o positivista que sutilmente permanece en la lectura.

Los síntomas de los enfermos del alma eran tan irreales, como fantástico parecía el horizonte de la caravana, como se puede apreciar en las citas anteriores. La caravana era defendida por Osuna, el antípoda del cacique Josesito: Un indio macobí, en un tiempo *"manso cristiano ferviente"* y después *"desertor de la civilización"* que declaraba la guerra a los cristianos. La leyenda se cruza a propósito de estos personajes, al calce de los relatos se agregan historias en la H/historia en gestación. La tradición de las postas, la vida ambulante en la inmensidad de la llanura, los caballos, la conversación estimulada por el aguardiente al rededor de una fogata y al lado del río, durante una noche invernal, voces ásperas y confusas; todo como salido de la tradición literaria gauchesca del Martín Fierro y las vetas inscritas en Arlt o en Borges. Relatos anacrónicos, y sin duda intertextos que amplían la representación de imágenes heredadas del hacer cotidiano y del habla coloquial, que la pluma de Real traduce y trabaja con la experiencia e imaginación que el tiempo y la lectura conceden. Congruente con la fábula, para no confundir delirio y cordura, Real es buen lector, conserva una memoria literaria y debe recordar "míticamente" el relato del modelo épico. Mientras espera en la casa del señor Parra [el padre de Prudencio] la llegada de los otros enfermos, invierte su tiempo en la lectura de Virgilio.

Sin desbordar conjeturas: Real es actor, personaje y escritor que recuerda y repite el mito:

“Cada una de las vicisitudes de nuestro viaje está relacionada para mí con algún verso de Virgilio, y aún hasta el día de hoy las sensaciones ásperas de la travesía y la música delicada y sabia de los versos se penetran mutuamente en mi memoria Más de una vez me vi a mí mismo atravesando la llanura como Eneas el mar adverso y desconocido, y una emoción honda me asaltaba al vislumbrar para mí, en medio del desierto, un destino semejante al de Palinuro ‘abandonado y desnudo en una arena ignorada’ Pero sigue siendo la cuarta Bucólica la que tiene mi preferencia ...” (102).

Desde el delirio se escribe, con delirio se lee, el delirio *pervierte* la comprensión de los textos, de lo dicho y lo silenciado. Una narración funda otra, genera otra más surgiendo de

recuerdos, de sentimientos y signos sensoriales [sobre todo visuales] y cognitivos, pero sobre todo, los modos de lectura; como si las experiencias inciertas [puesto que de la locura provienen] se extraviasen en los intersticios de una memoria que necesita ser traspasada por tamices de otros narradores, de otros relatos y textos para poder constituir una historia que a un tiempo contenga, circule y trascienda.

IV.2.2. Memoria de lecturas: el remanso y el peligro de una abundante biblioteca

La Memoria de Real, advertido su modelo preceptivo, ordena el espacio literario. Hijo de las luces, cronológicamente hablando, explica un nivel de preferencia de lecturas, la cultura grecolatina. Convoca el mito que habla del nacimiento de una nación, la romana, y de una lengua y de un futuro Estado organizado. Interesante también es destacar el mecanismo regresivo de historias míticas que dilatan el pasado, de la época de la escritura de la novela en el siglo XX, a las memorias cuyo período de escritura se realizaría en la etapa intermedia del XIX, la acción retrocede a su vez hasta principios del XIX, y de ahí a los textos de Virgilio cuya escritura data del siglo primero antes de Cristo, subrayando que son acontecimientos correspondientes a una etapa ahistórica: la guerra de Troya y sus consecuencias. Y todo este pasado del pasado remite a viajes que se suceden en el recinto de una biblioteca [la casa del señor Para, padre de Prudencio]. Saer introduce un desliz de la realidad a la literatura, asegura Premat (2002:339), estableciendo una equivalencia en la cual lo que sucede en una puede explicar o transformar a la otra. Las afinidades, la escritura de ensayos y obra narrativa, convergen como mundo poetizado en una "literatura sin atributos": Aquella en la que la tierra se deja ver o evocar, pero siempre con el resquicio de lo inaprensible; escritura de bordes que afronta los riesgos de un camino azaroso (Saer, 1996). La literatura es trayecto y riesgo que surge de paisajes [naturaleza y cuerpo] cambiantes: muestra lugares, escenas y discursos donde la experiencia estética prueba sus límites y posibilidades. La memoria de Real se lee desde la singularidad donde la misma obra se escribe; la obra presenta una forma de claves hermenéuticas o si se prefiere una suerte de indicios, que se trasladan de texto a texto, en esa aspiración de unidad y lectura crítica. La lectura en la biblioteca [práctica ejercida también por Tiberiano en *La mujer...*] integra asimismo un saber constituido ante el cual se marcan límites y posibilidades de la

posición del escritor ante todo lo que ya ha sido pensado, creado, dicho e incluso imaginado. La ironía de esta situación alcanza expectativas de lectura en donde los juegos transgresivos suponen procesos de escritura con múltiples movimientos que recuperan herencias, distancian ópticas y critican y tensionan teorías contemporáneas sobre el texto literario.

El viaje a través de la llanura, supongamos que realmente sucede a campo abierto y no en el remanso de una biblioteca, se expone en la Memoria y aspira a la lectura: *“el lector disculpando el egoísmo que supone presentarme como protagonista de mi relato”* (...) previene *“la perversión del relato”*. Otros personajes y otros textos tan presentes y tan efímeros como el mundo al que intenta ceñir con su lenguaje, son la preocupación de Real. Real se consume en la tarea de presentar los destellos que “lo otro” y él mismo envían desde los meandros del tiempo y del espacio que la fugacidad del paisaje presenta. La escritura de su memoria quiere fundirse en el libro infinito donde el mundo es escrito. El mundo y el libro, o la idea del libro-mundo del que tanto se ha escrito, denotan el mismo espectáculo: migración de hombres y nombres, de voces y visiones que pretenden atravesar el lenguaje desde las figuras inasibles del recuerdo. Un recuerdo turbado por el singular equilibrio desconocido o no reglamentado en ese desierto, ese pretendido vacío que ahora llenaban *“los enfermos, indios, mujeres de mala vida, gauchos, soldados y hasta animales domésticos y de los otros que debimos convivir en el desierto”*.

El horizonte del texto se ajusta en el decir y el percibir de personajes “escritores” que por serlo siempre exigirán más de su(s) lector(es); no es casual que los personajes-escritores se articulen en estas novelas como lectores. La exigencia interpretativa surge también de la dificultad de comunicar la percepción individual que cada cual expresa desde su propio mundo; para Real es también complicado escribir, como es complicado acceder, a esos mundos que por un lado refieren sólo síntomas y por otro presentan analogías con textos literarios y culturales. Por ejemplo, los movimientos de sor Teresita, le *recuerdan* “danzas bailadas por esclavos en el puerto bonaerense” o su enrevesada interpretación del evangelio, de varios escritos místicos que había tomado como modelo y que *parecen* congregarse en una doctrina *dual* basada en la separación de lo divino y de lo humano después de la resurrección de Cristo (Págs. 94-99) La pretendida doctrina, *“Manual de*

amores", se exponía escrita en un rollo de papeles, confiados secretamente al jardinero cómplice, el jardinero, como no sabía leer, los entregó a su primo el enfermero, el cual a su vez deposita en el consultorio del doctor López quien lo facilita para su diagnóstico a Real, quien después de leerlos concluye que es la única persona verdaderamente religiosa. La delegación de la narración, de la que mucho hemos hablado y como lo podemos percibir, se repite en el relato. La posibilidad de nombrar lo citado y re-citado y explicar sus acciones al tiempo de las pulsiones o deseos, encausan una temática frecuente en los textos de Saer.

El "caso Teresita", además de parodiar al personaje de Teresa de Ávila, es una figura que exterioriza los deseos y su prohibición: la posesión y la censura. La parodia de una ninfomanía "mística" que ansía unir lo humano y lo divino, es doblemente significativa y satírica cuando Real relata, que después de su estadía en la Casa de Salud, Teresita convirtió su pasión y exuberancia anímica por el odio más amargo, para terminar como una "*especie de bola de carne cubierta por un hábito negro*". La alusión a las escrituras de Teresa de Ávila, redobla la intención paródica en su repetición: *imita* los escritos místicos *tradicionales*, pero al final de sus "*inacabadas páginas*", las especulaciones, superstición y descripciones *procaces*, fueron causa suficiente para su internación definitiva en Las Tres Acacias. Sor Teresita y Troncoso, son los casos difíciles porque reproducen las voces del pensamiento "censurable" [en vez de "encerrarse en sí mismos" como Verde, Verdecito y Prudencio Parra]. Recordemos que ellos "*creían con fervor en la legitimidad de su delirio y, queriendo a toda costa imponérsela al mundo, militaban por su locura*". Troncoso demostraba una voluntad tan firme y "*caprichosa*" que pretendía reorientar incluso el trayecto, la ruta, el camino por el cual deberían transitar, su relato no comunicaba algún saber aceptado, ninguna memoria "legítima", su "capricho" o aparente megalomanía, provenía de lecturas, reales o fingidas según el libro en mano que hojeaba o fingía leer de un modo entrecortado, sin parar su marcha: de un lado a otro. Considerando preferencias intertextuales, releemos la figura del Quijote [su estilización en Sierra Morena con jamelgo incluido], aunque también la ironía permita la imagen de un Hamlet criollo, aquí revestido como *Calígula* y su "*Incitatus*"²¹. El desaliño paulatino de su imagen [al principio de inverosímil blancura y al final con una suciedad manifiesta] es simétrico a la declinación de su estado mental que, según su atónito doctor, se manifestaba en la perturbación discursiva, en la manía de "*fijar un sentido único*" a la diversidad. Su desvarío "*pretendía ser un vasto*

programa político destinado a cambiar no únicamente los fundamentos de la sociedad sino también los del universo". Pero la demencia que aleja a Troncoso definitivamente de "ese mundo" para trasladarse a otro más incierto, se expresa al final del episodio cuando se descubren los restos de una masacre: cuerpos dispersos por el camino. La muerte confrontada con la locura en su aspecto material nos recuerda escenas similares en la novela anterior, *La pesquisa*.

Prudencio Parra sucumbe también bajo el influjo de las lecturas [otro motivo literario tradicional] y a las reflexiones filosóficas "atiborradas" de Platón y de Aristóteles; Tomás y Voltaire. Su melancolía: pasión, saltos de humor, temperamento [siempre el temperamento como diría Pichón] e inestabilidad, aunados a un "sentido excesivo del deber" lo condujeron a la postración. Su "melancolía y frenesí filosófico", cuando intentaba convencer y prevenir a los suyos sobre una inminente catástrofe, culmina en el fracaso llevándolo a la postración. Los otros dos, Verde y Verdecito con su "continuo asedio verbal, oral, bucal o como quiera llamárselo" sometían a sus interlocutores a la exasperación. Lo que era ni una frase en todas las entonaciones posibles "Mañana, tarde y noche" habla de circularidad y de repetición como también del carácter engañoso de las palabras. Real debería corroborar que las tergiversadas expresiones lingüísticas marcaban los límites del delirio; sin embargo, la complicación del diagnóstico comenzaba al tratar de encontrar el "punto de vista adecuado" que le recomendara su maestro Weiss.

Real experimenta una emoción contradictoria ante un espacio frágil y otro sedimentado en la dureza de las experiencias vividas, en el mutuo rechazo interior/exterior. Incluso Troncoso, que exhibe su delirio saliendo del camino trazado, vuelve a instalarse literal y alegóricamente en un círculo. Un círculo contra la amenaza que desde el exterior se cierne, sea la sociedad, el momento histórico, la naturaleza misma. El círculo figurado por los consabidos rebeldes que admirados escuchaban su perorata. El círculo repite otro entorno: el que cerca el centro de salud, Las Tres Acacias. El círculo es amenaza y destrucción. En círculos concéntricos que se amplían como cuando se tira una piedra al agua, o cuando el sonido trata de encontrar el eco, la historia crece y decrece en vaivén. Pero este asedio verbal, sin lógica aparente, simula también un coro. El coro trágico o acaso cómico si la polifonía de la obra nos lleva a *Las nubes* de Aristófanes. También ahí, como interpretamos antes, se ubica un espacio aparente, un lugar de aprendizaje que no es tal, un desencanto

ante lo conocido. La locura de los cinco, participa de lo cómico y lo trágico; una cabriola irreal y alocada, muñecos de papel exageradamente desarticulados.

"Con mis cinco enfermos, me sentía como esos juglares de los circos que, haciendo girar sobre su borde, en una mesa, cinco platos a la vez, tienen que correr todo el tiempo de uno al otro para que sigan girando todos en posición vertical y a velocidad constante, y no caiga ni se rompa ninguno" (120).

A través del doctor Real, se confirma una vez más que los “personajes-escritores” de Saer se debaten incesantemente entre la palabra y el mundo, o lo “material e inmaterial” (Saer, 1999) que refleja la lucha entre el ser, el acontecer y la H/historia.

IV.3. Los guardianes de lo posible: del escritor al lector

Diferentes perspectivas: Pichón, Tomatis, Soldi, Real.

Los horizontes del texto dimensionan perspectivas entre la escritura de la Memoria del doctor Real, la memoria popular o cultural e histórica y la memoria como hipótesis. La recurrencia sobre el tema parecería suponer que antes de escribir la novela, existe un camino de filiaciones y premisas clásicas cuando se cuestiona toda una tradición mnemotécnica o arte de memoria sustituida por la escritura. La trascendencia de las relaciones entre palabra, memoria y escritura resulta atribuible al sistema apelativo de las novelas actuales en donde se llega a la exasperación de las técnicas de reescritura. Repeticiones, ecos, citas en donde la obra propia se percibe como "otra", como una búsqueda de explicaciones, transformaciones y convenciones confrontadas en el preciso momento de crear. La función que se le atribuye al lector, por ende, es entonces la de un indagador con redoblada atención a los indicios, a las pistas de sistemas intertextuales tratando de (re)interpretar buscando un sentido. Y lectores son también los personajes-escritores en estas novelas analizadas; la apelación comienza desosegada ya antes de exteriorizar cualquier intención receptiva.

La memoria es escritura de la escritura: Real, Soldi, Pichón (incluso Tomatis) afirmarían que el recuerdo surge y semeja una segunda lectura de lo que exige siempre una y otra

lectura más al retraerse a nuevas ilegibilidades. Al remitirnos a autores clásicos, los favoritos en estas novelas, cito por caso a Quintiliano, un autor renuente a la idea de "doblar" el texto intencionalmente por un segundo texto de imágenes y lugares cuando de nemotecnia se trataba (LeGoff, *op.cit.*). Pero es ese texto "doblado", nuestro actual intertexto, el que se desvía de la intención consciente, el que localiza otros espacios y hace visible en imágenes la "falla" de la enunciación. La instancia interlocutiva o apelación, dispone para ello de tales dobleces.

Dobleces en los personajes Prudencio, Teresita y Troncoso, donde la palabra esconde enigmas al ser pronunciada: todos son silenciados y re-escritos. La memoria expone lo que el orador esconde [Prudencio] selecciona, remeda, pervierte [Teresita] o copia [Troncoso]. En Troncoso²² se percibe un habla ilegible e inmediata, surgida de un presente que intuye segundas lecturas, de rupturas entre la comunidad y su oración, de lo implícito a lo explícito. De la pulsión a la represión exacerbada en Verde y Verdecito, las imágenes de los cinco locos son "espacios" análogos a la pampa incendiada que Real después describe con un *cielo "agujereado de estrellas"*. El "*volcán*" oculto, la "*incandescencia interna*" irrumpe en escena donde pasan de lo soterrado a lo explícito, del fuego al agua, del invierno al verano. Troncoso puede ser escuchado y su perorata irrumpe justo en un momento de peligro inminente ante el famoso cacique Josesito; cuando surge el enigmático vacío entre el habla y el eco silencioso, cuando el orador quiere leer(se) en la mirada de sus atónitos oyentes que parecen un remedo, una parodia de facciones rebeldes. Ese momento es el breve lapso que decide sobre su historia particular: cierta o absurda que nosotros no escuchamos porque otra escritura, la de Real, la ha silenciado. En cada uno, la memoria, como la palabra, ha sido condenada, clausurada, lanzada fuera del ambiente familiar, social e institucional.

De manera que aquello que estaba frente, que debería traducir el esbozo de sus discursos se confunde y fractura. Por eso se dramatiza en gestualidades, movimientos, sonidos guturales-balbucesos, alegatos sin sentido, representaciones que se pervierten y materializan como grafía de una historia inconclusa.

Conjeturemos acerca de los signos que estos cuerpos denotan con la propuesta de Borges: "vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones. En lo corporal, la

inconsciencia es una necesidad de los actos físicos. Nuestro cuerpo sabe articular ese difícil párrafo, sabe tratar con escaleras, con nudos, con pasos a nivel, con ciudades, con ríos correntosos, con perros, sabe engendrar, sabe respirar, sabe dormir, sabe tal vez matar: nuestro cuerpo, no nuestra inteligencia. Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido” (Borges, 1991:61). Manuscritos con borraduras, con tachaduras, justo cuando una adición, un cambio, convierte una señal en memoria. Al recuerdo se debe acceder sin extravíos; no por un temor ante lo falso, sino ante lo erróneo. Si mucho se menciona lo posible como analogía de lo extraño, en la palabra clausurada e incomprensible se reproduce el lenguaje como un extrañamiento de lo real, como un exilio. Entonces qué gana, el sentir o el pensar. En la brevedad de vida de los hermanos Verde y verdecito, por hablar sólo de la pura interrogante o afirmante circular: “mañana, tarde y noche” la historia pareciera pedir una prórroga ante la brecha del vivir y el conocer o el saber. No obstante, lo real, en el patronímico Real, la posibilidad no queda del todo cancelada; la posibilidad de manuscrito hallado contará la historia, porque otra vez, el espacio de ficción, lo posibilita.

Finalmente, la escritura sustituye otra vez a la "memoria artificial", que era escritura de la escritura. Pero las borraduras "recuerdan" y las *imagenes agentes* de la época de Quintiliano también vuelven a construirse en su calidad fictiva de nubes y de iconos que re-velan ante la mirada todo lo que aconteció cuando realmente pasó. Porque entonces, ¿No veremos? A la víctima, al victimario '¿No se grabará profundo en mi corazón su sangre, su palidez, su gemir y finalmente su último sollozo?' (Quintiliano, citado por Eickoff, 1996). Para los retóricos clásicos el orador incendia hablando. El cuerpo del orador debía ser la imagen de lo dicho. Porque "sólo fuego puede incendiar, sólo humedad puede mojar, y nada puede teñir otra cosa si no tiene en sí este mismo color" (Quintiliano en Eickoff, *Op.cit.*) El icono, la imagen *vela* violento, llena *eso* que se dice vacío.

Atendiendo al presente de la escritura de la novela, Pichón se instala frente a la computadora, ante una "memoria artificial" [los tecnicismos acuñan también metáforas] para arbitrar lo posible ficcional o histórico; ante su mirada [y/o la nuestra] las páginas se suceden con la reescritura de una memoria, la de Real. El patronímico imprime el movimiento y la connotación entre el sustantivo y el adjetivo para ironizar acerca de la veracidad de lo leído. Entre Pichón y el lector, la distancia de lo escrito es equidistante a la

posibilidad de la historia y la ficción. Pero de los rasgos de Pichón y de Real hemos hablado ya ¿Cuál es el papel jugado por la otra pareja: Tomatis y Soldi? en este largo camino de reescrituras, interpretaciones y citas.

Tomatis es el amigo entrañable que promete una visita a Pichón. Le telefona siempre que puede, mantiene el contacto con su amigo; en esta ocasión aporta escuetos datos sobre el manuscrito hallado por Soldi. En la comunicación invoca el pasado [¿Te acuerdas?] de anécdotas comunes y de otras que rebasan la diégesis de *Las nubes* para instalarse en los relatos de la novela anterior: *La pesquisa*. En su función de intermediario, Tomatis relaciona personajes y escritos. La vida compartida y la lectura frecuente no necesita más antecedentes; los lectores de Saer enlazan situaciones, presencias, temas y motivos en donde se constata la ininteligibilidad de un mundo en cuyo centro se pone en duda a la razón. La razón [como legado filosófico ilustrado] conforma un corpus en el que corresponden estados de ánimo, reacciones lúcidas e incrédulas, en donde la locura ocupa un papel central.

Soldi es el colega que envía el "disket", acompañado con una carta y ciertos datos sueltos para enfatizar características, aparentemente superfluas, "caerle bien a las viejas" [alusión que sólo es válida como intratexto: las *viejas* asesinadas en *La pesquisa*] y su afición por hurgar viejos papeles que conserven la memoria: *Lo que es válido para un lugar es válido para el espacio entero, y ya sabemos que si el todo contiene a la parte, la parte a su vez contiene al todo*. Además de la ocurrente sentencia, aclara que no tiene alguna fe en la historia, por lo tanto aquello de concebirla como "maestra para la vida" no le reditúa confianza. Los objetos y vestigios no son la historia; acaso lo escrito llega a ser *un poco más de materia* y lo que se percibe en la lejanía es sin más el presente proyectado y contemplado desde y hacia sí mismo. Noción de historia y de memoria, que por otro lado, parece provenir de la lectura del manuscrito del doctor Real.

Las acotaciones de Soldi a la Memoria de Real, ubican por principio el tiempo de escritura: "1835 más o menos según mis cálculos" y son inclusiones que actualizan lo escrito, adecuan perspectivas y establece comparaciones, opiniones y analogías para el presente, por ejemplo, cuando Real advierte el ambiente cultural de la zona, Soldi introduce una nota para comentar sobre la situación que "no ha mejorado actualmente"; las notas al calce modifican la percepción de la historia y la recepción del relato; las notas, como los

paréntesis demarcan las líneas argumentativas, las formas gráficas reiteran una retórica peculiar que enfatiza los niveles narrativos en el interior del universo textual. La nota es ya una exégesis que surge a propósito del joven Prudencio Parra, el personaje descrito prolijamente:

"A la explicación filosófica del doctor Real le podemos oponer hoy en día una más simple y sobre todo más probable: Lo que se alejaba y se acercaba con las vicisitudes del viaje, y que había vuelto loco a ese pobre muchacho, no era el universo enigmático ni nada por el estilo sino, como salta a la vista, su propia familia. Nota de M. Soldi" (134).

En este citar la cita en el intercambio epistolar entre Real y Weiss son estrategias que abisman el relato. Las cartas del maestro al discípulo son recurso y asidero para otros relatos que dimensionan y proveen visos de autoridad a las explicaciones que frente al acontecer Real trata de formular. Parte de sus memorias funcionan como repetición de aquello que Weiss decía, pensaba y actuaba. Real confronta su quehacer con el saber y el poder hacer del maestro, incluso adopta con ironía lo que a su gusto parecía descabellado o desproporcionado. La descripción fiel, el valor de la experiencia, la verdad, la indiferencia a los prejuicios, incluso el estilo descriptivo, consiste en acordar con la frase de Soldi: *que si el todo contiene a la parte, la parte a su vez contiene al todo*. La ironía vuelve a repetirse, la anécdota se reduce porque ya la materia –el tiempo, los tópicos, el lenguaje– puede iluminar la misma rememoración.

Los narradores de Ramos y Saer aspiran a la objetividad, si asumimos objetividad como objetivismo, entendido aquí como la concentración del punto de vista, podríamos pensar que dicha concentración se acrecienta a partir de repeticiones. Las narraciones, insiste Jitrik²³, se fraguan sobre todo con palabras y frases para configurar imágenes que nosotros los lectores percibimos y cuyo sentido consiste, en general, en que vuelven constantemente, pero no retornan idénticas; lo que regresa es algo que está entre las palabras y las imágenes [¿No ya entre las palabras y las cosas?] Es decir, la perspectiva de Soldi, Tomatis y Pichón no puede ser la misma que la de Weiss y el doctor Real. Cada una provee un *algo* diferente e inagotable que es la significación.

Las nubes recupera otros relatos. Otras novelas y no sólo *La pesquisa*, se dan cita y se recitan. Sin embargo, la ficcionalización del manuscrito hallado, repite la variante de una escritura ficcionalizada en *La pesquisa*. En ésta, un manuscrito encontrado entre los papeles del colega Washington marca un rejuogo irónico de citas intatextuales. Los dos textos, *Las nubes* y una imaginaria novela histórica, *En las tiendas griegas*, son hallazgos de Soldi y la lectura de ambas concierne a los mismos dos personajes, Pichón y Tomatis. *En las tiendas griegas* es una novela histórica contenida en 815 folios de la cual se ignora a ciencia cierta quién pueda ser el autor, la incertidumbre autorial corre paralela a la fábula principal en donde se trata de resolver un caso de asesinato. Ambas pesquisas, la literaria y la policíaca son equivalentes. Para ligar más las analogías entre *La pesquisa* y *Las nubes* la novela inventada es nada menos que la guerra de Troya y las primeras palabras que constituyen el "miembro conclusivo de una frase de la que falta toda la parte argumentativa" "...prueba de que es sólo el fantasma lo que engendra la violencia" (*La pesquisa*, *Op.cit.*: 62) Si releemos, además de encontrar el "fantasma lacaniano", encontramos la similitud en la proposición formulada por Real "...porque es la razón, lo que engendra la locura" (110). En ambas se asocia la locura, la ciencia y la violencia. Los juegos, incluso autoparódicos de Saer, nos indican una encrucijada de pesquisas donde la similitud de las lecturas referenciales, antes que intertextuales, indican la función reiterada de las lecturas grecolatinas.

Los lectores de Ramos y Saer están acostumbrados a la *repetición* (re-citación intra e intertextual); mas hablando sólo de Saer, la repetición estructura la complejidad de su obra. *Las nubes* es esta forma abstracta de regreso y contrapunto intra/intertextual que cohesiona su ficción.

Notas del capítulo IV:

¹ El personaje Pichón, suele nombrarse: Pichón Garay, y desempeña el papel de *alter ego*, en toda la obra narrativa de Saer.

Por otro lado, mi especulación es, que este personaje, guarda similitudes o está inspirado, en la figura del psicólogo Pichón Riviere. Veamos algunos datos: nació el 25 de junio de 1907 y murió el 16 de junio de 1977. De origen suizo llegó a Buenos Aires a los tres años, después viajó al Chaco argentino, luego a Corrientes. Pasa en el entorno selvático los primeros años de su vida, entre los malones de los guaraníes y la imagen de su padre colgando sus mejores trajes europeos en un alambre al sol de la tarde. Primero aprendió a hablar francés, después guaraní y al final castellano.

Fue uno de los fundadores del Partido Socialista de Goya, provincia de Corrientes y marchó a Rosario en 1924 para estudiar medicina. Su primer trabajo en esa ciudad fue como instructor de modales en un quilombo (prostíbulo), de prostitutas polacas. Fue amigo de Roberto Arlt y de los escritores de su generación.

Recordemos *Los siete locos*, de Arlt y consideremos también la influencia de Pichón Riviere en la obra.

La tendencia de psicológica social, creada por Pichón Riviere, consiste en un estudio del desarrollo y de la transformación de una realidad dialéctica entre formación o estructura social y la fantasía inconsciente del sujeto, asentada sobre sus relaciones de *necesidad*. Establece al grupo como campo “en el que se dará la indagación del interjuego entre lo psicosocial (juego interno) y lo sociodinámico (grupo externo), a través de la observación de los mecanismos de asunción y adjudicación de roles”. Establece que la praxis es para el operador social la que mantendrá las coincidencias entre las representaciones y la realidad. De la praxis surge el concepto de ‘Operatividad’ que representa lo que para otros ‘Sistemas Conceptuales’ sería criterio de verdad- “Si enfrentamos una situación concreta, no nos interesa sólo que la interpretación sea exacta, sino fundamentalmente, nos interesa la adecuación en términos de operación. Es decir de la posibilidad de promover una modificación creativa o adaptativa según un criterio de adaptación a la realidad”. Fuente: [http// www. Geocities.com.Eureka 4454](http://www.Geocities.com.Eureka.4454).

² Puede corroborarse en *La pesquisa*, la obra inmediata anterior a *Las nubes*, la intención "conceptual" que enlaza el hilo de esta novela, con otras reflexiones acerca del problema de la percepción y/o (re)presentación de una realidad. *La pesquisa* expone ya los temas que en *Las nubes* se presentan desde una perspectiva abstracta. En *narración objeto*, Saer enfatiza la unión temática de ambas.

Sin embargo, el énfasis sobre el bienestar del estado de ánimo en Pichón, nos remite a otra novela, *Lo Imborrable*, en donde, también en París, Garay sufre una crisis similar a la de su amigo Tomatis: “...había obtenido un año sabático, se había encerrado en su departamento sin leer, sin ver a nadie, sin responder las cartas que recibía, y se había dedicado a hacer palabras cruzadas. Un año entero haciendo palabras cruzadas”. Saer, J.J., *Lo Imborrable*, España, Alianza, 1993:83. Cfr. el epígrafe citado por Giordano, nota #5

³ Rodrigo González, en "Teoría y práctica de la escritura", en *Nación line. Cultura*, 04.01.98, tiene la ocurrencia de presentar la analogía metafórica en el idioma francés.

⁴ El trayecto intratextual, como se corrobora en su momento, proporciona un horizonte interno de comprensión en las obras de Saer. Refiere indicios, enuncia conflictos e invita a conjeturar acerca de la intriga de la novela en turno. Entre la comprensión de lo vivido y su concepto de ficción, el lenguaje es una clave posible en la caracterización de personajes. En *Las nubes* dichos supuestos alcanzan su cúspide cuando se muestra la realidad fracturada e inhibida a través de la caracterización del discurso de los personajes alienados. Por otro lado, los silencios de Pichón ante la pantalla por donde se suceden las páginas de una memoria son equivalentes a los silencios de un lector que no se escucha dentro de la diégesis, pero que sí puede involucrarse ante la problemática que los personajes de Saer expresan. Cfr: Lisa Block de Behar. *Una retórica del silencio*, México, SXXI, 1984

⁵ Mieke Bal, en el prefacio de la compilación afirma: "In contrast to ellipsis, [the] sideline is called *paralepsis* (...) In other words, repression interrupts the flow of narratives that shapes memory... Bal, et.al. *Acts of memory -cultural recall in the present*. New England, Hanover, Un.Press-Dartmouth College, 1999: ix

⁶ La noción de textualidad en sus diversas modalidades [para-intra-inter-extra, etc.] de acuerdo con Genette en *Umbrales*, (ed.or. 1987) México, SXXI, 2001.

⁷ No sería del todo casual que el epígrafe provenga precisamente de un texto instalado en el intersticio del medioevo y el renacimiento, tiempo cuando la imprenta transformaría las relaciones entre escritura, lectura, información y reflexión; por ende aquello que se instaura como la escritura acerca de lo real o de lo imaginativo que la escritura de la memoria convoca y confiere.

⁸ Memoria y olvido son paradigmáticos en la cultura grecolatina, de igual equivalencia, en historiadores filósofos como Vico, se volverían a plantear los términos de memoria y reminiscencia donde la primera *custodia* las percepciones de los sentidos y la segunda conviene en su restitución. En todo caso, ambos vocablos [memoria-reminiscencia] designan la facultad gracias a la cual los griegos la llamaron fantasía - phantasia- y los latinos imaginativa. Referente cultural que concibe dentro de su mitología a las Musas, o virtudes de lo imaginativo, como las hijas de la memoria [Cualquiera de las nueve hijas de Mnemosina y Zeus: Calíope, Clío, Euterpe, etc.]. Jaques Le Goff. *El orden de la memoria-El tiempo como imaginario*, España, Paidós, 1991.

⁹ La escuela de la mirada es una constante en el autor. En "Notas sobre el Nouveau Roman": En *El concepto de ficción*, 1999 Saer afirma que todo el conjunto narrativo del siglo XX, incluyendo el Nouveau Roman, "no nos propone ninguna realidad fija, inamovible, dada de una vez y para siempre, sino una materia imprecisa, fluctuante, inestable, que cambia continuamente de forma, de valor, de lugar, una realidad que se parece a los datos que poseemos de ella antes de la reflexión y de la escritura, es decir antes de formular estructuras epistemológicas destinadas a ordenar una imagen de ella"

¹⁰ Según Foucault, el pintor francés Magritte, puso en crisis uno de los principios básicos de la pintura occidental 'el juego infinito de las semejanzas', en donde se repliega incesantemente sobre sí mismo, sin reenviar a ningún original. El título de Foucault *Ceci n' est pas une pipe* [Esto no es una pipa] la pintura de Magritte, "*Dessin*" en donde está dibujada una pipa con el texto: *Ceci n' est pas une pipe*, es un ejemplo magnífico del juego de intertextualidad en psicología. La frase, parece provenir de Freud, que en español sería: "a veces una pipa, sólo es una pipa". Cfr. Michael Foucault. *Esto no es una pipa*. Barcelona, Anagrama, 2001.

¹¹ En varias entrevistas y presentaciones se indica que una parte muy importante de su vida [no sólo su infancia] transcurrió en Santa Fe; en la Universidad Nacional del Litoral, enseñó Historia del Cine y Crítica Estética Cinematográfica. En "Rencontres" se afirma que "Saer appartenait alors á un groupe d'avant - garde, entre dans l'histoire littéraire argentine sous le nom de 'Groupe de Santa Fe'. Une communauté de poètes, cinéastes, écrivains, peintres qui gravitaient autour de l'Université du Littoral, s'y enthousiasmait pour l'Action - Painting, la Nouvelle Vague, le Nouveau Roman...": "Le projet Saer" en <http://www.editions-verdier.fr>
No es el boom latinoamericano una brecha de influencias. Por su parte, Ma. Teresa Gramuglio en *Juan José Saer por Juan José Saer* (1986), desecha cualquier calificación de su literatura como regionalista aunque en su primera época se distingue claramente su centralización literaria en Buenos Aires y remite a sus ámbitos y espacios intelectuales. Montaldo confirma la fidelidad por la región. Stern lo precisa en las novelas *En la Zona, Palo y hueso, Responso, La vuelta completa*: Jorgelina Corbatta *Juan José Saer: Narración versus realidad*. USA, Wayne State University, 1991

¹² Para Noé Jitrik, a propósito del estudio de *Limonero real*, la obra de Saer se sitúa en el cruce de las tentaciones que asedian el relato latinoamericano actual: por un lado, el atractivo de una *historia* y por el otro la *escritura pura*, donde todo lo que sea referencia termina por desaparecer. Para Saer, como para Onetti, lo narrado es un 'algo' que no se mide o pesa, sino precisamente la narración en sí o el obsesivo drama de narrar. Onetti es un claro antecedente de textos calificables como una densa construcción consciente de sí misma, sobre todo en la obra, *Para una tumba sin nombre*. Noé Jitrik. "Entre el corte y la continuidad Juan José Saer..." *La vibración del presente*, México, FCE., 1987. Ese "algo" que el mismo Saer ha venido objetivando

en relatos y ensayos hasta culminar en la narración-objeto, que como se enunció en su momento, es otra forma de definir su concepto de literaridad o de ficción.

El autor-persona tiene otra coincidencia, en la actualidad Juan José Saer, trabaja como profesor en la ciudad de Rennes, justo el sitio a donde el doctor Real, regresa, después de treinta años, a escribir sus Memorias.

¹³ Se supone que la peor tormenta del año es la de Santa Rosa (de Lima), y durante muchos años se dijo que después de las lluvias despejaba y aparecía en el cielo una especie de espiga de oro, supliendo el tradicional arco iris. La tormenta de la "Patrona de América" se sigue esperando y el Servicio Meteorológico Nacional (SMN) trata de explicarle a la población por qué se produce este fenómeno y, además, "diferenciar la verdad del mito" (...) Entre el 28 y el 2 de septiembre como consecuencia de la retirada del invierno y el comienzo de la primavera. Se producen por la entrada de aire cálido y húmedo desde el norte a lo cual se le suma el aumento de la radiación solar sobre el suelo y las perturbaciones que vienen desde el oeste (...) No se observa en todo el país. SMN-Fuerza Aérea Argentina, 2000: <http://www.meteonet.com.ar>

¹⁴ El Jardín de Epicuro se concebía como un santuario que libraba de la agitación del mundo exterior a un selecto grupo de hombres que aplicaban en su vida diaria los consejos de su mentor. El Jardín de Epicuro fue una de las escuelas de la Antigüedad, junto con la Academia platónica, el Liceo de Aristóteles y la Stoa de Zenón. Como se menciona constantemente en esta investigación, la recurrencia intertextual hacia lo clásico establece un referente tan importante como el historiográfico. Jaques Le Goff, *Op.cit.*

¹⁵ Cuando se indagan los antecedentes historiográficos acerca de disturbios de la personalidad como la Esquizofrenia, encontraremos siempre referencias tempranas correspondientes al 4000 a.C. Por supuesto, las fuentes más citadas son las del mundo griego. Las mencionadas por Saer -frenitis, manía y melancolía-, son aludidas en relación con la esquizofrenia. Ya en 1809 -fecha relacionada con la época considerada para el relato enmarcado- Philippe Pinel, habló de la demencia de los jóvenes. A él se debe una descripción: 'nada más inexplicable y sin embargo nada más comprobado que las dos formas opuestas que pueden tomar las melancolías. Es a veces un orgullo excesivo y la idea de poseer riquezas inmensas o un poder sin límites, en otras el abatimiento más pusilánime, una consternación profunda hasta la desesperación (...) Su discípulo, Jean Etienne Esquirol describe cuadros emparentados llamándolos demencia juvenil; otro psiquiatra belga, Morel, anota: un paciente joven perdió su alegría y se volvió serio, taciturno y con tendencia a la soledad; mostraba un estado de depresión melancólica y odio a su padre, incluso al grado de querer matarlo. El joven progresivamente olvidó todo lo que había aprendido. Una especie de inactividad lidiando con la estupidez reemplazó toda su actividad previa... *cfr.* Jorge Luis Rovner. *Esquizofrenia*. 1a. Parte: <http://cofa.org.ar>

¹⁶ Los textos de Saer, al pasar del tiempo, "van reduciendo gradualmente la fábula, renunciando paulatinamente a la representación, erosionando el verosímil realista; volviéndose, en suma, sobre sí mismos y sobre sus mecanismos constructivos. La literatura, por lo tanto, es concebida como un objeto interior de escritura: los relatos se narran entre sí... Las novelas se organizan como el relato de una teoría literaria cuyo debate fundamental es el problema de la representación (...) Situada a continuación del sistema borgeano, estaba suficientemente equipada, y lista para plantear la interrogante sobre cómo significar con que se abrió la década del ochenta" en Adriana Berguero y Fernando Reati (comp.) "Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa Argentina de la década del ochenta" en *Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina-Uruguay, 1970-1990*, Rosario, Ar., Viterbo, 1997.

¹⁷ Isabel Quintana cita la análoga visión de desastre que emerge en la obra de Peter Weiss (Marat/Sade) en: Quintana, "La construcción de lo real. Una visión de la experiencia en la obra de Juan José Saer" en *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Rosario, Ar., Viterbo, 2001:158

¹⁸ En un reportaje realizado por Ana Inés Larre Borges [Brecha/Montevideo, Uruguay] respecto al posible "secreto" de los nombres de los personajes, Saer asiente: "sí, hay algunos. En todas mis novelas hay un personaje cuyo nombre o apellido empieza con W: Wenceslao, Washington Noriega, el tape Waldo, Walter. Ahora el doctor Weiss, que significa blanco, como Bianco era el personaje de *La Ocasión...* Es una constante. En vez de que la cosa transcurra en una Arabia imaginaria, pongo esos nombres que empiezan con W (¿?) Esta supuesta explicación realmente lo es cuando abunda acerca de la oscuridad de la noche, sobre todo una

noche de invierno. Por ejemplo, en *Lo Imborrable*. La represión Argentina sucede en un paisaje invernal, casi siempre de noche "el personaje está encerrado en sí mismo, porque ese es el clima que uno vive en ese tipo de sociedades en momentos duros y represivos". En este reportaje es interesante que la reportera consigne el lugar y un detalle importante para esta investigación: llegó a la residencia de Saer, en la Rue du Commandant Mouchotte, en las cercanías de Montparnasse, a una habitación donde sobre la mesa de trabajo hay cuatro cuadernos: una nueva novela que se llamará 'Memoria'. En un momento Saer le comunica que la nueva novela que está escribiendo desmitificará la épica: "es un gesto necesario después de lo que pasó en el país"
[http:// www.literatura.org](http://www.literatura.org)

¹⁹ Saer afirma que la patria 'es la infancia'. El gesto se trasluce en los paisajes fluviales, barrocos y peligrosos de los ríos; el Paraná evoca el río como 'símbolo universal de tiempo'. A propósito de la publicación de *Las nubes* por la ed. Munick, se reprodujeron diversas notas. Ésta tiene el siguiente encabezado "Juan José Saer: 'los premios literarios son una publicidad mentirosa' y transcribe algunas ideas conocidas de Saer. <http://www.terra.es>

²⁰ La reflexión literaria valora el recuerdo en la infancia en infinidad de expresiones, pensemos en Vargas Llosa, Bryce Echenique y Ribeyro, sólo para mencionar otras presencias latinoamericanas. Erwin Snauwaert estudia la infancia como recuperación historia-memoria en su ensayo 'El Fenómeno del niño' como reflexión histórica-literaria...en Patrick Collard (ed.) *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas* (Simposio internacional celebrado en Amberes 18-19 noviembre de 1994) Génève, Droz, 1997

²¹ Saer invierte la sátira. Los indios fascinados e inmóviles ante la perorata de Troncoso. El cuadro describe también a su caballo comparándolo con Calígula. De todos los caballos famosos, el verdaderamente célebre fue Incitatus (impetuoso) propiedad de uno de los llamados "emperadores locos", Calígula o Cayo César Augusto Germánico, rey romano entre 37 y el 41 de la era cristiana.

²² Beatriz Sarlo (*Op.cit.* 1997) adjudica la caracterización de Troncoso, cuando ha pedido la apariencia de *dandy* extraviado, como corresponde a la de Facundo; como el baqueano Osuna perteneciente a la escuela de Calíbar de Sarmiento: el sargento que acompaña la caravana lleva el apellido de Lucero, famoso en la literatura gauchesca. Otras intertextualidades surgen en los personajes de Mansilla, *Raquela* de Lynch

²³ Noé Jitrik, propone el objetivismo como una constante en autores como Pacheco, García Ponce, Di Benedetto, Garmendia, a propósito de su análisis sobre *El limonero real*. Noé Jitrik. *La vibración del presente*. México, FCE., 1987.

Capítulo V

V Las figuraciones del recuerdo y sus ironías.

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” (Ricoeur, 1987). El mundo de la ficción desde siempre ha conjugado una lógica de motivos para organizar la historia y para crear, discursivamente, una nueva forma de mirar la vida individual y social; la narrativa ficcional deja constancia del paso del ser humano en su mundo. En la literatura contemporánea, aunque lo propuesto siga vigente, la persistencia semiótica de la figura del autor (autor implícito en este caso) se percibe y recibe desde la problemática literaria de quién relata el qué de la historia. Hoy en día, cuando en la ficción se hace sentir al lector todo el tiempo y de una manera elegante, sutil o lúdica, que está leyendo ficción y no recomponiendo o testimoniando la realidad "real", la dinámica entre el lector, la obra y el texto alcanza una importancia mayúscula. De la narración historiográfica ingresa no el discurso de una ideología en turno sino la materia de ficción. "Materia de ficción es el alma de los seres humanos que reaccionan ante el evento o eco histórico. Por eso la ironía, la parodia, funcionan como oblicuas maneras de ingresar al cuerpo discursivo en el que de otra manera se da en blanco y negro, donde los humanos se pierden en la nomenclatura instituida de nación, causa, sistema, etc." (Fernández, 2003: ix).

La mirada al sesgo, propuesta en el título de la investigación, es una perspectiva que marca al texto en la narración, las acciones, los pensamientos y emociones de personajes que aparentemente pertenecen a otro texto, acciones y personajes. Lo que otro siente y piensa, lo delega a un narrador que lo afirma como si de él mismo se tratara; entre aquel que cuenta y aquel que actúa, la palabra se sumerge y se despliega en una visión compartida o única. ¿Qué tan cerca está de las emociones? ¿Quién dice y qué significado tiene quien lo dice? La realidad, si es aprehensible por la palabra, también está propensa a la ambigüedad y a la falsedad. El locutor, sin embargo, no asume totalmente lo

enunciado; lo atribuye a otro, es decir, lo cita como un enunciado delegado por otro. Al articular la significación del otro, la mirada al sesgo se produce.

El sesgo irónico, como afirma Riffaterre (citado por Reyes, 1984:154) es sin duda un caso de intertextualidad, es decir, lo dicho por el primero está en la base, al superponer el discurso del otro, el primero se transforma. Desde su función pragmática, la ironía se percibe sólo en contexto y depende de las intenciones del locutor y de las capacidades interpretativas del interlocutor. Insistimos, no es que afirme una cosa por otra, ni se diga lo contrario de lo que se afirma; sino que se quiere decir algo más, se implica algo más, “es una implicatura, un mecanismo dialógico” (Reyes, 1984). El hablante irónico no miente o finge mentir, hace dos afirmaciones a la vez, la literal y la que ha de sobreentenderse. La oblicuidad juega con el origen del decir y con el poder de decirlo. En el peculiar caso del personaje Pichón, la locución parece pertenecerle, pero finge que proviene de otro locutor, el “poder decir” lo ejerce entonces sobre su propio discurso posibilitando una suerte de autoironía. La ironía repite aquí el movimiento del bumerang además de concebirse como una máscara que permite jugar con la identidad del escritor de *Las nubes*.

Siguiendo el “juego”, cambiemos ahora el supuesto, suspendamos la credibilidad y aceptemos que no es Pichón sino el doctor Real el que escribe la Memoria, el sesgo irónico vuelve a implicarse. Y sucede porque en la longitud de su trayecto, se borra y complementa con la distancia del recuerdo personal, pero también con los sustratos social, histórico, y, sobre todo, literario. Lo que escribe Real sólo le pertenece parcialmente y no es sólo porque el discurso sea intersubjetivo, sino porque muestra un lenguaje y una ideología no del todo compartida por el transcurrir de la historia, los cambios sociales, la experiencia y sobre todo porque en el acto de escribir la Memoria lo hace sobre la base de un relato deseado: el relato virgiliano. La ironía responde, por lo visto, a una actitud y a una búsqueda por el sentido de una verdad *simbólica*, que, sin embargo, convence o asombra. La ironía manifiesta su raigambre crítica que desborda lo puramente literal, lo implícito o sobreentendido, para yuxtaponerse junto a una afirmación propia pero informada: la del lector.

La grafía del recuerdo, al igual que la caravana de Real cuando atraviesa la llanura, experimenta cambios, origina interpretaciones y enmiendas al calce de su escritura. Las denotadas acotaciones de Soldi al calce del texto y potencial o virtualmente las de Pichón [si no funge como autor], actúan sobre el manuscrito “real” [el acento irónico sobre el patronímico Real], marcando el relato mediante una serie de estratos [manuscrito, disquete; anotaciones, borraduras, comentarios] que superponen y modifican las rutas de la percepción y la recepción de lo narrado. Se origina una reduplicación de citas en donde la implicación o la implicatura de lo que se dice, cuenta y articula, no indica una memoria sino muchas. Se posibilita, de tal manera, un contexto ficcional o posible y alternativo respecto del contexto “real” en donde se comunica lo incomunicable. Pensemos en la interlocución que sostienen los cinco locos y que se califica como “perversión de la palabra”, si será el resultado de palabras cruzadas, forzados enlaces de una sinonimia que sólo se resuelve como locura sin distinguir represión, abuso de poder, sin razón, etc.

Regresando a la forma de transmisión del manuscrito al disquete, el resultado es ya metairónico, una suerte de suspensión de la afirmación y de la negación, una forma de repensar el propio mecanismo irónico. La identidad ambigua del escritor y de lo escrito se despliega desde la misma estructura metextual: como hipotexto e incluso como hipertexto. El mismo disquete puede “borrarse” [irónica y literalmente “blanquearse” como las tabillas atenienses de la “memoria”] y el espacio queda libre para otro texto, un nuevo texto: la “memoria artificial” siempre nos obliga a repensar las relaciones con la llamada memoria psíquica o interior del ser humano, con la verdad, con el simulacro o la simulación, si no de la verdad, sí del relato “verdadero”. Al presentarse ese supuesto manuscrito-disquete a Pichón, como alegoría y como narración, la memoria se presenta como objeto de borradura: olvido es borramiento, ni huella podría quedar de esa M/memoria. La mirada irónica, sesgada, no es neutral sino con-fabulada, la ironía trasciende los perímetros retóricos al asumir una posición lúdica y ambigua, pero lúcida ante lo narrado.

Ante las situaciones narrativas, escriturales y de lectura, se reúnen ópticas, ideas y procesos metaoperativos que marcan la distancia entre un decir y el otro, en un escrito y otro, entre una lectura y la siguiente, enfatizando su propio funcionamiento. La práctica intra e intertextual en Saer es inseparables de una actitud irónica; tanto si se considera

sobre el tenor de una "novela eterna" [o la meditación íntima de Macedonio Fernández sobre el género] en donde se reciben las obras como una fábula interminable, como si se observa la articulación de una mirada cáustica sobre el pasado literario y los 'saberes constituidos' (Premat, 2002: 307). A partir del lugar de enunciación se implica una serie de interpretaciones que redundarán en la ejercida por los supuestos lectores. No pasemos por alto que la ironía viene al caso cuando sabemos que Saer somete a la narración a una erosión incesante (Gramuglio, 1986:283) mediante la persistencia de personajes-escritores.

El lector podrá leer o releer la Memoria desde su propio lugar espacio-temporal apreciando los estratos narrativos y sobre todo concretizando su propia noción sobre el recuerdo y el olvido. La ironía es un juego [movimiento] de escritura y lectura que por un lado permite el estatuto de lector co-autor [próximo al lector ideal], y por otro muestra un palimpsesto de omisiones, borraduras y agregados que tensa tanto lo enunciado como la enunciación entre lo que se dice y lo que parece decirse. La alusión de un hipotexto inmerso en otro, y de éste en otro anterior y así sucesivamente de uno a otro pasado, para encontrar el fondo del abismo o el inicio de ¿Cuál recuerdo? Las solas imágenes alegóricas de las escenas de lectura [tan disímiles como la de Pichón y Soldi; Real, Teresita, Prudencio y Troncoso], contribuyen a fragmentar la visión única de la Memoria relatada y de quien la relata. Es preciso, como lector, asumir la duda o mostrarse cáusticos no sólo con los objetos y con los predicados, sino también ante los sujetos.

La ironía en Saer se sostiene entonces de muchas formas, pero sobresale como visión crítica que tramonta el tiempo sin exhibirse directamente; " no es un modo de oscurecer sino de transparentar el sentido latente" (Ferrater Mora citado por: Domenella, 1992:88). Como se ha dicho, la escritura irónica debe percibirse con sagacidad para comprender el sentido de su propia construcción a partir de la competencia de lectura. Es evidente que un acto de lectura sobre textos irónicos presume un repertorio literario y cultural de resonancias intertextuales. Los personajes-escritores [y lectores] reflejan su estatuto de ficción como parte del proceso metaficcional, del que hemos hablado suficiente. Para "jugar" [movilizar] con una comunicación aplazada, ambivalente, desdoblada, que crea lectores partícipes dentro y fuera del relato, se presupone un control. No es casual la

parsimonia de Pichón antes de acceder a la lectura del manuscrito en el disquete; aparentemente hay que ingresar lúcidos y frescos a *Las nubes* para aprehender el mundo trastocado que [se] sucede en la realidad y que dimensiona la ficción.

Mas el mundo vislumbrado, con todas las prevenciones tomadas, vuelve a inquirir sobre la propia veracidad del relato enmarcado. Real [o la realidad] se debate a cada momento frente a la sin razón de su entorno dudando sobre sí mismo. La ironía es entonces un mecanismo paradójico, a un tiempo ofrece una posibilidad y una verdad disfrazada y subrepticia.

Al comparar la perspectiva irónica (y metairónica) de *Las nubes* y la configuración paródica (y metaparódica) de *La mujer que quiso ser Dios*, la semejanza de implicaciones resalta. El lector debe sesgar su interpretación a partir de la ambivalencia, perspicacia y control de la misma interpelación que se induce. Los narradores de Saer y de Ramos articulan y dramatizan la escritura desde un aparente saber instituido, pongamos por caso, saberes psicoanalíticos, culturales, (pseudo)filosóficos, como voces que ejercen el poder para calificar conflictos y pulsiones. Sin embargo, mientras la situación descrita o la reflexión crítica se distancia, su lucidez es puesta en duda y es la ofuscación lo que acompasa sus opiniones. La ironía emerge no sólo como tono, sino como un gran espacio [distancia] de indeterminación en donde la memoria narrada resulta asimismo confundida o controvertida después de la serie de “montajes” actanciales, circunstanciales y textuales. Las palabras mismas resultan de un proceso de edición o adición al construirse como presencia narrativa. La palabra es puesta en escena: gestos, ademanes, mímica en acción; voces tergiversadas, inaudibles, reprimidas incluso para aquellos personajes escritores que crearon personajes dentro de personajes. La oralidad y la narrativización del recuerdo originados en cada intervalo del trayecto reproducen una visión de mundo escindido e incierto.

Las nubes despliega tópicos universales, leyendas e historiografías en convergencia con su propio afán de búsqueda: la ingerencia de lo *novelresco* en lo real, en la escritura de lo que se recuerda y por tanto se inventa. La perspectiva irónica complica tales tópicos y asume la coyuntura de una propuesta hiperliteraria. Existe ironía al ras de las

proposiciones y de las contingencias, tanto como en el acto de escritura y de lectura donde se inquiera cómo imaginar e interpretar la ilusión de una realidad que descuella los límites de la invención a través de consabidos procesos de “distanciamiento”. Cómo medir la certeza de un recuerdo que pasa de lo hablado a lo escrito, a la “materialidad” de una escritura de la que habla Saer en sus ensayos. Cómo discriminar entre la intención del autor y la autonomía del texto escrito. Acaso sea condición de *posibilidad* el que la lectura de ese texto provoque una interpretación de su propio mundo, cuando quien lee acuña y cruza su propio repertorio exterior, se lo “apropia”. El mundo del texto no es tal cual el mundo del lenguaje cotidiano [de ahí sus puestas en escena] hay una línea transversal que se debe transitar. La vida cotidiana de Pichón Garay [como la de cualquier escritor o lector] es transformada por las variaciones imaginarias que la literatura hace con lo real. Saer siempre reclama lo novelesco en la vida. Y esta es paradójicamente la situación que causa asombro desde que la literatura se concibe como tal.

Preguntar entonces acerca del efecto de realidad y verosimilitud en el texto es una cosa; otra el pensar como afecta la realidad y lo que discursivamente se exhibe como la verdad no novelesca en la sociedad latinoamericana. Las obras de Saer y de Ramos oscilan las preguntas sobre aquellas imágenes que crean la ilusión de realidad. O de otra manera es preguntar qué significa describir ficcionalmente una realidad preexistente; es decir, si como Iser (1987:221) propone, la literatura muestra más que imágenes percibidas [objetos], imágenes representadas [portadoras de significados] que “juegan” con lo notado o ausente, el problema es cómo mostrar entonces una imagen retenida, en donde mediante un proceso “aditivo” se asocian referencias. La ironía y la parodia “utilizan” la superposición y el montaje en donde se duplican significados posibles. La ironía implica otro eco que surge en cada manifestación o actuación de los personajes, la parodia los duplica pero con una carga de significación adicional.

Entre la instancia imaginaria del autor implícito y la “implicatura” motivada hacia el lector, debemos considerar las mediaciones y las superposiciones no sólo de textos ficcionales [actuación de palabras, gestos, personajes, escrituras y lecturas] sino de textos

sociales que forman el repertorio de cada quien. Todo el conocimiento calificado como cierto se cuestiona frente a las paradojas de las representaciones irónicas.

La representación de los recuerdos, entonces, debe lidiar con lo ausente, con lo borrado, y colocarlo y multiplicarlo no atrás, sino enfrente de la mirada, es decir, confrontar la ausencia con los sentimientos, los pensamientos o el “espíritu” de alguien que mira el texto como se mira una imagen duplicada y distorsionada en espejos de múltiples facetas. Mediante la representación se piensa en un "objeto" que permanece ausente y que sólo se vislumbra mediante una imagen representada que el sistema literario asume.

Desde esta premisa, las imágenes representadas de la locura parecen connotar *algo* incomunicable que paradójicamente se despliega en gestos y sonidos; no es casual que el mutismo desemboque en frecuentes perturbaciones de la palabra, *vid.* Verde y Verdecito. Borges como otros escritores [disímiles como Sábato y Saramago, o tantos narradores anteriores como Henry James y Joyce.], muestra en sus trayectos narrativos, que lo más importante no es el *secreto* [lo que está atrás], sino el *relato* [lo que está aquí, representado, pero enfrente]. La organización, la articulación y la presencia de lo dicho son imágenes representadas que permiten acceder a la comprensión de aquello que no puede ser repetido ni pronunciado ni alcanzado porque está ausente. Ese *algo* perceptible no es únicamente la punta del iceberg que se vislumbra en lo narrado, ese *algo* (¿el *fantasma* lacaniano?) puede reflejar el recóndito deseo humano de "adueñarse" de alguna verdad, aunque sea infinitamente irónica. Borges (1988) lo expresó así, "Seremos buenos amigos de la verdad, pero más de Platón" y parafraseando a la crítica Gambetta Chuk, experta en Borges: “toda posible representación queda cuestionada como las sombras aparentes proyectadas por lo ‘real’ indescifrable tanto para los científicos, los literatos y los filósofos, eternamente prisioneros de renovadas versiones de la caverna de Platón” (Gambetta, 1998:509).

La relación conflictiva entre representación y realidad, en términos filosóficos, radica entre la verdad y la mentira (Morgan Quero, 2002). La ficción cuando “imagina”, sustituye o complementa lo concreto o la materia, desde ahí nos permite acceder a otras dimensiones que se quedan en el nivel de lo perceptible y no de lo “real”

En *Juan José Saer por Juan José Saer* (1986), el autor explica los lazos entre percepción y creación en su obra:

“El mundo es difícil de percibir. La percepción es difícil de comunicar. Lo subjetivo es inverificable. La descripción es imposible. Experiencia y memoria son inseparables. Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y memoria para armar una imagen determinada, del mismo modo que con pedacitos de hilos de diferentes colores, combinados con paciencia, se puede bordar un dibujo sobre una tela blanca”

Saer nos muestra en esta novela las nubes coloreadas, los acontecimientos inaugurados por el habla (y el silencio) y por la escritura (y la lectura) en donde ese "algo" que interactúa entre el autor, las imágenes y el lector, reflejan las percepciones, pulsiones y acciones de los personajes de la historia sin delimitarlas ni precisarlas. Sin embargo, ni el significado de lo narrado, ni el discurso, elude lo axiológico de una experiencia política y social. El autor abstrae y presenta un supuesto imaginario social, acorde a una época histórica que retrocede hacia el pasado del pasado en el pasado para llegar hasta nuestro presente. El aquí y ahora es lo que importa cuando se inquiera por el pasado, sólo desde el ahora, las interpretaciones revelan la superposición ideológica o cultural e histórica y literaria, tanto de quien escribe la memoria como de quienes dictaminan la locura y el consecuente aislamiento de lo que no puede entenderse ni corresponder a la visión de su mundo; se dictamina el *olvido* de los “*enfermos del alma*”, se condena la imaginación delirante y aún más si la palabra “*milita*” por el delirio, como son los casos: Troncoso y Teresita.

En *Las nubes* el delirio no sólo responde a un delirio alucinatorio calificado por la ciencia médica como locura, sino precisamente como un indicio o clave sobre nuestra relación febril con el mundo. Todo poeta, según María Zambrano (1996), aspira a un Todo diferente de la aspiración filosófica [la unidad conceptual del pensamiento], una unidad que se está haciendo a cada instante, una realidad tangible pero también posible, y aunque la sabe incompleta y fragmentada, logra comunicarse; “vivir es delirar”. “Lo que no es embriaguez, ni delirio, es cuidado”. Ese elemento febril, afirma Saer (1999), podría ser considerado como lo irracional, pero puesto que subjetivamente lo creemos verídico, es pertinente compararlo a una actividad delirante.

En su “*fuero interno*” el doctor Real sabe que ironiza al igual que su maestro. “*Comprende*” que la locura, con su sola presencia, trastoca y desbarata “*proyectos, jerarquías y principios de la gente llamada cuerda*”. El enunciado irónico presenta su marca semántica y pragmática al develar la antinomia y la intencionalidad del enunciante. Weiss comenta, después de escuchar los relatos de su alumno, que quizá también éste enloqueciera:

“(El doctor adoptó una expresión grave y reflexionó un buen rato antes de contestar: ‘Entre los locos, los caballos y usted es difícil saber cuáles son los verdaderos locos. Falta el punto de vista adecuado. En lo relativo al mundo en el que está, si es extraño o familiar, el mismo problema del punto de vista se presenta. Por otra parte, es cierto que locura y razón son indisociables. Y en cuanto a la imposibilidad que usted señala de conocer los pensamientos de un colibrí, de un caballo, quiero hacer notar que con los pacientes sucede lo mismo: o prescinden del lenguaje, o lo tergiversan, o utilizan uno del que ellos solos poseen la significación. De modo que cuando queremos conocer sus representaciones, descubrimos que son tan inaccesibles para nosotros como las de un animal privado de lenguaje’)” (143).

El sentimiento de irrealidad rodea el mundo en el que Real y Weiss se encuentran, los desencuentros subrayan la propia indefinición de la locura y de la razón y sobre todo de sus síntomas o “representaciones”. Por lo pronto, aquellas “explicaciones” con las que Weiss previniera a su discípulo, difícilmente sustentan las vivencias y pensamientos de Real, lo que hacen es trivializar cualquier actitud y pensamiento frente a la seriedad de sus funciones médicas. La respuesta “tautológica” de su ilustrado maestro, mueve más al humor que a la razón y lo que hace pensar es en la expansión de un delirio ontológico.

El delirio humano por el saber, el conocer, el conquistar y el controlar.

La opinión de Weiss, indica asimismo, un tipo de respuesta familiar, una respuesta de reminiscencias intratextuales: en *La ocasión* (1989), Bianco (patronímico correspondiente a Weiss –blanco en alemán-) pasa por experiencias similares en la llanura, y llega a dudar de sus convicciones “racionalistas y positivistas”, tanta es su turbación que expresa: “*La*

realidad, igual que una hoja de papel pintado, sólo estaba esperando que él viniera a plegarla en cuatro y metérsela al bolsillo” (160).

Para el profesor Weiss, igual que para los padres de los locos, enfrentarse ante la incómoda situación de la locura bloqueaba incluso la sensibilidad.

Pero más allá de la coherencia interna de los síntomas y los diagnósticos hay que rescatar la familiaridad de las ficciones saerianas con la tradición temática sobre los conflictos de identidad, el lugar del recuerdo, la invisible frontera entre el delirio y la lucidez, como materia literaria que proviene de la experiencia. La monja Teresita, con todo y las reverberaciones místicas e intertextuales que insinúan a Teresa de Ávila, “articula” su delirio mediante su escritura. Para Troncoso, el protagonismo es un delirio que se clausura ante un episodio de masacre, que se inserta como elemento referencial historiográfico, y como denuncia inminente de lo absurdo de las guerras; la confrontación física o “*material*” con la muerte, transforma su actitud un tanto soberbia; su perorata se trastoca en “ladridos” y “rugidos”, Troncoso se ausenta “por completo de este mundo”; su desdicha final, se significa en el exilio de los universales del lenguaje, el discurso se convierte en la más absoluta extrañeza. La muerte en sí, es ya causa suficiente para perturbarse, pero en Troncoso, en Verde y Verdecito, lo que se significa es la desaparición del lenguaje, el fracaso del pensamiento.

El espacio amenazante, ominoso, pero sin definición, está claramente expresado en el texto. Cuando del *Centro de Salud, Las Tres Acacias*, no queda más que un loco suelto, cuando la mayoría “desaparece”, cuando Sor Teresita vive una situación “conveniente”, parece que el sentido de *acontecimiento* [habla y relato] se ha perdido, sólo queda entonces contar la historia, tramar y narrar una y otra vez.

Una cosa entonces es depender del lenguaje y de sus significados, y otra saberlo. Para percibirlo falta un punto de mira, cierta distancia que la ironía proporciona. Las figuras de los locos perturban pero no en virtud de su *irracionalidad* sino porque constituyen una suerte de equivalencia, oblicuamente se vislumbra lo inquietante de la realidad histórica y social que debe manifestarse. Pero el patronímico Real, irónico en su significado, es un depósito de lo visible y de lo audible: aquello que ve y se escucha: aquello que dice haber visto y escuchado, que cuenta después de treinta años, manteniendo un modelo de escritura épica. Real se adjudica lo visto y escuchado y lo muestra como su saber.

Otra ironía es la representación de La Casa de Salud, el establecimiento que substituía el hogar perdido [rechazo y prohibición] y *protegía* la reputación de las familias. Las familias eran en su mayoría bonaerenses, “*aunque admitían enfermos a petición de algunas provenientes de Paraguay, Perú, Brasil y de otros sitios americanos*”. La bonanza económica era importante para ingresarlos; lo que en los pobres parecía una “*locura natural*”, en las clases de los poderosos, albergar la locura pondría en peligro su *rango*. La ironía atraviesa los estratos lingüísticos y narrativos para albergar el sentido. Se señala incluso la sinrazón que por sí misma “*puede erigirse en principio y manejar, con la conformidad de casi todos, los hilos del mundo*”. La mirada de Weiss, que simula el lente del punto de vista *adecuado* [impuesto en su alumno para juzgar acciones y reacciones de la naturaleza física y humana], resulta equivalente al patronímico de Real.

La mente más inescrutable lo personifica el joven Prudencio Parra, él es el límite del pensamiento transformado en locura; sin embargo o por lo tanto, comparando sus gestos y movimientos con los ademanes que según “*Cicerón, le servían a Zenón para hacer visibles las fases del conocimiento*”, el doctor Real duda ante cualquier posible diagnóstico. Las largas descripciones acerca de su actitud, la observación minuciosa sobre la imposibilidad de decir algo sobre lo otro, la desaparición del lenguaje, acaso de la razón, presenta la disolución de un mundo que no puede comprenderse. Contra la irónica y anacrónica interpretación sesgada de Soldi [él opina y al calce de la Memoria anota, que la propia familia es la causante del estado de postración], se tambalean las explicaciones filosóficas de Real por las más evidentes. Las propias especulaciones de Soldi vuelven a situar el contexto del registro interpretativo entre el mundo pasado de Real y el mundo presente de Soldi, Tomatis y Pichón.

En el caso de sor Teresita se busca “el punto de vista adecuado” que trascienda y trastoque el efecto por las causas, calificando de locura lo que en aquellos tiempos sería *posesión diabólica* según la Inquisición. La pertinencia de Real aduce una voluntad de *discreción*, que salvaría a la monjita de las mazmorras en otro tipo de hospitales que como en Europa, “*habían sido ocupadas con discreción por desdichados que hubiese sido demasiado ruidoso mandar a la hoguera*”

La melancolía y la sin razón, es un tema muy productivo en las obras de Saer, de aquí que sea una perspectiva válida para interpretar la obra en su conjunto o al menos para señalar otras expectativas de lectura. Para Julio Premat¹, la obra de Saer presenta una permanente "melancolía", las diferentes representaciones de la locura o las clásicas "*enfermedades del alma*" y las experiencias límite dramatizadas en esta obra, ponen sobre el tapete los rasgos esenciales de tal padecer: mundo calcinado, monótono, tensión entre deseo y represión, angustias frente al paso del tiempo, problemática de objeto, anulación del yo, inhibición generalizada; a estos rasgos se agrega la acentuada focalización sobre las perturbaciones de la palabra y en la dinámica de indagación del sentido del universo como causa o punto de partida de la demencia melancólica.

Ciertamente los "locos de Real", sobre todo Prudencio, revelan sentimientos de temor, tristeza y abulia; el joven, encerrado en una convicción indescifrable, no puede emitir verbalmente el mínimo deseo. Frente a la postración pueden presentarse también excesos y pulsiones como se manifiesta en la monja Teresita o en Troncoso.

Desde una perspectiva metaliteraria, quizás la demencia ficcionalizada sea la "demencia" del texto, la ironía ante la búsqueda del conocimiento posible en donde Saer crea imágenes-símbolos que como diría Bachelard, sólo devienen un "drama de símbolos". En los pliegues de cada pulsión y locura gravitan grados de referencialidad y de ficcionalidad que nos remiten a otras formas de invención y locura difícil de representar sin caer en un estilo "realista". Asimismo, el intentar explicar la enajenación mental, es acercarse a la tajante divisoria entre normalidad y locura. La dirección proseguida por Foucault, pongamos por caso, conducía la investigación de las pautas de una cultura que define al excluido social como enajenado mental.

O, desde un punto de vista psicoanalítico, la explicación de locura como fenómeno de regresión, interpretado en la emergencia de experiencias infantiles censuradas [prohibición, inhibición, sublimación, etc.] suponen también una demarcación entre la infancia y la madurez en un clima social que refuerza al máximo las normas que constriñen el deseo y lo "sacrifican" en el trabajo cultural (Foucault, citado por: Trías, 1984:24). La infancia, sin duda, está representada en *Las nubes*, pero ese regreso a la experiencia de infancia se exprese o no en términos inhibitorios, son imágenes: nubes que obstinadamente regresan a la mente no sólo de Real, sino del autor implícito, para

articular la representación narrativa. Los reencuentros entre temas y personajes en constante cuestionamiento sobre el objeto de escritura muestran esta dinámica que repite y desarrolla nociones al respecto.

La enajenación, como decía, es un motivo constante en sus obras. En *La pesquisa* la actividad delirante de sus personajes regresa enfática en *Las nubes*. Si presumiblemente el narrador e inequívocamente los actores “deliran”, “no es tanto porque pretenda [advierde Saer] reflexionar sobre la locura, ardua tarea para la que no estoy preparado, sino sobre lo que llamamos normalidad, que no es más que el delirio aceptado de nuestra relación con el mundo” (Saer, 1999: 164).

Los ecos intertextuales inciden en lo social y lo político sin abandonar el tono irónico; las acciones y los comentarios que se incluyen fuera del microcosmos conformado por la caravana, refleja otro nivel textual. Ejemplifico, el doctor Real diagnostica con el aparente acierto de la época: *manía* para los estados cambiantes que van de la excitación a la pasividad. Troncoso “*procuraba su extravagancia*” llamando la atención de todos en la fonda donde aguardaba el viaje que lo alojaría en la Casa de Salud. De tarde en tarde platicaba con Real “*no sin mutua ironía*”. Y este reconocimiento de su propia extrañeza que revelaba cierta “*afinidad con lo real*” no tranquilizaba al médico a quien la experiencia le había enseñado que bajo la *mansedumbre engañosa suele impacientarse el furor*. En una suerte de entreacto en la historia, se incluye el relato de un episodio teatral que tiene a Troncoso como su actor principal. De la obra sólo sabemos que debe ser suspendida porque “el punto de vista adecuado” simplemente no va con Troncoso y todo termina en un sainete deshilvanado. La representación “*fracturaba el disimulo de su locura*” cuando los demás escuchaban sus discursos. Si el lector implícito infiere una lectura desde Foucault, esta denotaría que el deseo se liberaba de los discursos ordenados y de las clasificaciones sociales, para expresarse libremente. La inclusión del episodio indica la coincidencia con una obra del dramaturgo Weiss, en donde el marqués de Sade es el protagonista (Quintana, 1999); la intertextualidad responde a la figura irónica de una presencia que surge al sesgo de una memoria literaria, que no siempre encuentra el sitio lógico en la trama de los acontecimientos relatados. La identidad del patronímico sugiere interpretaciones que se bifurcan: Weiss el dramaturgo y Weiss castellanizado como Blanco, el protagonista de *La ocasión*; la alusión, en casos como éste, más que responder

a la trama, corresponde al movimiento irónico entre el autor y el lector implícitos, la mirada de reojo es un guiño autorial.

La novela está llena de mimetismos –disfraces y envolturas- del *alma*, de deseos y de recuerdos. Recuerdos que corresponden al hilo de la trama y recuerdos que llegan de otros textos. Incluso las referencias metadiscursivas funcionan como técnicas de camuflaje. Ecos de otras imágenes textuales que no terminan de insinuarse, entrelazando lo cotidiano, lo narrativo y lo ficcional en la novela. La locura que se manifiesta en los discursos y en los gestos, esparciendo balbuceos, gritos, gruñidos, imprecaciones y sonidos onomatopéyicos contenidos como fijaciones obsesivas imposibles de trascender. En el orden de la trama, la perspectiva del viaje cambia el estado emocional de los pacientes, una caravana tiene sus propias reglas, ante ellas, los cinco *locos* salen de su propio orden interior expresado por un gesto o una frase, para enseguida replegarse.

En *La pesquisa*, Morvan, el detective, descubre que él es el asesino que ha estado buscando [*mutatis mutandis*, el motivo puede remitirnos a la ironía mayúscula en la tragedia de Edipo].

Morvan sucumbe en un estado de *afasia* e indiferencia: “*A partir de ese momento, y durante semanas dejó de hablar, por haber comprendido que, en la red material en la que había caído, ya no le servían las palabras. A los interrogatorios interminables respondía a veces con un movimiento de cabeza, o con alguna expresión excesiva y lenta, como por ejemplo abriendo desmesuradamente los ojos y la boca, y sin que ese movimiento de cabeza o esa expresión tuviesen ninguna relación con la pregunta*” (1994:154).

Los disfraces y los escenarios surgen en un mundo cambiante y onírico, que oculta otros tipos de agresividad; la recurrencia al absurdo, al humor o a la “desemejanza” irónica, permite hablar de un espacio caótico sin hundirse en el pesimismo. Tocante a *La pesquisa*, es precisamente Pichón quien estructura la narración de los crímenes parisinos, es su discurso y su organización lógica, impuesta al relato lo que puede guiarnos a otra pesquisa. Una pesquisa simultánea, en donde Pichón, siempre capaz e imaginativo, Tomatis, siempre con frases ingeniosas y Soldi, más reservado, indagan acerca del verdadero autor del metarrelato inserto en la novela y que lleva por título, *Las tiendas griegas*.

Es posible que en la novela que nos reúne, sea Pichón quien afronte las *sombras* del pasado e irónicamente sean sus páginas las que leemos en la memoria intitulada, *Las nubes*. Es perfectamente posible que Pichón sea el verdadero autor de las Memorias, así parezca “borrarse” ante el monitor o perderse en la zona de un desierto enigmático a través del relato enmarcado.

A diferencia de otras ficciones que narran las causas de la demencia, en *Las nubes* los estados de depresión y de psicosis sugieren dramas pasados de los que vemos los ademanes más que las razones. De ahí que las constantes reflexiones, evaluaciones y especulaciones, presenten acciones, pero sobre todo reacciones, frente a la realidad de un mundo en su mayoría adulto, incomprensivo, con una historia y carga referencial que no casualmente confronta el malestar de los jóvenes. Las familias, o mejor dicho, los padres, ya que cualquier mención a las madres permanece ausente, resuelven desembarazarse de Prudencio y sobre todo Verde y Verdecito a través de una *retórica* que justificara su internación. Pero sobre esto volveré más adelante.

Se llega a la obsesión de comprender discursos y signos modificando una lectura que no fija la atención exclusivamente en las circunstancias que afectan a los personajes sino precisamente a la posible significación que orienta los diferentes signos del delirio expresado por Saer y citado antes. Cada personaje es escuchado y visto como una imagen, un gesto. La constante repetición descriptiva antes y después del trayecto cuando se enfrentan a los cambios atmosféricos: a la violencia de la misma naturaleza, y sobre todo a la muerte sangrienta y atroz que durante el trayecto contemplan inermes, obligan a centrar la atención ante aquello que delinea la narración y las imágenes manteniendo el tono irónico que acentúa la búsqueda por otros sentidos en esta anécdota de locura en donde la historia semeja una prórroga para entender la vida. Prórroga en el sentido de que legitime su propio delirio.

V.1. Los lugares coloridos del recuerdo.

Saer en *La narración objeto*, incluye un comentario sobre *Las nubes*: "Esa llanura por la que deambulan los personajes es más bien un paisaje interior".

El espacio interior se representa mediante espacios inestables, oníricos o imaginarios por donde las corrientes afectivas se cruzan con las problemáticas literarias y metafísicas. Se

percibe una imagen de naturaleza como metáfora que refiere el enigma de la memoria. Lo que permanece impreso en la imaginación de Real cuando atraviesa la llanura, es un sentimiento paradójico de nostalgia [lugar de infancia] y de incertidumbre [el regreso a lo ignoto]; las imágenes matizan la percepción del espacio a través de una serie de superposiciones que transforman también la noción de tiempo.

Cito una de las tantas imágenes que Real recuerda en su M/memoria: *“esa impresión de seres pintados que desde mi infancia, suelen darme a veces los animales, que tal vez provenga de la imposibilidad que tenemos de ponernos en su lugar, de imaginar lo que pasa en ellos por dentro (...) figuras variadas (...) figuras pintadas (...) casi fantasmales (...) fantasma fugaz para los sentidos y presencia real para la imaginación (...) El horizonte próximo y tan redondo que parecía trazado por un compás, el pasto invernal todavía grisáceo en el que a distancia no se distinguían los brotes primaverales, y encima, como una campana de porcelana azul...”* (140-141).

Cercado por animales *primitivos*, inmerso en un silencio brusco *rodeando* el paisaje, sin *“ninguna presencia viviente”* pero inmerso en una contradictoria *“vida que pulula”*, el hombre se siente no en el exterior amenazante, sino en el interior de esa campana que sería la cúpula del cielo. Dentro de esa campana, aislado junto a su caballo en un espacio arcaico, Real tiene la extraña impresión de que el ser irracional es él y no el caballo que lo acompaña. Esta experiencia confusa produce una fantasía de desaparición, el personaje piensa que *“El único modo de evitar el terror consistía en desaparecer yo mismo”*. La desaparición del yo, la pérdida del sentido de realidad [recordemos el patronímico] lo aísla en el vacío.

Este tipo de imágenes logran sin duda desbordar el friso entre la percepción y la representación de la realidad. El *extrañamiento* surge cuando los personajes tratan de enlazar el sentido de la realidad y su expresión racional, en los instantes efímeros el personaje lleva hacia el interior aquello que percibe y lo regresa como imagen poética. Imágenes como las anteriores caracterizan la poética del autor. En *El entonado*, ya no el desierto, que es otro *mar*, sino el cruce del océano, está descrito como la permanencia de un espacio-tiempo aparentemente inmóvil y homogéneo: *“Todo el mundo conocido reposaba sobre nuestros recuerdos. Nosotros éramos sus únicos garantes en ese medio liso uniforme y azul”*. Una homogeneidad lisa que movía a los personajes al delirio, la

llegada a América, les permitió olvidar “*la travesía larga, monótona y sin accidentes de la que salíamos como de un período de locura*”.

La llegada a la Casa de Salud, cuando Real recuerda el verso de Virgilio: “*esta vez las Parcas dijeron sí*” es una repetición del episodio de la novela anterior. Estas “pausas” en el ritmo de la prosa expresan el estilo de su narrativa; las pausas detallan el camino hacia la aventura y después, en el trayecto de regreso, lo que regresa es sólo la abstracción en la memoria. En las tramas de *El entenado* y de *Las nubes*, no sólo se es consecuente con el hilo del relato; sino con una forma metafórica que expone la narración del recuerdo. Los recuerdos del grumete y del médico que muchos años después escriben sus Memorias, se filtra a través del tiempo y del espacio para recuperar, transformadas, aquellas imágenes coloridas pero inmateriales.

Las imágenes estructuradas y seleccionadas se transforman en la memoria de Real y contrastan con el ambiente histórico naciente del XIX. El siglo cuando el historiador se concibe como un modelador, un afinador o restaurador de la memoria (Eickhoff, 1996). Real imita el proceder del historiador de la época cuando registra guerras, enfrentamientos, el arribo de todo tipo de personajes: viajeros, científicos y aventureros. Sin embargo, este “hijo de las luces” deberá darse cuenta de que la escritura de su memoria no es un depósito de información acotado y archivado, sino al contrario, imperfecta y transformadora; el doctor asume que los recuerdos no sólo se otorgan por experiencias padecidas sino como fruto de la ensoñación y de la experiencia intersubjetiva; su memoria no resulta de la vigilia consciente, no privilegia la reconstrucción del ayer histórico en demérito de sus propias sensaciones, entonces, el recuerdo “literario” parece provenir también de un tiempo presente que aquel el habitado por Real. Así y todo, describe caracteres y reacciones más que acciones cuando señala escenas cotidianas en las ciudades y en el medio rural, comenta acerca de las relaciones y actitudes de la incipiente sociedad argentina; de los desplazamientos de las familias pudientes, que bajaban en carros de Asunción e incluso hasta la costa brasileña trayendo mercancías difíciles de conseguir debido al monopolio ejercido desde Madrid a sus colonias. La clase de carromatos disponibles con los que podía integrarse una caravana: almacén, pulpería y cocina, además de dormitorios.

La tropa militar, las caravanas de comerciantes, de viajeros hacia Brasil, Paraguay, Santiago de Chile. Y cuando se trataba de tropa, era necesario el carromato “prostíbulo” que reunía a mujeres *interesantes* como la francesa con la que Real practicaba, en medio del desierto, “*el idioma de Rousseau y de Buffón*”. El ambiente descrito enlaza y congrega la tradición del relato viajes y el proceder de de una historia de las mentalidades.

Los lugares de memoria (Augé, 2000) que se perciben estáticos y transformados por el tiempo, “*como una lámina naturalista*” superponen su factura artificial y visual al paisaje del presente. Pasado el tiempo, cuando Real decide escribir sus memorias, intentando ceñir con palabras aquello que llega de un tiempo y un espacio, la imagen de Osuna “*galopando paralela al sol naciente*” volvía en la “*cortina negra del sueño, antes de cerrarse del todo*” después de tanto tiempo de haber “*desertado de mí ya la tenía casi olvidada, es lo primero que aparece con tanta fuerza renovada que podría decirse que es ella la que arrastra consigo el universo entero, haciéndolo bailotear, por lo que dure el día, en el teatro de la vigilia*” (52-53)

Sólo la imagen fehaciente de Osuna, su corporeidad y su saber actuar en momentos de verdadero peligro, proveen indicios de realidad a la ensoñación o fantasía que experimenta Real.

Los paisajes descritos provienen de la paleta de un pintor: *rosáceos, azulados, blancos, helados*; el firmamento *gélido, sereno*; las estrellas *coaguladas*: “*una semipenumbra glacial*”. En las tardes lluviosas de Rennes, treinta años después, Real piensa que nadie más que él en el mundo sabe lo que es la soledad y el silencio; a su imaginación llegan las leguas de un desierto que siempre parece idéntico; solo los efectos de luz transforman los tonos y surgen sombras. Sólo por esos cambios de luz, los jinetes sabían que no estaban suspendidos en un movimiento puramente onírico. El espacio, el viaje, el pasado, son “por decirlo de algún modo, el hogar natural a cuya hospitalidad, una y otra vez, desde el principio de los tiempos, la narración viene a acogerse” (Saer, 1999:164)

“Lo mismo que el mar, la llanura es únicamente variada en sus orillas: su interior es como el núcleo de lo indistinto. Desmesurada y vacía (...) siempre se tiene la ilusión, o la impresión verídica quizás, de que es un mismo accidente que se repite. Cuando algo fuera de lo común acontece, tan intenso y tan nítido es su acontecer que, poco importa

que haya sido fugaz o que perdure, siempre su evidencia excesiva nos parecerá problemática” (137)

Real elabora una narración dotando de sentido las instantáneas del paisaje recordado. En tanto que el tiempo aleja la imagen, ésta resulta fortalecida vinculando acciones y pensamientos. Intuimos la construcción de [des]conocimiento sobre el lugar y sobre el ser que se figura a sí mismo atravesando una llanura, que a pesar de percibirse como un horizonte plano, resulta tan difícilmente aprensible como la intrincada “selva espesa” de lo real. La construcción metafórica [que no-descripción enumerativa] del paisaje posee una propiedad doble. Por un lado interviene como noción de memoria y capacidad perceptiva para hablarnos de cómo el ser humano construye imágenes del mundo y su entorno, y, por otra, posibilita objetivar la preocupación del autor respecto a los procedimientos de la representación. La metáfora, entonces, es ausencia pero visualización presente que agrega “algo” más. La obra de Saer permite acceder a un relato que problematiza la percepción desde todos los puntos de vista, en las imágenes se muestra a la palabra convertida en acción.

Lo real para Real quiere ser parte de un cuerpo estructurado de relaciones, debido a la proyección y abstracción que él pone en movimiento. Cuando recuerda a Osuna cabalgando la llanura y a él mismo sintiendo la soledad y el frío, el lector implícito comprende que los mecanismos de la representación se elaboran para llenar ese sentimiento de vacío, con las marcas de lo que creemos conocido, vivido o recordado.

Las imágenes que el mismo doctor subraya, cuando imagina y convoca [en el momento de escritura] tiempos y espacios, condensan la información que pasa de la fantasía del “como si” a la realidad ficcional del “que pasaría si” que Enrique Lynch explica en *La lección de Sherezade* (1987).

La actividad del relato en la novela nos remite a modelos del conocimiento, a las formas del significado inédito que propone Ricoeur. La plasticidad del lenguaje extiende significados que la “presencia” visual acota, y viceversa. La *excedencia* de significado se conjuga en la presentación del paisaje recortado en trayectos para que las acciones sucedan, los paisajes restauran el cuadro o la pantalla en donde el recuerdo transforma, el autor elige y subraya aquellas instantáneas verosímiles y fantásticas que le sirven de

fondo para representar otras memorias posibles, porque están presentes, en un pasado remoto en un cierto lugar. Y ese cierto lugar, esa “zona” que es el espacio-tiempo de sus ficciones, el autor implícito prefiere definirla como la imagen de un desierto, bajo una cúpula de cristal azul. En esa cúpula el patronímico de su memorioso narrador presenta la problemática misma de la percepción de lo real en el autor.

La reunión de personaje y paisaje se formula metafictivamente como esa estampa naturalista que Real evoca. Una imagen que Saer coloca como horizonte al mismo tiempo de una experiencia poética que se verifica en la confrontación intermitente entre los límites y espacios literarios donde la literatura y la vida acontecen.

V.2. Deseo de memoria y de escritura

Saer construye un lugar deseado de memoria para hablar de su validación, supresión y convivencia; habla del olvido y del recuerdo a través de las imágenes creadas por sus personajes escritores y, en esta ocasión, desde la perspectiva de “*los enfermos del alma*”. La remembranza contiene aquello que aparece en la lejanía, aquellas figuras que forman parte de la vida como el deseo latente y reprimido.

Si nos atenemos precisamente a “eso” que está entre la palabra y la imagen, a la pesquisa del significado de una escritura, varias interpretaciones surgen. De acuerdo con Beatriz Sarlo (1997:59), las figuras de los locos exageran pasiones conocidas “deseo sexual, el deseo de poder, de saber, el deseo de lenguaje”. O como he mencionado ya, una sintomatología conocida como manía, megalomanía, catatonía y ninfomanía. Sin embargo otras concreciones pueden expresarse.

Al mismo tiempo de cualquier sugerencia interpretativa o clave hermenéutica en la obra, reconsideremos cómo puede deslindarse todo lo que implica el recuerdo o la memoria que repite. A través de la forma de una trama, siguiendo a Ricoeur (2001), se puede configurar el sentido de esta problemática. El sentido de la memoria se presenta también como interiorización; en cada cuerpo representado, otros cuerpos y otras voces pueden estar presentes en derivaciones alegóricas, metafóricas o metonímicas.

Al colocar tales cuerpos en otra perspectiva, en la noción de “recuperar lo olvidado”, se puede *cruzar* el tiempo recuperando textos al encuentro de analogías pertinentes en la propuesta de Saer. Especulemos si acaso la problemática entre lo dicho y lo escrito

refleja otros textos. Regresemos al epígrafe de *La Celestina*. Durante el espacio intermedio entre el fin del medioevo y los inicios de la imprenta [tiempo de Fernando de Rojas], cuando [también] ocurrió el advenimiento de otros medios gráficos que alteraron la “utilidad” de lo que se concebía como nemotecnia. Con las ‘minúsculas letras’ al decir de Franco Rella (en Le Goff, 1991), los símbolos de la memoria se rompieron para siempre. Es el momento cuando las cosas parecen ‘desnudas’, ‘simulacros de sí mismas’. Es el momento en que también el ánimo descubre su desnudez. El ‘alma desnuda’ provoca detenerse’ (Giannini en LeGoff, 1991) Esta ánimo o alma desnuda [metáfora debida a Pascal], puede ser un referente en *Las nubes*, cuando Real y Weiss diagnostican a sus locos como “enfermos del alma”. Asimismo, la exaltación mística de sor Teresita, por muy tergiversada e irónica que parezca, parte del arrobamiento de Dios que ella se esfuerza por defender como una experiencia íntima con lo divino. En los remotos orígenes de la mística, se dice que la memoria se sumergió profundamente en el interior. Según Le Goff, en el corazón de aquella dialéctica [Agustiniana] cristiana del interior y del exterior saldría el examen de conciencia, la introspección y quizás también el psicoanálisis (Le Goff, 1991). La demarcación cronológica entre los personajes escritores-lectores - Pichón, Tomatis, Soldi y Real- respalda estas especulaciones que concretizan a los cuerpos de los “enfermos del alma” como espacios de una memoria en particular.

Saer ensaya intertextos sugestivos para estabilizar esta otra concreción temática: la memoria y sus representaciones, la memoria de lugares idénticos en tiempos diferentes. Saer, en sus trayectos narrativos y críticos, pasa de la esfera conceptual a la órbita colectiva de una historia traumática² En *Las nubes*, no se elude la memoria que duele: desplazada, olvidada, reestructurada; la memoria convenida o conveniente proyectada narrativa y “visualmente” en estos cuerpos quebrados, aislados, olvidados, desaparecidos, transformados a partir de la historia actual argentina. En esas imágenes que Real se esfuerza por comprender, incansable e inútilmente; en esa y única reiterada obsesión verbal de Verde: “*mañana, tarde y noche*”, la punta del iceberg no perceptual sino histórico, se afila y permanece.

Acaso la memoria se quiere extraviar al igual que los cuerpos dispersos que se buscaron sin resultado después de la destrucción de la “Casa de Salud”:

“día y noche, ni un solo rastro descubrimos de los enfermos que los militares habían dispersado. Años más tarde, hasta el día de su muerte a decir verdad, el doctor y yo seguíamos especulando en nuestra correspondencia sobre las explicaciones posibles de esa desaparición total y repentina” (38)

Cómo significar y cómo narrar un presente sobre las “fracturas de memoria” (título de un libro de Viñar, Maren y Viñar, Mauricio) sin crear una escritura que confunda su intención en un monumento al pasado porque sugeriría al fin la reconciliación o la restricción de una memoria futura. Fractura que recuerda la conclusión de O’Gorman al afirmar que cada etapa histórica latinoamericana se ha construido rechazando la anterior. Esa prórroga histórica de la que hablan críticos como Avellaneda, Berguero, Pianca y muchos más (*vid.*, nota 2) no legitima el sufrimiento ni el olvido.

No es casual que la idea de una memoria que se ignora, se entierra, se olvida, o se sublima, surja implosiva en muchas obras literarias con los títulos alegóricos que ya he enumerado en la introducción de este trabajo: *El Santo oficio de la memoria*, *Para que no me olvides*, *En estado de memoria*, *Una sombra pronto serás*, etc., además de la cantidad enorme de consecuentes críticas con denominaciones análogas. Pese a la influencia de la “relatividad postmoderna” en donde algunos teóricos afirman el fin de las ideologías, de la historia y de otras nociones y valores más. Saer, Piglia, Rivera, Belgrano, Feinman, Valenzuela, entre otros y otros escritores y críticos, repiten con Sartre que la mala conciencia se instala cuando se olvida lo que se sabe.

Dispongamos subrepticamente otro horizonte ante el doctor Real, una puesta en escena donde, alejándose de las vicisitudes padecidas, se abre el telón para repensar a los actores y sus discursos. Volvamos a significar en el espacio narrativo lo no visible, una memoria que no puede conciliar el “punto final” porque los acontecimientos siguen a la espera de validarse como tales. El punto final en *Las nubes* deja abierta la expectativa de otra imagen textual: *“esta vez las parcas dijeron sí”*. Inmersión tal vez, regreso de un pasado

dentro de otro que introduce también al lector para que considere la relación entre el olvido y la memoria que se narra y que se silencia.

Real reinterpreta su propia historia desde la apertura que el texto clásico le posibilita, los matices épicos se condensan como posibilidad irónica de escritura. Sin embargo entre la escritura de su memoria y aquella de los *locos desaparecidos* que no pudieron contarla se abre un paréntesis, se produce un hiato para ser colmado con el repertorio y la ficción de aquel que la lea³ Ahora bien, si la memoria fuese el elemento más constitutivo de una dinámica psicosocial, cuando se aduce como enfermedad social la no-aceptación del olvido ¿No se tendrá acaso que considerar ese *deseo* de memoria escrita, de reminiscencia, como una reestructuración del sentido de realidad que subraya el mismo patronímico del doctor Real? El predicar “enfermedad” y locura es silenciar al individuo. La simulación, la dramatización del mismo discurso que funde y confunde razón y sinrazón confronta determinaciones con sentido en los aspectos descritos como “amnesia/amnistía” (Berguero-Reati, 1997 y Vezzetti, 2002)

Cortázar, en “Nuevo elogio a la locura” (1986: póstuma), señala la lógica de la locura no menos implacable que la que se estudia en el colegio militar. Mas irónicamente clama "seguir siendo locos, gente de pluma y palabra, exiliados de dentro y de fuera, no hay otra manera de acabar con esa razón que vocifera sus *slogans* de orden, disciplina y patriotismo”. Las declaraciones que aseveran desaparición, enfermedad y locura desbordan la temporalidad de una reconstrucción que se resiste a olvidar el deseo de una memoria futura. Las declaraciones confrontan la lógica racional occidental que Saer cuestiona en su narrativa, no sólo en *Las nubes* y en *La ocasión*, sino a lo largo de su escritura.

El desencanto de Real y aún de Weiss, ante ese utópico y por tanto irónico proyecto de *Las Tres Acacias*, debilita el propio sentido de realidad en un ámbito de confrontaciones, guerras y cambios coyunturales en una sociedad que comenzaba a buscar su propia identidad. Real se sitúa en una posición de encuentro con el padecimiento y la soledad. Los síntomas eran la punta del ovillo con los que quería comprender los caminos por recorrer. Quería comprender los caminos del otro, adentrarse y autenticar esas huellas que marcaban cada cuerpo y cada gesto de jóvenes en un mundo adulto que procuraba su alejamiento mediante la retórica de la razón. Pareciera que en Real se atisba la mirada

del autor que se fortalece contemporánea al *arte* de la clínica, una que desea *interesarse*, un término psicoanalítico que actualiza el poder aprehender en el rostro del otro, esos caminos construidos o no, esos lugares perdidos. Poder encontrar esos otros caminos es parte de la dificultad inherente de avanzar en lo llano, a medio camino entre lo tangible y lo imaginario.

Saer no nos ofrece una novela histórica acerca de la reciente historia Argentina. Él flexiona su historia con otro modelo escritural que plantea desde el centro mismo de la posibilidad narrativa. Significar y (re)presentar a través de una postura intelectual, sin asignar una narrativa dominada por el discurso de una ideología o una situación política. Saer presenta una estrategia tangencial u oblicua que *abre* los significados acerca del papel de la memoria en la transmisión de lo que se ignora. La condición de ficcionalidad o literaridad, extrañeza o “narración-objeto” tiene que ver con la reconstrucción estética de la memoria, pero también con un relato sobre lo corregido [borraduras, tachaduras]; con lo no dicho o no aceptado, a través de otros textos culturales. Las figuras de *enmascaramiento* en esta prosa se forjan de la materia literaria, no del credo político.

Saer implica la importancia de la alusión, de la credibilidad y de determinados metarrelatos que irónicamente nos hacemos acerca no sólo de un episodio en particular, sino de la vida y de la existencia en general. La coherencia de la obra no se instaura por la repetición de motivos sino con la argumentación que distancia la perspectiva del recuerdo de lo acontecido, de la intuición íntima, de lo poético y de lo extraño, de lo paradójico y de lo irónico que construye lo novelesco de la existencia humana. Si bien lo poético en la ficción debe sobrepasarla para encontrar su razón de ser, para convertirse también en acontecimiento, la representación de estados de ánimo, de minúsculas o graves sensaciones, de impresiones y conflictos tensionan la misma narratividad de la Historia. La autorreferencialidad se concibe como una búsqueda simétrica de autointerpretación irónica que multiplica los efectos de reflejo. La autorreflexión es un poderoso espejo de afectos, circunstancias y recuerdos; un mecanismo de constante dramatización ficcional en donde el deseo de escritura encuentra o pretende una particular comunicación con el lector.

Los narradores alertan y alteran al lector a través de un camino de renovación; en *Razones*, Saer declara que:

“Las posibilidades de subterfugio técnico o retórico disminuyen. Ya no vale la pena escribir si no se hace a partir de un nuevo desierto retórico del que vayan surgiendo espejismos inéditos que impongan nuevos procedimientos adecuados a estas visiones”
(Saer, 1986)

Las nubes posibilita un cúmulo de experiencias estéticas que modifican la percepción de una narrativa que, sin soslayar la realidad, transforma sus posibilidades en el decir poético. El desierto de la representación y la representación del desierto no son gestos vanos ni retórica inerte; el acto poético de metaforizar el desierto y nombrar el espacio como llanura en vez de “pampa”, son otras formas de relacionar la poesía con su mundo, de representar imágenes que marcan la originalidad de una escritura que transforma lo dado y lo tradicional. Saer concibe su escritura en la dimensión emancipadora y atemporal del mito. No es casual que “regrese” al pasado más remoto para de ahí “construir” el mito de la propia escritura y de su representación.

Notas del capítulo V:

¹ El texto no puede reducirse a un programa estético, a una intervención en el campo cultural, a un diálogo controlado con la tradición, a una discusión con la identidad o con el canon, el concepto de melancolía le permite integrar a la reflexión esas otras consideraciones. “El trayecto crítico propuesto comienza en la esfera más íntima, para pasar progresivamente a una órbita metafísica (la posición melancólica ante el conocimiento, la lógica y el mundo), literaria (la construcción de los textos) y finalmente colectiva (la visión de una página histórica traumática) Julio Premat, *La dicha de saturno*, Rosario, Viterbo 2002:33

² Cfr. Julio Premat. *Op.cit.* Beatriz Sarlo. “Aventuras de un filósofo” 1997:59. Jorgelina Corbatta, "Narrativas de la guerra sucia: Juan José Saer" en *Narrativas de la guerra sucia en Argentina: Piglia, Saer, Valenzuela*, Puig., Bs.As. Corregidor, 1999.

³ Es difícil no conjeturar sobre la propia imagen que quiso imponer la junta militar Argentina como “las locas de plaza de mayo” en una equivalencia que vuelve a semantizarse a través de la locura tematizada en la obra; lo mismo sucede con los “desaparecidos” y con la relación de los reportados en *Nunca Más* [CONADEP-Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas] en el año de 1984. cfr. Berguero, A., Reati, F. (compiladores) *Memorias colectivas y políticas del olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Rosario Ar. Viterbo, 1997 y en: Hugo Vezzetti. *Pasado y presente....* Buenos Aires, Siglo XXI, 1994.

Capítulo VI

VI. Orden de Memoria: Imágenes literarias, míticas e historiográficas:

En *Las nubes* la memoria tiene un orden que se establece a partir de la problemática que integra las formas de su representación artística o literaria. El capítulo presente expone dicha problemática.

Saer, en *La narración objeto* se cuestiona: ¿Cómo se entrelazan con nuestra vida cotidiana, los elementos narrativos, la ficción, y aún lo novelesco? (1999:161). La pregunta atañe y conmueve no sólo las bases estéticas literarias, sino toda disciplina que cuestione y propague la "imaginación narrativa". La trascendencia de la pregunta suscita varias respuestas posibles y no se agota en los relatos literarios ni en los históricos (White, 1992), la imaginación narrativa forma parte de la existencia humana (Carr, 1986). La vida presente no se deriva de una cadena causal sino de reuniones y confluencias motivadas por la simultaneidad del recuerdo que, sólo ficticiamente, adopta una narrativa lineal (Mink, 1987). Las imágenes del recuerdo requieren de un orden narrativo para instituirse como enlace temporal y espacial en el transcurso de la vida cotidiana.

Las novelas, en la interrogante propuesta por Saer, registran imágenes íntimas, culturales, históricas y literarias que se cohesionan u objetivan en esa ambigua "narración-objeto" que busca el autor. La búsqueda por tal objeto narrativo guía esta actividad lectora por vericuetos y trayectos en la pesquisa por el sentido de *Las nubes*.

Como se ha sugerido en los capítulos que anteceden, la reminiscencia [a diferencia de la memoria] puede adoptar la cronología histórica o cultural. Pero lo que importa es "abstraer el sentido de los tiempos" que surge a partir de otro tipo de órdenes, pongamos por caso, las marcas que imponen los fenómenos atmosféricos o telúricos; la "teoría de los ciclos"; y sobre todo, el principio o modelo antropocéntrico y escatológico. Es decir, la continuidad narrativa adopta la analogía de nacimiento, acción y muerte; o de principio y fin de los seres, de los tiempos, de las instituciones, del mundo y hasta de los sentimientos.

La novela de Saer subraya las formas en las que ingresa el recuerdo, los niveles narrativos ratifican las transformaciones o las alteraciones de la memoria en la transición

azarosa, cotidiana y conflictiva de las circunstancias humanas. Los personajes de *Las nubes* transitan dichas circunstancias con modelos narrativos en perspectiva: literarios, míticos, historiográficos y culturales. Tales modelos imprimen una búsqueda por los documentos, por la narración que enlace las etapas de una memoria.

La alusión de una memoria electrónica: computadora, pantalla y disquetes, se inserta como una forma de transponer el tiempo, el espacio y las circunstancias. La pesquisa tras los relatos comienza con los medios electrónicos y de ahí sigue en descenso, en la pesquisa del utópico primer relato. La búsqueda considera, desde la etapa de transmisión oral, las leyendas, los mitos, hasta el resultado metafórico en la extensión de un concepto y otro punto de vista respecto al arte: el soporte cibernético. La memoria se concierta como narrativa para extender la búsqueda hacia los caminos de su representación.

La representación que afanosamente Saer busca [el objeto narrativo] requiere de imágenes “inéditas”. Bergson propuso, que la imagen era el resultado del entrecruzamiento entre memoria y percepción¹. La noción del filósofo tiene sus bases, pero, como sabemos, la memoria es “frágil” –mutable- porque reencuentra lazos con el espíritu, con la imaginación, o porque también se relaciona como materia de los sueños. Si la percepción proviene entonces de esas imágenes veladas, éstas pueden entenderse en la Memoria como una serie de representaciones oníricas que Real recupera como un “recuerdo colorido pero inmaterial”. No en vano él sugiere que un buen título para su Memoria sería: “Las nubes”

La presencia de la Memoria de Real influye o es la M/memoria que colma de imágenes la pantalla de Pichón. Frente al monitor, esa “representación” mucho tendrá de onírica, de colorida y de virtual. En el ensayo: *Saer por Saer*, el autor compara el recuerdo con los sueños: “Como el sueño para Freud, la escritura se apoya con un pie en el pasado y con el otro en el presente. De ese modo, ‘el germen’ o ‘la inspiración’, está exenta de voluntarismo” (Saer, 1986:16).

Veamos esa relación presente-pasado: en una ciudad europea [un lugar de memoria impregnado de símbolos y de significados] Pichón convoca el pasado de una zona sudamericana [otro polo de identidad]. Los marcos espaciotemporales originan pautas de recuerdos que concitan la escritura y revelan la existencia de al menos dos tradiciones, o dos mitos fincados en la memoria histórica y cultural del *alter ego* de Saer. Europa y

Sudamérica se convierten en los polos, en el orden del trayecto literario, cuya relación implica el margen de identidad autorial. El autor implícito emprende, por así decirlo, el trayecto hacia el desierto en busca de la memoria que quiere narrar, en busca de su narración objeto.

El deseo de narrar, prolonga el deseo de memoria a través de movimientos regresivos en una historia que desciende para buscar, en un mito original, el cambio en el interior de una permanencia. La recuperación de una fábula que se remonta al siglo primero antes de Cristo: la mítica fundación de Roma, confluye como hipotexto y en contrapunto con el referente historiográfico del pasado respectivo. En los oídos del doctor Real la aventura épica resuena. El doctor Weiss duda de la salud mental de su discípulo cuando éste le relata su aventura sin saber del deseo épico que lo anima.

Viene al caso considerar la serie de “proyecciones” que se suscitan entre Weiss, Real y los locos. La ironía “ocupa” el lugar del escucha, del analista que cree registrar el mensaje de los locos en la casilla correspondiente del "registro sapiencial" (Foucault citado por Trías, 1984:55) mientras su "razón observante" no descubra que el objeto de estudio puede ser su propia proyección. Nuestro médico “filósofo” y su médico holandés, atraviesan los tiempos y los espacios del deseo que la literatura y el mito les posibilitan. La *razón* obliga a Real a interpretarse desde un yo que "razona", aunque se antepongan serias dudas.

Como podemos comprobar, diferentes planos espaciotemporales guían los trayectos y el acto de escritura de la M/memoria. La “remembranza” objetiva el conflicto de la representación mediante una trayectoria trazada por otros relatos, míticos, históricos y ficcionales. La mirada irónica parece colocarse en un nivel más alto para dominar el trayecto de búsqueda tras las huellas intertextuales. La ironía, por lo visto, es también un medio de contemplarse en los escritos de los demás (Premat, 2002:302).

Real especula o "filosofa" y se contempla en los textos de Virgilio como corresponde a un descendiente de la época de “las luces” dieciochescas. Lo que percibe en América un personaje educado en Europa, le hace buscar equivalencias relativas a la antigüedad idealizada, al tiempo de remitir no pocos anacronismos referenciales sobre una pampa histórica (Sarlo, 1997). Entonces, si parte de esas capas del pasado, de esos míticos

orígenes, provienen de los trayectos textuales en las horas que transcurre en la biblioteca del señor Parra [el padre de Prudencio], asumimos que la figura heroica se disuelve irónicamente. Se insinúa que Real ha concebido un trayecto heroico puramente ficticio².

Para Real, como para todos los personajes-escritores de Saer remontar el tiempo deviene un proyecto de escritura que se explicaría sólo por la lucidez sobre lo que precede; la búsqueda en el tiempo, sería perfectamente equiparable a la de los personajes de Proust, *En busca del tiempo perdido*. Sin embargo, al considerar las interrogantes acerca de una memoria latinoamericana en tiempos de crisis, no resultaría del hecho de "padecer melancolía" o retroceder al "air du temps" (Larrañaga, citado por Premat, 2002: 63).

La memoria, como "las nubes", atraviesa planos temporales y por ende culturales. De la cotidianeidad de las acciones a la historicidad de algunos eventos en luchas independentistas, de la confluencia de pensamientos vigentes desde el siglo XVIII entre europeos y criollos, hasta los míticos albores de la época clásica. La historia enmarcada refiere los modos de pensar en una época decimonónica que recién comenzaba a advertir los profundos cambios, los contrastes y las semejanzas de los años por venir.

Saer dimensiona los espacios incorporando notas históricas e inversiones ideológicas que puestas en perspectiva nos remiten hasta la época contemporánea. La saga narrativa de los personajes de *Las nubes* había comenzado en un tiempo anterior al XIX: en el mito fundacional de los primeros habitantes de Santa Fe, los indios colastiné, "de quien sólo el nombre se conoce" (*El limonero real*); en los testimonios acerca de la conquista (*El entonado*) y en otras odiseas que, como tales, cuestionan tanto a la realidad como a la ficción de su historia.

La Memoria en *Las nubes* sugiere asimismo la memoria "intratextual", como parte de una experiencia vital y literaria, así encontramos las huellas de los personajes, de los motivos y de las formas en otras obras. De una novela a otra, Saer imagina personajes escritores como "guardianes de lo posible". Entre el relato que quiere gestarse en presente y la idea de pasado, las figuras recuerdan situaciones que afectan la memoria histórica argentina. Para salir de la "pesadilla" de la Historia [al decir de Piglia en *Respiración Artificial*, 2001] e ingresar a la memoria, Saer construye un mundo en donde la ficción permite diferentes interpretaciones y formas de organizar los recuerdos. Su contemplación del "ser en el mundo" se propone como una totalidad a través de una

experiencia mucho más personal y profunda que no supone permisible a través del discurso de la Historia:

‘Desbrozando la experiencia histórica, quiero tener una experiencia esencial de mi situación en el universo, de ese conjunto que formamos yo y el universo, a través de lo que Joyce llamaba una epifanía. A esta epifanía de Joyce, podemos compararla con el mito. Entonces lo que quiere decir Joyce es que el camino de la ficción es salir de la historia para dirigirse al mito. En esa combinación de elementos, entre lo que es la historia y lo que es el mito, encuentra su lugar el relato, o la poesía. El objetivo nunca es histórico. El objetivo no es restituir o interpretar la historia sino crear una dimensión mítica que tenga valor en todo tiempo o lugar’ (Saer, 1986).

En otros títulos suficientemente alegóricos como es el caso de, *Lo imborrable*, los significantes indican esta duplicidad: lo meramente histórico y social y la transformación metafórica del mito. Lo histórico, lo mítico y lo social, son instancias que han ocupado largos períodos de relaciones y de conflictos conceptuales entre verosimilitud, verdad, falsedad y sus "representaciones" narrativas³.

La congruencia de Saer, en tanto su concepto de ficción, su narrativa y su labor crítica, muestra a un escritor que arbitra su experiencia cuestionando el quehacer literario, pero sin cancelar el asombro, extrañeza o rareza, que causa el hombre en el mundo. Su "desgarramiento" de la naturaleza, su separación a partir de la conciencia, del lenguaje y de la memoria, son preocupaciones suficientes para tramar sus novelas.

La peculiaridad del ser humano y el asombro que causa es materia literaria desde siempre, no por nada el pensamiento occidental es profundamente antropocéntrico. Saer se refiere a esta peculiaridad en un reportaje: menciona un episodio en *Antífona*, la tragedia de Sófocles. Hay un momento, cuando el coro exclama 'hay muchas maravillas en este mundo pero ninguna es más grande que el hombre', donde la mención no es en tanto culminación sino precisamente en tanto rareza o excepción del hombre en la naturaleza; ‘para mí -dice Saer- ese es el cambio fundamental y es un poco lo que hace que exista todo esto: el arte, el pensamiento, la literatura, si no tenemos en cuenta eso, si

no partimos de esos datos, es como si estuviéramos falseando el problema' (González, 2002).

Además de la propia paradoja humana de aniquilamiento o autodestrucción, sumaríamos otra: la dificultad para discriminar entre razón/sinrazón porque no poseemos los soportes para verificarlo. La historia enmarcada en *Las nubes*, lo subraya como motivo.

Ahora bien, la historia argentina contemporánea, cuando revisamos las páginas escritas sobre las luchas por la democracia, convenimos que es una realidad difícilmente aprehensible a partir del mito. Sin embargo, si la preocupación, literaria o no, es argumentar acerca de la razón de ser del hombre en el mundo a través de los sistemas de representación del lenguaje, la memoria o la conciencia, la dimensión mítica nos permite relatar esa permanencia.

Desde el principio de los tiempos, la "razón" de ser del hombre en cada lugar ha sido "relatada" a partir de mitos. El mito cruza fronteras y tiempos y no se circunscribe a la memoria occidental. El hipotexto mítico en *Las nubes*, la específica referencia a Virgilio, no se conforma con una presencia "alegórica", que la hay, sobre la creación de las naciones, la lengua y la civilización, prevalece el tono irónico y la recuperación y supervivencia del mito desde su propia etimología como relato o narración. Pero más adelante volveré sobre el tema.

Las metáforas construidas acerca de una memoria cultural, posibilitan la concurrencia de un discurso dominante, empleado incluso de manera inconsciente dentro de la sociedad para formar parte del "sentido común" y determinar los caminos mediante los cuales la memoria puede ser pensada y evocada⁴. Las metáforas desde fundamentos lingüísticos y narrativos posibilitan un relato que se transmite y continúa a través de los textos. Muchos pensadores como Primo Levi [no obstante la conducente manipulación ideológica], sugieren que una memoria frecuentemente narrada puede distorsionar la memoria 'original' y entonces se solidifica. Es posible que una memoria evocada constantemente y expresada en forma de relato o de historia tienda a fijar un estereotipo, cristalizada, adornada o distorsionada que se instala por sí misma y crece a sus expensas (Vidal Naquet, 1994), de tal manera el mito y la historia siguen entreverando caminos pugando por la posibilidad y verosimilitud de sus relatos.

En la línea argumental de *Las nubes*, el proceso enunciativo y el lugar de enunciación marcan las divergencias del punto de vista o perspectiva entre Pichón, Tomatis, Soldi y Real. Como en otras novelas recientes, el yo enunciante perfila la subjetividad inherente en el texto que retoma e inventa, muestra su sensibilidad ante la memoria que le pertenece a una sociedad determinada e indica las paradojas que posibilitan los recuerdos. En los discursos historiográficos hay una lógica de conocimiento documental, que funciona como el referente y que se integra el documento en turno a manera de código veridictivo o verificativo. En las novelas, los referentes de lo aparente conocido o señalado y comprendido, ordenan la historia, pero desde la perspectiva de los personajes-escritores, aunque exista un "orden" no los incluyen como el respaldo de sus argumentos sino como la dificultad de verificarlos. Para el novelista, el significado de una historia no está detrás de los documentos, su propuesta abre un horizonte al porvenir. Más que proveer respuestas o verificaciones, "la novela es una pregunta crítica acerca del mundo y también acerca de ella misma " (Fuentes, 1993).

VI.1. La presencia del objeto narrativo.

La crítica ha señalado siempre la pertinencia de recursos teórico-metodológicos que diversas corrientes como la escuela de la mirada, el neorrealismo o elementos considerados postmodernistas, en la estética de Saer; además de las filiaciones que subyacen en la rica tradición literaria argentina: relatos, biografías y crónicas de viajeros, principalmente ingleses. Es evidente que cada narración requiere de información y se origina con antecedentes. Saer, en sus libros de ensayos dedica estudios a: Cervantes, Sarmiento, Martínez Estrada, Borges, Di Benedetto, Felisberto Hernández, Borges, Joyce, Proust, Faulkner, Porter, Beckett, Musil, Sade, entre otros. La estética del "nouveau roman", en particular, coincide con la poética del autor en más de una forma, por ejemplo: la objetivación del relato y ciertas técnicas en donde se minimiza el relato de las acciones por el de las sensaciones; proliferan personajes librescos y heroicos en donde se desdibuja su perfil o se contemplan desde miradas irónicas. Es probable que su admiración por Di Benedetto, en tanto precursor latinoamericano de esa tendencia estilística, provenga del gusto por dichas formas. Al respecto es importante añadir, que

tanto Di Benedetto como Saer han buscado medios originales de expresión lingüística y de variaciones críticas desde su propia experiencia creativa y no por una mera adopción de técnicas. En la relación Europa-Latinoamérica, cuando los hallazgos formales suceden en la provincia argentina, no significan lo mismo que si surgen en París⁵, a pesar de que el estatuto del escritor latinoamericano, después del “boom” literario, reorientó la mirada de la crítica hacia nuestros escritores. Por otra parte, resulta lógico que un autor tan opuesto a la estética del realismo en la acepción de teoría del “reflejo”, adecue otra perspectiva estética. En este sentido se aclara la metafórica “selva espesa de lo real”. La selva es equiparable a la inmensa llanura “desértica e incandescente bajo un sol inamovible”, cuando se buscan nuevos procedimientos narrativos.

Complejo o abigarrado y simple o llano, opina Giordano (1992:15), no son más que dos palabras, demasiado ciertas en su sentido, incapaces como cualquier palabra de asir esa 'exterioridad contra la que la comprensión rebota' (Cfr. el análisis de la novela *Nadie nada nunca*). Lo que *inquieta* de la realidad es su extrañeza. Esa irrealidad que confronta la extrañeza humana, que no resuelve un realismo mágico tan practicado e imitado en América Latina sino la realidad otra, esa otra que *algo* oculta, una *cosa*, un *objeto*, que de golpe emerge.

Saer considera, en *Una literatura sin atributos*, en *El concepto de ficción* y en *La narración objeto*, que el escritor debe salir de la tradición de representación realista, tal como lo hicieron Di Benedetto y Felisberto Hernández. Como ellos, experimenta las formas y estilo de sus relatos, desde la elección de los títulos. Los títulos de Saer exceden un sentido único, el título de *Las nubes* es de por sí una metáfora que mucho tiene que ver con las formas engañosas de la percepción; además de incluir un sustrato humorístico no lejano al de “andar por las nubes” que recuerdan las metáforas humorísticas de Felisberto Hernández e incluso una posible tendencia a las greguerías de Gómez de la Serna.

En las Memorias de Real, aún cuando se relaten acciones dramáticas, se evita el tono trágico, “lo trágico puro existe únicamente en el dominio del arte, en la realidad, aún en sus aspectos más atroces, siempre se lo encuentra temperado por algún elemento cómico,

grotesco, o aún ridículo” (154)⁶, de aquí que el humor y el absurdo sea una salida narrativa que lo acerca a los autores de su preferencia y la propia literatura de Ramos.

La metáfora del desierto, de la extensa llanura, huelga decirlo, funciona también como la óptica irónica que visualiza la incierta realidad que aflige al doctor Real. Cada uno de "sus personajes" se forja y se ofrece como *espacio* para que el lenguaje experimente o confronte "irrealidades" o imposibilidades, discursivas y narrativas. Cada cuerpo es un espacio especular en donde el doctor refleja [o especula] una disputa por el sentido, un sentido comprometido con el saber occidental, regido por la razón.

Como lectores de esas "sinrazones" presentes en *Las nubes*, podríamos aplicarnos a una exégesis psicoanalítica y buscar correspondencias teóricas entre razón y locura. Sin embargo, antes de pretenderlo, es conveniente considerar la opinión de Saer cuando escribe su ensayo sobre *Tierras de la memoria*, de Felisberto Hernández: 'nuestra aproximación podría calificarse como de psicoanálisis "escolarmente" aplicado; la trampa está en las falsas pistas de la simbología psicoanalista'. El tema de *Tierras de la memoria* -afirma Saer- (*Una literatura sin atributos*) 'no es de las relaciones ambivalentes de la adolescencia con la sexualidad, o lo es sólo para un lector, por quererse profundo, demasiado superficial. El tema de la narración es la narración misma' A partir de tal acotación, y como comentaba en el capítulo anterior, la narrativa de Saer problematiza el relato, la forma narrativa y los procesos de representación, al punto de que las "trampas" interpretativas pueden activarse al paso de la lectura.

La representación⁷, también es cierto, ocupa a la crítica y a la teoría literaria desde la concepción clásica de la poética. La importancia de subrayarlo en cada período artístico obedece al canon estético como resultado de las variaciones estilísticas según el momento histórico y cultural.

Escribir una narración cuyas acciones se retrotraen a aquello que no ha sido suficientemente estudiado en el pasado, desde una coyuntura histórica reciente, implica considerar también los entresijos políticos y culturales que operan en la literatura. Ahora bien, el que Saer esté alejado de una estética realista, no es afirmar que su gnoseología cancele la vertiente axiológica. Las novelas de Saer, como las de Piglia, Rivera, Soriano, Martini Real, Valenzuela y de otros escritores y escritoras, incluyen discursos y

estructuras narrativas que resemantizan tanto las estrategias textuales como las perspectivas críticas que discuten sobre/por una sociedad determinada. Los rasgos comunes que subrayan la escritura de *Las nubes*, devienen búsqueda por los significados, por el sentido del relato que se argumenta.

Consideremos, asimismo, que la generación de Saer está influenciada por etapas históricas recientes que no concluyen como el relato final de un proceso político. La dinámica histórica detecta los horizontes, establece límites cronológicos y espaciales de una etapa, pero no cierra la lógica de acciones que modificarían las situaciones sociales actuales ni sus proyecciones futuras. A través del arte se revelan las preguntas o se vislumbran respuestas que ayudan a comprender y a crear la memoria argentina reciente.

La generación de Saer y de Ramos, en distintas latitudes y con años de diferencia [Saer es del 39, Ramos del 47] no posee el supuesto optimismo de una participación intelectual y cultural con influencia en la realidad política. La demarcación de los ideales fue terminante aunque peculiar en ambos países. En Argentina el modelo intelectual se convirtió, más que en México, en un blanco específico de represión que originó el silencio y el exilio, además de la muerte. Aún cuando en los ochenta se perfila en la Argentina un gobierno democrático, se abre un espacio de franca discusión cuyo tema central sería el mantenimiento del estado de derecho (Avellaneda, 1997:15).

VI. 2. La memoria olvidada en los documentos.

Las estrategias tradicionales que inician la diégesis a partir del manuscrito hallado, se formulan como posibilidad para llenar el espacio vacío que la Historia del momento elude. Es decir, los eventos suceden, las voces los propagan, los testigos se multiplican, las miradas los consignan, las imágenes reproducen los gestos: un golpe, una herida, una mordaza; una manifestación desbordando las calles. Existe el documento social pero ilícito, escondido, tachado y borrado. Por tanto es posible hablar de "manuscritos" encontrados acortando la distancia entre la percepción de los sucesos y el imaginario crítico y estético, que a través de metáforas y alegorías [narraciones-objetos], alteran lo

consensuado. Los documentos revelan, develan, o al menos nos alertan en la oscuridad y las sombras del poder que controla la escritura del olvido.

Para articular interrogantes, Saer nos muestra dos paisajes, uno cosmopolita, extranjero y presente, otro desértico y nacional, cambiante y fracturado desde el pasado. Decir pasado para hablar en presente es una estrategia sistematizada por otros escritores argentinos: Andrés Rivera, Belgrano Rawson, César Aira, Martini Real, Feinman; ellos redescubren en ese *pasado* una trama de previsiones, proyectos fallidos, desajustes entre lo deseado y lo vivido, entre el sueño y la vigilia. El conflicto central de muchos de sus textos es el fracaso de los proyectos de cambio, "la huella vacía de las utopías individuales y sociales desaparecidas" (Avellaneda, 1997:154). Quizás sea una obviedad, pero no se trata de que el pasado constituido como tal, reúna las imágenes del presente, sino que la relación límite con el pasado constituye al presente como presente de una historia.

No es pasado en tanto pasado, sino en cuanto a versiones de un pasado. La memoria, no por casualidad, se ha tornado un objeto de discusión, de reflexión y de narrativa. Los desplazamientos hacia la clave del presente de lectura, los sentidos que van y vienen entre el tiempo del hoy y del ayer, hablan de esa memoria-objeto, recuperada a través de una lectura, de una *experiencia* estética que resignifica el mostrar y el nombrar, como la presencia verosímil de lo que se considera real.

El "simulacro" tradicional del manuscrito encontrado⁸ renueva formas textuales [resignifica metafóricamente el paso del manuscrito al disquete] que se ordenan espacial y temporalmente, a través de personajes escritores que sitúan en perspectiva la lectura y su importancia. Entre Soldi, Tomatis y Pichón se prosigue una *pesquisa* por la veracidad del autor en este espacio metafórico y "real" que posibilita el nuevo espacio escriturario. Precisamente desde el aquí y el ahora que importa, sicológica y socialmente hablando, tratando de encontrar la relación posible, surge otra duda. Algo se vislumbra como misteriosamente exclusivo y de pronto, no solo pasa de mano en mano, sino que se "reproduce", se copia tantas veces como se quiera. El disquete ¿Abre las lecturas a todo el que quiera? Y otra vez ¿El manuscrito es de un escritor y el hipertexto de otro? ¿Quién borra, añade, inventa y selecciona las imágenes del recuerdo?

O, de otra manera, “nada” sucede y es sólo Pichón que siente y goza la ciudad vacía, como su departamento e imagina una historia que habrá de relatarse: *"las ventanas están siempre abiertas para aprovechar las corrientes de aire, existe entre la ciudad y la casa una especie de continuidad; por momentos no se sabe bien cuál de las dos contiene a la otra"*. Acaso Pichón sea el nebuloso autor, como otrora en *La Pesquisa* podría serlo el amigo Washington. ¿Cuál historia está dentro de la otra o el manuscrito es sólo una ventana abierta al tiempo como puede serlo la ventana del departamento y la "ventana" del monitor? Es tan difícil o tan fácil el trayecto en la llanura como el trayecto hacia la verdad. Es tan fácil y tan difícil comprenderlo.

Considerando la alternativa textual, del "manuscrito hallado" al "disquete *trouvé*" existen distancias tecnológicas, históricas y culturales que hacen la diferencia en tanto información simultánea y "realidad" virtual. Lo visual-virtual llena la pantalla y resuelve, irónicamente, borgeanamente, los espacios simultáneos y sucesivos. Si además asociamos funciones comunicativas, la mirada puede no ser fugaz sino retenida, apresada. Es decir, la instantaneidad de la mirada bajo la hegemonía audiovisual, contribuye a "borrar" la visión pasada, condicionando el juicio del receptor. El medio electrónico es un sesgo irónico a propósito de unas imágenes [también las palabras en movimiento las sugieren] que pueden indicar el itinerario o la sucesión de una memoria, con las características que anotamos al inicio del capítulo. La sucesión de páginas alterables, duplicables sin remedio, inciden en la forma y en la organización del modo de *representar* una historia. La opacidad del sentido, empero, "la expansión incesante y aleatoria de lo real" (Saer, 1999:109), ingresa para cuestionar cualquier clase de documento, desde el antiguo producto anónimo del amanuense hasta el ausente escritor firmante. Soldi, de quien irónicamente se agrega: "le cae bien a las viejas"⁹, desplaza lo asertivo de la escritura por la incertidumbre. La memoria (de) Real ¿Es historia o es ficción?

Lo único cierto es que las “borraduras” y omisiones de la memoria de Real, *borran* los relatos posibles de ser creídos. Lo que descubre subrepticamente Pichón, Tomatis, Soldi e incluso Real es el deseo de remontarse al pasado como objeto. Sin embargo, el pasado pensado así, como búsqueda válida de una cosmovisión cultural, requiere de una estructura que no se reduzca sólo a un discurso autoafirmativo.

La inquisición por el otro tiempo deviene necesidad al examinar una memoria documental frágil. *El santo oficio de la memoria* (1991), de Mempo Giardinelli, tiene mucho que decir al respecto. Ahí se repite, que al calce de los tiempos de dictadura, Argentina sufre de una particular censura de origen. Los argentinos -dice por su parte Tomás Eloy Martínez- canónicamente hemos nacido el 25 de mayo de 1810. Canónico porque se trata de algo establecido por Mitre en su *Historia de Belgrano*. Allí se afirma ‘Quienes han nacido antes, no son argentinos’. Por un lado se desea volver la mirada hacia atrás y por otro una censura de lo histórico siembra una enorme desconfianza por los documentos que acotan el tiempo¹⁰.

Los momentos de escritura e interpretación de la diégesis que los tres personajes mencionados proyectan en *Las nubes*, es una transición entre lo deseado y lo vivido, entre lo percibido y lo imaginado. Todos los personajes-escritores quieren indagar, buscar las pistas de su propia escritura. En la *Memoria* escrita por Real o por Pichón, los rastros de la búsqueda –las pesquisas- son más abstractos que en cualesquiera de sus obras anteriores.

En la historia de Real el proyecto de cambio fracasa, ni él ni Weiss pueden concluirlo satisfactoriamente. Aunque Real declare al final del trayecto de la caravana [repetiendo la IV bucólica]: "*las parcas por esa vez, dijeron que sí*", el blanco edificio de Las Tres Acacias se clausura contra cualquier posibilidad de cambio. La destrucción, pero sobre todo la *desaparición* de los “enfermos”, indican que más que un trayecto de aprendizaje ha sido de desaprendizaje, de antiépica. O de otra manera, una suerte de crítica especulativa que abordando la épica, también la clausura como texto y como aspiración social.

La huella de la anécdota denota un vacío, una *nada*, como las desaparecidas "ilustradas" utopías dieciochescas. Se habla de *desapariciones*, desapariciones físicas, no sólo de los “locos” residentes en Las Tres Acacias, sino del sentido. La referencia alude a los más jóvenes, los más señalados [Prudencio, Verde, Verdecito] cuya suerte no se puede corroborar de manera fidedigna o documentada. Estaríamos ante una alegoría o una absoluta paralepsis: una historia extratextual que duplica narrativamente una línea de eventos para discutir las largas luchas por la democracia que no acaba de conseguirse.

La novela preserva como memoria en la transmisión de lo que se ignora. Una historia remota para hablar de un presente cargado de frustraciones y enigmas que se resiste a las formas de pacto mimético en sentido estricto, que ligue la función estética a una política interpretativa. Los desplazamientos hacia la clave del presente de lectura y los discursos que van y de alguna manera regresan en las anotaciones de Soldi, sustentan una interpretación que como indicio metatextual se construyen como vía tangencial. Una vía que dirige la lectura como experiencia. Que actualiza la lectura del espacio realidad/ficción. Si cuando Saer se pregunta cómo se entrelaza lo novelesco en nuestras vidas, estaba consciente del desdén calificativo, es que la idea de ficción prefigura de antemano la existencia.

VI. 3. El nudo mítico en la escritura ficcional; el objeto narrativo intemporal.

La búsqueda de Saer por las formas de representación narrativa lo lleva al centro del mito¹¹. El mito como relato y como estructura narrativa, alude a procesos más que a hechos consumados, y mito, desde el significado que guarda en sus raíces lingüísticas es el devenir del propio acontecer.

Los pueblos grecolatinos encontraron en esta forma narrativa una expresión para el sentimiento y la intuición, sin por ello desentenderse del pensamiento; encontraron en él, la potencia visual y la fuerza creadora de imágenes para escribir una historia que respondiera a sus deseos, cultura y memoria.

El surgimiento del mito como hipotexto en la *Égloga IV* de Virgilio, el texto más célebre de la antigüedad, evoca la eventualidad y también la inminencia de un retorno a la edad de oro. La navegación de Real, es la de un fallido Eneas, a través de la llanura descubre la veladura a los deseos, de los sueños y deberes. La comparación con Eneas surge acorde a su propia emoción, las particularidades intemporales se repiten: *"lo mismo que el mar, la llanura es únicamente variada en sus orillas: su interior es como el núcleo de lo indistinto"* (137). El origen de su modelo narrativo, se compendia en un espacio de pausa obligada, organiza la travesía, mientras las lluvias hacen imposible la marcha a las Tres

Acacias. En el espacio circundado por agua, inundado a causa de los ríos crecidos, Real comienza por recordar su niñez [la recurrencia mitológica muchas veces aparece relacionada con la niñez]. Ahora cruzar un día la *“Bajada Grande, para visitar los lugares que habían transcurrido en mi infancia. Ningún vínculo afectivo, como no fuesen los recuerdos todavía frescos de mis primeros años, me ligaban a la orilla opuesta”* (99). El navegar entre las islas como antaño, como cuando lo experimentó con su padre, era del todo imposible, el paisaje mostraba la crecida de invierno: *bárbara, desmesurada, insidiosa, brusca, desbordada, violenta*. Real afirma enfático, que si antes ésta fue la calamidad que mantuvo alertas a los ciudadanos, en el tiempo actual de su escritura, eran otras las amenazas, no del desierto, no de la naturaleza, sino del gobierno.

La inundación retrasaba un viaje, pero otro viaje se reunía al recuerdo:

“Cada una de las vicisitudes de nuestro viaje está relacionado para mí con un verso de Virgilio, y aún hasta el día de hoy las sensaciones ásperas de la travesía y la música delicada y sabia de los versos se penetran mutuamente en mi memoria (...) Más de una vez me vi a mí mismo atravesando la llanura como Eneas el mar adverso y desconocido, y una emoción honda me asaltaba al vislumbrar para mí, en medio del desierto un destino semejante al de Palinuro” (102).

El mito establece un contrapunto entre un “acontecimiento textual” y la imagen familiar que convoca la escritura. Muestra a un escritor solitario frente a lo escrito, imaginado y descubierto. Los caminos por recorrer han sido ya recorridos, el deseo de escritura es también una ruta recorrida en más de un sentido. Cuando Real comienza la lectura de la cuarta Bucólica, estamos frente a distintos indicios:

“...el anuncio de una edad de oro cuando tantas catástrofes desmienten su improbable advenimiento no depende de la voluntad armada de los héroes, sino de la sonrisa del niño a su madre (...) la nueva edad de oro no será un premio o una conquista (...) sino porque las Parcas, un día cualquiera, dirán que sí” (102).

La ironía sesga la creación de un reino mítico: la infortunada navegación de Real, desde este punto de vista, es metafórica; así sea a través del desierto, a través de la llanura, la destrucción de una *zona* que culmina con el fin del blanco edificio de las Tres Acacias en 1816 [año de la independencia argentina] es inminente. Esa edad dorada cantada de tanto en tanto en el mito, se repite en la literatura posterior como ausencia melancólica, resentimiento, *cuita* o *querella*, alternando la mirada melancólica con la ironía de una aspiración inalcanzable. Virgilio identifica la edad de Saturno¹² con la edad de oro cuando se “civilizó a una raza indócil y perdida en las montañas y les dio leyes” y seguidamente “gobernó a su pueblo en paz, hasta que la edad se deterioró lentamente cediendo paso al furor bélico y al amor a la propiedad”. Así se conforma una edad de oro, no primitiva, sino de “civilización y progreso”. El sesgo irónico es evidente, sobre todo si consideramos la perspectiva de escritura de un personaje dieciochesco confrontado con su realidad americana, producto de conquista y próxima a nuevas invasiones. Los paralelos alegóricos son las imposturas que reducen y neutralizan las relaciones del individuo con el régimen.

La memoria es también ese relato poético e íntimo entre la historia y el mito que no cesa de aspirar [y de inspirar] a la comprensión universal. La visión de Real delata el carácter contingente de su espacio y de su ser:

“El que no ha visto como yo en un anochecer lluvioso de invierno una de esas ciudades perdidas en la llanura, cuando las primeras luces vacilantes comienzan a encenderse, y todo lo visible se iguala enterrado bajo la doble capa de la noche y de la intemperie, quizá cree haberla experimentado alguna vez, pero no conoce de verdad la tristeza” (103).

La serie de intertextualidades, en particular las que provienen del mito puede remitirnos al “Pensamiento que se observa a sí mismo”. Saer utiliza la mitología griega como un elemento estructurante que presume la presencia de otro texto anterior, trascendente e intemporal frente al texto leído. La perspectiva de *Las nubes*, en lo que al mito corresponde, introduce en la historia la oposición entre el mundo añorado y azaroso, infantil y adulto, fantástico y trágico por el cual transita Real, el baqueano Osuna y el

“temible” Josesito. Para toda la comitiva de Real, la destrucción se convierte en la única realidad. El conflicto entre la razón y la locura se resuelve con la desaparición. Desaparición física, institucional, pero también del relato que no pudo contarse; “el orden del relato que se pervierte” cuando se aleja de su objetivo “*fiel a lo verdadero, indiferente a los prejuicios*”. Sin embargo, si buscar el sentido de la Memoria es el objetivo, el enigma ante la disgregación de los pacientes, rebasa los catorce años del período del “hospital-laboratorio”, como lo llamaba Weiss “*-los buscamos sin resultado durante semanas- dos de ellos volvieron y se instalaron en las ruinas, sin que ninguna familia los reclamara*” (26). Real [Pichón, Tomatis, Soldi] busca en vano el sentido de un relato que ha sido aplazado, ignorado y anhelado.

No olvidemos que el “manuscrito hallado” en *Las nubes* repite el motivo de la “novela imaginaria” de un escritor anónimo: *En las tiendas griegas* [una de las incógnitas a resolver en *La pesquisa*]. Aquí la trama repite el motivo, pues la novela es una supuesta reescritura de la *Ilíada* [ecos de Pierre Menard, autor de *El Quijote* o un verso de César Vallejo] ¿Por qué Saer repite el mismo motivo de una novela a la siguiente? La ficcionalización de memorias dentro de memorias, de novelas dentro de novelas –la estructura en abismo-. Primero establece la idea de que toda narración resulta inconclusa, pues alguien más “puede” continuarla; segundo, aquella escritura ficcional que referiría el mito fundacional o el acto mismo de rescribir el origen de una memoria o de una realidad resulta de facto imposible. Si los recuerdos son las nubes coloridas pero ininteligibles, la novela o las dos últimas novelas de Saer enfatizan el enigma.

Las claves de lectura son inciertas desde el epígrafe de Rojas que abre la obra y que clama: “da espacio a tu deseo”. En el capítulo correspondiente se aludió al paralelismo situacional entre el supuesto autor de la *Celestina* y de Pichón: ambos gozan de un paréntesis vacacional, tienen un espacio para imaginar y crear. Si Pichón inventa en Real, al “hijo de las luces”; quizás estamos frente a una idea que nos remite al nacimiento de la escritura a partir del padre, como la voz que autoriza esta nueva escritura latinoamericana.

La ambigüedad se relaciona también con la autoridad que escribe las Memorias. Si acaso Real se concibe como el mítico personaje creado por Pichón [sin olvidar que Pichón Garay ejerce el papel de *alter ego*] cuando en su departamento parisino saborea las rojas

cerezas [en el Entenado, a propósito de comparaciones, el personaje-escritor se muestra comiendo y bebiendo: una aceituna verde, una aceituna negra, un trago de vino] está repitiendo para su personaje un ambiente que depende totalmente de imágenes que están a merced de un cielo azul, sin nube alguna, *"el sol manda una luz omnipresente y ardua, que achicharra los árboles, enturbia la percepción y embrutece el pensamiento"* (12). Existe la intención de colocar al personaje en medio de la nada, Real viaja con la comitiva y se contempla en el centro mismo de la soledad y describe sus sensaciones: *"sobre la tierra chata que pronto escamotearía la noche, me pareció, durante unos instantes, que éramos la única cosa viva retorciéndose bajo ese sol extranjero, aplastante y desdeñoso"* (135).

Las relaciones interdiegéticas juegan con la paternidad u origen de la obra, de la misma manera que los recuerdos. La aventura escrita en la Memoria, la pertinencia del mito, lo *novalesco* que se conjuga en la relatoría hecha de Real a Weiss, vuelve a ser una imagen que vislumbra las relaciones intratextuales entre Soldi y Pichón, dejando abierta la discusión metaliteraria de la representación narrativa de la memoria y de la propia narración.

En Saer y en Ramos, la narración dentro de la narración es un trayecto con distintos conflictos anecdóticos, pero con coincidencias interesantes: por una parte la ambigüedad autorial y por otra la necesidad de anclar un origen narrativo, de aquí que acudan y representen mitos fundacionales de escritura: Real ¿personaje de Pichón?, ¿Blanca Armenta personaje de Tiberiano? Mitos fundacionales, la Eneida, la cuarta Bucólica, la Biblia son saberes establecidos que resurgen para implicar la lectura en una problemática cultural, que suma otro mito y otra realidad: las relaciones entre lo europeo y lo latinoamericano. Premat, en su análisis sobre Saer, insiste en las confrontaciones y mediaciones textuales e ideológicas que se imponen como fenómeno fundamental en la literatura latinoamericana, aunque, siempre la incertidumbre persiste con peculiar importancia en las novelas del autor. De cualquier forma, las versiones propuestas frente a este consabido conflicto resultan en reescrituras insolentes, irónicas y quizá por ello reivindicativas (2002: 342)

Calvino escribió, "la memoria que buscamos recibe su forma del desierto al que se opone". Saer escribió: "Ya no vale la pena escribir si no se lo hace a partir de un nuevo

desierto retórico del que vayan surgiendo espejismos inéditos que impongan nuevos procedimientos, adecuados a esas visiones. Que el vocablo inédito sea tomado, preferentemente, en todas sus acepciones” (Saer, 1986). Es esa forma del desierto al que nos conduce Real, al suponer que la memoria sea una búsqueda de territorios más extensos que el testimonio, que el reclamo y que la vindicación.

La estructura del relato mítico otorga un orden de memoria a *La mujer* y a *Las nubes*. El texto de Virgilio, hace las veces de faro para guiar el trayecto de lectura, como la Biblia lo hace con el texto de Ramos. Como cité antes, en la Eneida se habla del reino mítico, concretamente el "ciclo de Saturno" en Italia, así como en las Geórgicas se traza la edad de oro según la edad de Júpiter. El orden de memoria, el orden de escritura de los trayectos depende también de la teoría de los ciclos¹³. La inclusión de este hipotexto advierte similitudes en funciones, mecanismos literarios, contextos de varia índole y dinámica.

Saer puede incluir la imagen de ciclos guiado por la idea de decadencia que implica el fin de una edad de oro después de una edad de hierro. Bajo la acción del fuego como elemento fundamental, el hombre conoce, por la acción de los opuestos en perpetuo flujo de interacción, fases alternas de creación y de desintegración que se expresan en una alternancia de períodos de guerra y de paz. Revisemos el metarrelato de Saer y encontraremos las coincidencias, la connotación de edad de hierro - edad de oro; el fuego como elemento fundamental para conocer; la noción de eventualidad, de retorno de ciclos, en la *Envidia*, el texto más célebre al respecto (Le Goff, 1991:25). Es significativo el orden de una memoria que cruza o navega por este desierto-mar al encuentro de escrituras clásicas, alejando un relato que se resiste a exponer la memoria de la Argentina actual.

VI. 4. La memoria-objeto de estudio, corrientes afectivas, estéticas y culturales

Regresar al origen, a las fuentes del deseo por la escritura, de la historia primera, es repensar el subterfugio del tiempo mítico. Ante el lenguaje y el relato ficcional

consideremos la materia de memoria como una forma de articular y ordenar el devenir social.

La reducción de lo esencial histórico, encuentra en cada microcosmos del delirio [sea maniático, melancólico, enajenado], la presentación del propio "delirio de la historia". Pichón y Soldi, Weiss y Real, cuentan la historia como si fuese el acontecer histórico de otros; la Memoria que habla de olvidos, pone en escena los rasgos conservadores, autoritarios o represivos en el trayecto a la Casa de Salud. La institución que somete el cúmulo de padecimientos "enajenantes": manía, frenitis y melancolía, semejan, al decir de Real: *"rasgos normales del temperamento, lo que podría explicar quizás muchos hechos incomprensibles de nuestra historia"*.

La Memoria autobiográfica de Real podría basarse, como toda memoria, en las "realidades" experimentadas de una forma concreta, pero parece que su memoria se basa en aquellas que forman parte de las experiencias de los otros. "La realidad externa forma parte de experiencia pero ésta se ve modificada por la propia vida interior. Todo hecho externo alcanza un determinado grado de valor sintomático que deriva de su absorción y reflejo internos" (Weintraub, 1991:19). Real quiere dejar constancia de los recuerdos más significativos, porque tiene una conciencia clara de que esos recuerdos serán leídos con "objetividad". Sin embargo, desviándose del rigor objetivo que Weiss le aconseja, es más abundante en reflexiones que en acciones. La Memoria requiere de un orden de autodescubrimiento, de un entramado que enhebra las experiencias y las aventuras tangibles e imaginarias.

El autodescubrimiento corre a veces paralelo, otras veces tangencial, alternando acontecimientos señalados por una cronología interna: La Casa de Salud se inaugura en 1802, en 1804 Real experimenta el viaje y la aventura; Las Tres Acacias sucumbe en 1816, Real cuenta retrospectivamente su historia en 1835. Esta cronología dimensiona el tiempo de eventos que incluye las invasiones inglesas, el movimiento y culminación de la Independencia argentina, las luchas entre unitarios y federales y por ende, la crueldad y dictadura del gobierno de Juan Manuel de Rosas.

Por otra parte, como hemos visto, los sitios, los climas, la orografía e hidrografía ubican los trayectos en la llanura, algunos contextos bonaerenses y la zona de Santa Fe. La pampa histórica es, por otro lado, un anacronismo. Se omite el sustantivo, pero se indica

como imagen propiciatoria del recuerdo, no para Real, sino para Pichón. La pampa espiritual y la llanura como el espacio arcaico, son impulsadas hacia el centro y luego hacia la expulsión; el movimiento otorga la idea de origen y de cataclismo, construyendo y destruyendo la noción de una cronología: las estaciones se suceden, pero superpuestas, la narración está pero se delega o se superpone también excediendo cualquier demarcación. La llanura es la pampa original que Saer prefiere llamar llanura para colmarla con imágenes visuales y originales que no tienen nada que ver con las imágenes que representan una pampa romántica y realista: *"pesadillas ovals pintadas por un artista demente"* Con esas imágenes reconstruye el "desierto retórico" que enunciaba desde 1986 (*vid. supra*); con ellas marca el fin y el inicio de un mundo narrativo y particular que no deja de ser un mundo material o físico en los recuerdos, en los sentimientos que confunden el lugar original con aquel que parece desplazarse sin tiempo ni concierto, con el dinamismo y la voluntad de las nubes.

Son las imágenes del recuerdo que adquieren su propio ritmo y llegan simultáneas, y otra vez, como las nubes, a veces en invierno y a veces en verano, pero igual en la zona sudamericana que en la parisina. Esa simultaneidad y al mismo tiempo discontinuidad, está representada también en *El Entenado*. En *Las nubes*, ya no es la conciencia de alteridad [el grumete frente a su mentor, el padre Quesada] lo que privilegia el recuerdo, sino una igualdad para todos los humanos en donde *"el mundo parece robarles sustancia"*. Ahora es Real y su comitiva, no el entenado y los "descubridores", quienes experimentan todos los elementos: el fuego, el agua, el aire, la tierra; el silencio, lo inamovible que abarcaba todas las especies y también a los hombres y a las mujeres: *"civiles y soldados, creyentes y agnósticos, ilustrados y analfabetos, cuerdos y locos, igualados por esa luz aplastante y ese aire ardiente y embrutecedor que borran, reduciéndonos a nuestras lánguidas e idénticas sensaciones, nuestras diferencias"* (168).

Cuando la tormenta [de Santa Rosa] sobreviene, los terrenos inundados impiden todo trayecto lineal, deber rodear los caminos; los viajeros son expuestos a peligros constantes, físicos e imaginarios; Real piensa para sí mismo que esas llamas habrían consumido también el delirio *"que era lo único verdaderamente propio que nos distinguía de esta tierra chata y muda"*

El "delirio de la historia" [metáfora de muchos escritores, entre ellos: Ricardo Piglia, Carlos Fuentes, Jorge Edwards] se transfiere al delirio de un espacio que anula al sujeto y rompe con la racionalidad: *"efervescencia de lo viviente, pasto animales, hombres, que le añadíamos a la extensión inacabable y neutra de lo inanimado la levedad colorida y tragicómica del delirio, que nos hacía convivir en una multiplicidad de mundo exclusivos y diferentes, forjados según las leyes de la ilusión, que son por cierto más férreas que las de la materia"* (164).

El mundo de substancias, de enigmas cifrados sugieren la levedad del ser humano; la muerte está presente en ese vacío, representada mediante un espacio amenazante y repetitivo que la memoria, si no conjura, al menos se sustrae irónicamente como realidad única.

El espacio referencial ingresa en el mundo saereano sin la necesidad de subrayarlo, se alude a lo historiográfico trastocando cronologías, pero al mismo tiempo evitando el desborde hacia mundos exclusivamente fantásticos o trágicos.

El viaje, la aventura, los peligros en la llanura, inevitablemente convocan otros viajes inventados y relatados por otras literaturas representando un utópico, fabuloso o terrible pasado basado en el cotejo de las muchas versiones y contradicciones en tanto sentido e interpretación. La subjetividad de las fuentes reflejada por cada narrador y personaje escritor se desvirtúa entre el estado de ánimo y la manera de percibir de cada cual; todo se desvirtúa asimismo por la distancia temporal entre las situaciones conflictivas y afectivas que igual interfieren en el momento de las acciones como en el acto reminiscente: escribir y ordenar el recuerdo. Cada personaje - escritor realiza no sólo actos de escritura, también actos de lectura en donde su memoria acota y distiende sus propios recuerdos, ya sea "fidedignos" o inventados y sugeridos por la escritura; las fábulas del pasado surgen simultáneas como las estaciones tergiversadas. La memoria arbitra, resalta y desdibuja la posibilidad de un saber cierto. Insisto en ese sesgo irónico impreso en cada repetición, en cada representación de lo mismo que a su pesar se topa con lo desconocido o incierto.

El viaje al desierto, el viaje a la locura, el viaje que otra Memoria escrita rehúsa recordar está presente en la comitiva, en cada cuerpo de cada loco una metáfora surge entre las incógnitas representadas por Saer. Tan fácil de reconocer, tan complicado de interpretar

como fácil y difícil es avanzar en la llanura. El autor habla de delirios colectivos a partir de metáforas-cuerpos. Con ellas origina imágenes comparables con escritores de su generación, con ellas habla de represión: la misma represión, la misma reclusión dentro de una institución irónicamente llamada, Casa de Salud.

La imagen de los desaparecidos se ha ido fijando como el símbolo de una presencia y de una ausencia figurada no sólo por textos periodísticos, literarios e historiográficos, sino también por gestos, por carteles con nombres, con fotos pegadas en pañuelos blancos que semejan ese vacío [esa desaparición] y ese silencio en donde la comunicación social queda paralizada como lo muestra cualquiera de los personajes de Real o de Pichón. Los desaparecidos cuando la Casa de Salud se destruye, ya no importan, la borradora administrativa desaparece el registro de aquellos que se suponían privados de la razón, o sometidos a un uso privado de la razón, que es decir la obediencia. La idea de fuerza disciplinaria convive con la historia de la fuerza del poder, la crueldad, la dictadura, la guerra. Las guerras posibilitan osamentas, tumbas, ruinas, lugares con/sin sentido, pero también la narración de (la) memoria. La inexistencia de una guerra declarada provoca la inexistencia de una guerra que sin embargo está ahí y es esencialmente civil y contemporánea¹⁴. Acaso esa incertidumbre que Saer presenta desde la apertura del texto en cursivas –el texto citado-, sea la objetivación del estrato virtual metaforizado en la imagen de Pichón ante la computadora. Virtualidad, en tanto incapacidad de una narración final, puesto que puede o no tener un fin. Virtualidad porque son huellas, soportes, referentes que, pese a su aparente disponibilidad, está reservada para ser vista por sólo una persona: Pichón. La comunicación puede ser infinita pero no lo es en tanto es personal. Imagen poco susceptible de recrear un espacio público, porque hace desaparecer la firma o la identidad del firmante.

Las nubes insinúa las huellas del trayecto en busca de un objeto [objetivo] que por más abstracto, más comunica la indeterminación, la desertificación de un sentido histórico que repite alegórica y paradójicamente una búsqueda del sentido estético.

En palabras de Enrique Lihn: ‘la materia de la memoria no es el pasado sino nuestra versión actual de esa zona inaccesible del tiempo, una instalación poética hecha sólo de palabras. No menos que de ellas’ (Ossa, 2000:75).

Notas del capítulo VI:

¹ Bergson reafirma en su teoría los lazos entre memoria y espíritu, si no precisamente con el alma, ejerciendo una gran influencia en la literatura; huella de ello, según LeGoff, es el vasto ciclo narrativo de Marcel Proust . A partir de su escritura, nace una nueva memoria novelística que se sitúa en la cadena "mito-historia-novela" Le Goff, *Op.cit.*, 176ss.

²De manera similar, Tiberiano, el narrador de *La mujer que quiso ser Dios*, enfrenta la parodia tragicómica de la mujer que funda su iglesia, tratando de comprender la vida a través de libros hallados en las bibliotecas, la que el tío Marcial tiene en casa y la biblioteca municipal del puerto de Veracruz; en Tiberiano, el tono de la ironía es más lacerante, más íntimo al estar conciente de que la verdad de la historia surge de sus propias especulaciones. Al contrario de Real, él no fue "hijo de las luces", sino niño "expósito" ante una lucha por la vida [picaresca y absurda] que no acaba de discernir.

³En la Poética de Aristóteles se proponen diferencias entre el quehacer histórico y el poético. Los cuestionamientos acerca de lo verosímil mediante una representación narrativa se argumentaron nuevamente en épocas renacentistas, reintroduciendo la preocupación por la narración construida a partir de enlaces causales, dentro de un diseño de principio-desarrollo-fin, que coincidía con un enfoque antropocéntrico. Este enfoque proporcionaba a la evolución humana una clase de argumento narrativo con principio y fin, recurriendo a una supuesta trascendencia de lo divino. En el siglo XIX, con la aceptación de un enfoque metodológico cientificista, los historiadores, pero también los literatos, trataron de alejarse de la "subjetividad" que operaba en la forma narrativa; la subjetividad era rechazada por otras formas alternativas de (re)presentación de lo "real" y de lo "verdadero", que comunicasen un conocimiento objetivo del pasado. Las indagaciones acerca de qué corresponde contar a la historia, a la literatura o a la Poética historiográfica, se trasladaron al qué significa remontarse a cuál pasado o idea o noción de pasado y con cuál forma discursiva se comprendería ese contenido. Sobre este tenor, los abordajes provienen no sólo de la Institución literaria o histórica, sino de la filosofía con orientación semiológica, hermenéutica y analítica. Existe una lista considerable de filósofos, historiadores y críticos, de los cuales menciono, arbitrariamente a: Hayden White, Michael de Certeau, David Carr, Louis Mink, Le Goff y Nora, Linda Hutcheon, a partir de sus propuestas surgen otras en las obras de Seymour, Novoa, Matute, etc., etc. (Castillo, 2000). En esta investigación que inquiriere acerca de Memoria, la inclusión del mito es interesante porque al mismo tiempo que se trasciende la polaridad Historia-Ficción, se regresa a los tiempos clásicos cuando aún no existían las divisiones disciplinarias que polarizaban la Historia y la poética, y por ende el mito. Cuando hablamos de mitología, la lista se enriquece: Mircea Eliade, Lévi-Strauss, Durkheim, Jung, etc. Los mitos, en su estructura y significado, siguen siendo una fuente constante para la historia, la literatura y demás humanidades y ciencias.

⁴ Al mismo tiempo se debe considerar, que la idea popular de memoria *como* depósito de experiencias se contradice con los recientes trabajos de corte neurológico al crear y destruir memorias en un proceso continuo (Le Goff, *Op.cit.*).

⁵ En 1958 apareció un libro extraño en las letras hispánicas: *Declinación y Ángel* de Antonio Di Benedetto. Los dos relatos que lo componen habían sido escritos entre 1953 y 1954. Nada se sabía entonces del Nouveau Roman en América Latina, y sus iniciadores se encontraban en Francia escribiendo sus primeros textos. El escritor argentino explicó que el cuento que daba título al volumen estaba 'narrado exclusivamente con imágenes visuales -no literarias- y sonidos' Puede debatirse si Di Benedetto fue o no el 'descubridor' del objetivismo literario (acaso ocurrió una simultaneidad de esfuerzos), pero llegó a él con independencia de los embates europeos. ¿Por qué no fue reconocido como el precursor de este movimiento literario?... Ollé-Laprune, Dugaast-Portes, et. al."Miradas al nouveau roman" en *La tempestad*, año 5, no. 25, julio-agosto 2002: 13.

⁶ "Si lo trágico puro existe únicamente en el dominio del arte, en la realidad, aún en sus aspectos más atroces, siempre se lo encuentra temperado por algún elemento cómico, grotesco, o aún ridículo". Saer

estaría de acuerdo con la autora de esta afirmación, cuando considera la diferencia entre una (re)presentación de sólo simples asesinatos y asesinatos en el interior de una acción que una memoria trágica sabría representar. Mas otros serían los elementos. La "víctima de una técnica de asesinato político" requeriría primero del *reconocimiento* que abriría vías mediante las cuales el "gran error" puede ser reconocido como tal. Stéphane Douailler, "Tragedia y desaparición" en Nelly Richard (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*. Chile, Cuarto Propio, 2000:99-104.

⁷ Premat afirma que la crisis de representación, la reescritura, la mediación intertextual e ideológica, se impone como fenómeno fundamental en la literatura contemporánea; el balance negativo de la evolución de la Argentina, las irónicas representaciones de la Edad de Oro, el pesimismo y la desorientación de juicios ideológicos que se pueden formular sobre el fin de siglo a orillas del Plata (*Op.cit.*, 342).

⁸ La predilección por los papeles o manuscritos "hallados" remiten a una larga tradición en la literatura universal, comencemos por *El quijote* de Cervantes, *Los papeles de Aspern* de Henry James; *La dama de Picas*, de Pushkin; *La cena* de Alfonso Reyes, *Aura*, de Carlos Fuentes, etc.

⁹ Frases como ésta, indican los enlaces de la propia intratextualidad. Las "viejas" eran las víctimas en *La pesquisa*. Recordemos que la frase citada en su momento acerca de Pichón "se sentía bien", recupera otro texto más. Las capas narrativas en cada nueva novela, enlazan a los personajes, las circunstancias y/o los motivos literarios que conforman el universo ficcional del autor.

¹⁰ Tomás Eloy Martínez exploró en *La novela de Perón* (fecha...) el peronismo como vía regia-onírica-fantástica utilizando registros de entrevistas que mantuvo con él, donde las mismas Memorias dictadas por Perón son en sí mismas un palimpsesto de borraduras, omisiones, hechos y relatos contradictorios, de ahí la novela retoma esa tensión entre la verdad y la falsedad. En un ensayo de Nicolas Shumway, *La invención de Argentina* se afirma que a diferencia de México, Perú, Venezuela o Paraguay, en la Argentina sólo están el Tratado de Ruy Díaz de Guzmán que da nombre al país, la Argentina manuscrita, publicada a comienzos del XVII, y Viaje al Río de la Plata, del alemán Ulrico Schmidt, que apareció en Frankfurt en 1567. Los argentinos, afirma Martínez, no creemos que los documentos sean verdaderos. Que legitimen algunas cosas sí, pero sospechamos de su autenticidad.

¹¹ Acudimos a Borges en "El inmortal" para rememorar los "manuscritos" y mitos clásicos: la Ilíada, la travesía de Rufo, la ciudad fabulosa [La Ciudad de los Inmortales] y la inesperada lluvia sobre el desierto. Si los alienados son ahora los inmortales y la Casa de Salud ha sido construida como otro monumento al caos, también los locos consiguieron la inmortalidad. Real sale al encuentro de Virgilio como Flaminio Rufo al encuentro de Homero. Terminada la relación de sucesos encontramos que Rufo, ahora hombre de letras: Joseph Cartaphilus, se reduplica en el avezado lector de su propio texto. La narración concluye, se acerca el fin y sólo quedan palabras mutiladas, palabras de otros, "fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos". Las palabras de otros se reflejan en el inconsciente dibujado en cada loco de *Las Nubes*. Cada uno es espacio y sombra que Real ha "trabajado", fraguando en personaje. Si Pichón es Real [la realidad de Pichón] se borran irónicamente las líneas de una personalidad ilusoria que instala al escritor en una posición de continuidad o de eternidad, pero ¿como epifanía o como indiferencia?

¹² Premat basa el estudio de la obra de Saer, sobre la idea Saturno-Melancolía. La teoría de los ciclos, de la que ya he hablado, subraya el ciclo de Saturno como alegoría de la melancolía. La melancolía en las artes contemporáneas podría efectivamente ser un signo de la historia, la presentación (imaginaria) de que hay algo (de que algo es) impresentable. Jean L. Déotte. *El arte en la época de la desaparición* en Nelly Richard. *Políticas y estéticas de la memoria*, *Op. cit.*

¹³ La paternidad de la teoría de los ciclos se atribuye a Heráclito, quien suponía una duración por ciclo de 18.000 años. Algunos como Empédocles, distinguían en el interior de los ciclos una fase llamada "edad del amor"-la reina. Amor cuando todo era gentil con los hombres y animales y todos mostraban un afecto

recíproco. Zenón, un filósofo estoico era un gran divulgador de la teoría de los ciclos. Le Goff, *Op.cit.* 24-27.

¹⁴ Se habla de la dictadura y del borrar una memoria, la memoria de la existencia o del *haber existido* de aquellas personas que el sistema había hecho desaparecer. De las investigaciones que el gobierno de Alfonsín creó: CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), en Informe Nunca Más (NM) La idea de acción de justicia que fue menguando después de las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987) y del Indulto (1990). La llamada “Ley del Punto Final” fijaba un límite de sesenta días para interponer denuncias sobre delitos cometidos durante la etapa dictatorial, creando una prescripción casi inmediata para los crímenes cometidos por los militares. La denominada “Ley de Obediencia Debida” creaba una presunción irrefutable de que los oficiales subordinados y la tropa de las Fuerzas Armadas, de seguridad y penitenciarias habían actuado bajo órdenes y por lo tanto no podían ser castigados.

CONCLUSIONES

La mujer que quiso ser Dios y *Las Nubes*, establecen 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 y Juan José Saer nos entregan en estas novelas, las más recientes de su producción, dos historias en donde la percepción de las imágenes relacionadas con las 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 emula la épica ni conmueve 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 las novelas se denota y se implica el tono irónico y la mirada crítica de los autores 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.

Las novelas indican la incidencia de un trayecto que siempre nos conduce al lugar de procedencia de los escritores. Las tierras de la memoria veracruzana y la memoria santafesina contextualizan, si no toda la producción, si una gran parte de las historias de Ramos y de Saer. Al respecto, es importante considerar que por diversas circunstancias de vida, los dos escritores permanecen alejados de su lugar de infancia; su lejanía huella las tramas 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 la 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 de 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; en la inmaterialidad de las nubes que observa el doctor Real, en los trayectos a través del fuego y del agua, en los cuerpos escindidos de los cinco locos, en los discursos crípticos y absurdos de todos los personajes, 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 en estas obras y las imágenes intra e intertextuales que las dimensionan. Cuando en el presente hablamos de la memoria de un tiempo recobrado, pasado y aún 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 “fidel” de la historia gracias a la literatura. Persiste la incredulidad, la duda constante de una reconstrucción fidedigna de pasado, al tiempo de un rechazo hacia ciertos mecanismos de desmantelamiento que, al decir de Saer, acaban por opacar la forma novelesca. Los autores estudiados no desdeñan los contextos historiográficos, pero están involucrados 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 estatuto 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 las novelas se establecen los distintos niveles narrativos y argumentativos, en uno se contextualiza la fábula y el referente historiográfico, en otro u otros confluyen las dosis conjeturales, las interpretaciones hipotéticas y contradictorias que argumentan lo narrado. Tan importante es la función narrativa y argumentativa, que los escritores recurren a la utilización gráfica de paréntesis y corchetes; los signos responden, tanto a un proceso retórico y/o estructural, como a una forma especial 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, como en la delegación narrativa de las memorias, se recurre con fortuna a la instancia del personaje-escritor. Los personajes-escritores, los personajes-narradores, de *La mujer...* y de *Las nubes*, se ubican en contextos totalmente distintos. Tiberiano, se asume como “niño expósito” y fabulador en ciernes, el doctor Real, es un joven psiquiatra, alumno destacado con presumible experiencia narrativa. Pese a las diferencias culturales e históricas, a las distancias espacio-temporales y a sus relatos, en ambos es evidente la actitud de “pesquisa”. Buscan el relato que les confiera sentido a sus vidas y validez a su quehacer escriturario. La pesquisa por el objeto narrativo o narración-objeto, acaso ¿Objeto del deseo?, no es, sin embargo, un motivo explícito.

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. El doctor Real, en cambio, surge como un personaje-escritor al que se ha delegado la actividad narrativa de una historia que alguien más cuenta o desea contar [Pichón y por extensión, Soldi y Tomatis]. El doctor Real experimenta diferentes ritos y confronta los discursos acerca de la locura y la razón; Pichón es quien debería otorgar el veredicto de realidad o de ficción de las memorias escritas por Real, pero a su vez, la delega en un receptor virtual. En las dos historias – la de Tiberiano y la de Real- se involucra el relato de la fundación de dos instituciones, una es la Casa de la Espera, otra es la Casa de Salud, en una, la discusión se centra en la necesidad de inventar credibilidades que mucho o poco tienen relación directa con el conflicto de la divinidad; en la otra se argumenta la validez del discurso pseudocientífico europeo, conmovido por un espíritu revolucionario. Los motivos argumentales, en ambas novelas, fundamentan la demarcación de las reflexiones sobre la función metanarrativa.

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 fundamentales. Pero los modelos narrativos, aunque marcan y conducen a estos personajes-escritores 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.

Los modelos narrativos, por lo visto, fundamentan un orden de escritura de memoria que marca el desliz temporal y espacial, entre la atribución y función de un escrito y otro, 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, la IV Bucólica, la Eneida y la Odisea, la Celestina y la Biblia; los saberes establecidos sobre la divinidad, la locura y la razón, la civilización y la barbarie, concitan la implicación del lector y su repertorio ante una problemática cultural que asume otro mito u otra realidad: las relaciones entre la cultura europea y la realidad latinoamericana. Los autores parecen insistir en las confrontaciones y mediaciones textuales e ideológicas que se imponen como fenómenos fundamentales en la literatura latinoamericana. Las versiones propuestas en las novelas 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 los textos. Más que detenerse en la transcripción de enunciados irónicos, importa destacar el sesgo irónico como supuesto intertextual y como perspectiva narrativa. Las dos obras nos remiten 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 de *Las nubes*, los juegos, las rondas como aprendizaje inicial en *La mujer...*]. La identificación del grupo social en la simulación de las historias relatadas en torno a una fogata en campo abierto en *Las*

Nubes]. 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, tanto Tiberiano como Real, extravían sus intenciones, primero entre los meandros inconscientes y concientes de los sujetos que describen, pero sobre todo, en ellos mismos; después, por efecto de las causas y del azar, que originan las conflagraciones sociales de las que también pretenden 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 semeja 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 describirse con estructura, perspectiva y orden.

En beneficio de la perspectiva irónica propuesta, consideremos que en la construcción de personajes-escritores- 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. Sumemos a estos supuestos la declaración de Saer, en uno de los ensayos autobiográficos: *Juan José Saer por Juan José Saer*. Él afirma que una de las causas por la cuales utiliza personajes escritores o próximos a la actividad literaria [profesores de literatura, periodistas, cronistas, etc.] “corresponde a una tendencia de la ciencia contemporánea, que preconiza la inclusión del observador en el campo observado para relativizar de ese modo las afirmaciones o los descubrimientos del observador” (Saer, 1986:21).

Si la ironía es un mecanismo omnipresente. ¿Qué se ironiza en las figuras particulares de Tiberiano y de Real, pero también en Blanca Armenta y en Pichón [Garay]?

Se conciertan, en términos generales, varios enfoques irónicos: las afirmaciones de los narradores sobre sus escritos, sean de índole referencial o no, pertenecen a una ilusión perceptiva que no sale del perímetro ficcional en donde ellos están situados, de aquí el movimiento de “bumerang” que acompaña al sesgo irónico. La proliferación de argumentos metanarrativos muestra interpretaciones contradictorias. La narración que se delega 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...* y de *Las nubes*, 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.

El doctor Real, por otra parte, reinicia su trayecto escritural, relatando un clásico rito de iniciación como remedo frustrado de una aventura épica, acompañado por un puñado de “locos”, militares y prostitutas. El modelo fundacional del mito virgiliano y las enseñanzas epicúreas, se oponen a su relato americano. La lectura de Pichón no resuelve la verosimilitud de la Memoria porque, muy probablemente, es juez y parte de lo escrito. Las argumentaciones seudocientíficas y seudoreligiosas confrontan y ridiculizan, no sin amargura, las hipotéticas premisas que fundamentan la implantación de las dos instituciones, la Casa de la Espera y la Casa de Salud.

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...* y en *Las nubes*, la palabra es puesta en escena: gestos, ademanes, mímica en acción; voces tergiversadas, inaudibles y reprimidas, incluso para los personajes escritores que crearon personajes dentro de personajes. La oralidad y la narratividad del recuerdo, originados en cada intervalo del trayecto escritural, reproducen una visión de mundo escindido e incierto. En *Las nubes*, ante la propia delegación narrativa y en el relato “puesto en abismo”, se juega con la idea de un objeto narrativo, –el disquete– en el que se puede alterar y alternar la escritura de lo que se recuerda y de lo que se inventa. 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; los conflictos en la incipiente construcción de una nación y por añadidura los indicios de la guerra sucia en Argentina; de una problemática colectiva que alude a la represión, al abuso, a la violencia, a los conflictos que han sido relatados en otros discursos historiográficos, sociales o políticos. Ese *algo* íntimo de los autores es legible a partir de las resonancias sociales.

La coincidencia entre lo afectivo y lo ideológico cultural o político, aleja los textos de Ramos y de Saer, de aquellos que se consideran indudablemente: “novelas históricas”. La percepción del discurso historiográfico, político y cultural no resulta ser 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.

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, etc., 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 el recuerdo [las nubes de Real]-, 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 de los autores:**Obras 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/Universidad Autónoma de México, 2003]. Premio narrativa Instituto Nacional de Bellas Artes-Colima, 1988.

La voz de Coatl -cuentos para niños- México, Novaro/Secretaría de Educación Pública, 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, Secretaría de Educación Pública /Premiá, 1986. [2a. ed. EON, 1996)

Éste era un gato. México, Grijalbo, 1987.

Domingo. Junto al paisaje. México, Lega, 1987.

La casa del ahorcado. México, Joaquín Mortiz, 1993 - Finalista del premio Planeta/Joaquín Mortiz, 1992.

Blanca pluma -cuentos para niños- México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

La Señora de la Fuente y otras parábolas de fin de siglo. México, Joaquín Mortiz, 1996.

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

Otras obras:

Melomanías, la ritualización del universo. México, Universidad Autónoma de México/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990 - Premio de ensayo literario José Revueltas, 1989.

Mariposa reina -guión de cine inspirado en la novela, *La rueca de Onfalia* de Juan Vicente Melo, Xalapa. 2003.

*La novela más reciente.

Obras de Juan José Saer

Novelas y relatos:

Cicatrices (1a. ed. 1969). Buenos Aires. CEAL, 1983.

El limonero real (1a. ed. 1974). Buenos Aires, CEAL, 1981.

La mayor (1a. ed. 1976). Buenos Aires, CEAL, 1982.

Nadie nada nunca. México (1a. ed.1980). Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

El entonado (1a. ed. 1983), Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

Glosa (1a. ed. 1986). Buenos Aires, Seix Barral, 1995.

El arte de narrar -poemas- (1a. ed.1986). Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

La ocasión (1a. ed. 1988). Barcelona, Destino, 1989.

Lo imborrable. Buenos Aires, Alianza, 1993.

La pesquisa (1a. ed. 1994). México, Planeta, 1998.

Responso. Buenos Aires, Seix Barral, 1998.

***Las nubes* (1a. ed. 1997) 2a. ed. Barcelona, Muchnik, 2002. ***

Lugar. Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

Palo y hueso. Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

La vuelta completa. Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

Cuentos completos (1975-2000). Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

Otras obras (sólo las consultadas)

Juan José Saer por Juan José Saer y "El lugar de Saer", María Teresa Gramuglio. Buenos Aires, Celtia, 1986.

"Literatura y crisis argentina" en Kohut y Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt-am-Main:Vervuert, 1989:105-121.

El río sin orillas. Buenos Aires, Alianza, 1991.

La selva espesa. México, Universidad Autónoma de México, 1994.

Una literatura sin atributos. México, Universidad Iberoamericana /Artes de México/Seix Barral, 1996.

El concepto de ficción (1a. ed. 1997). México, Planeta, 1999.

La narración objeto. Buenos Aires, Seix Barral, 1999.

*Las novela más reciente.

Bibliografía y hemerografía general:

Angenot, Bessière, Fokkema, Kushner. *Teoría literaria*. Trad. Isabel Vericat Núñez. México, Siglo XXI, 1993.

Avellaneda, Andrés. "Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta" en *Memoria colectiva y políticas del olvido -Argentina y Uruguay-* Rosario, Viterbo, 1997.

Augé, Marc. *Los no lugares*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona, Gedisa, 2000.

Bal, Crewe, Spitzer. *Acts of memory. Cultural recall in the present*. New England. 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 Champroucin. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Bajtín, Mijail. "De la prehistoria de la palabra en la novela" en Araújo, Nara y Delgado, Teresa (selección y apuntes) *textos de teorías y crítica literarias . Del formalismo a los estudios postcoloniales*. Cuba/México, Universidad de la Habana-Universidad Metropolitana-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.

Barthes, Roland. "L'ancianne rhétorique, aide-mémoire", *Communications*, núm. 16, 1970:172-229.

Barthes, Roland. "La muerte del autor" en Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y apuntes) *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*. Cuba/México, Universidad de la Habana-Universidad Metropolitana-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.

Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Trad. J. 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*. Trads. Vicky Palant y Pablo Martín. Barcelona, Paidós, 1992.
- Blanco, José Joaquín. *Cuestiones quevedescas*. México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2000.
- Block de Behar. *Retórica del silencio*, México, Siglo XXI, 1984.
- Block de Behar. *Al margen de Borges*. México, Siglo XXI, 1987
- Bloom, Harold. *La religión en los Estados Unidos*, Trad. María Teresa Macías. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Booth, Wayne. *Retórica de la ironía*. Trads. Jesús Fdez. Zulaica y Aurelio Mtz. Benito. Madrid, Taurus, 1989.
- Borges, J.Luis. *Discusión*. (ed-or. 1976). Buenos Aires, Alianza, Emecé, 1991.
- Borges, Jorge L.. *Arte poética*. Madrid, Crítica, 2001.
- Brossat, Alain. "El testigo, el historiador y el juez" en Richard, Nelly (*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.
- Cabral, Nicolás, *Juan José Saer-la narración autónoma, La tempestad*. México, año 5, no.25, 2002
- Cabral, Nicolás *et.al.* "Propuestas para un Nobel futuro: J.D.Salinger, Juan José Saer, Antonio Lobo Antunes, Haruki Murakami" en *La tempestad*. México, año 5, no.25, 2002
- Calvino, Italo. "Visibilidad" en: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid, Siruela, 1990.
- Canclini G., Néstor. *Culturas híbridas*. México, Grijalbo, 1989.
- Carr, David. *Time, narrative and history*. Purdue, Indiana University Press, 1986.
- Castillo G., Ma. Esther. *Poética historiográfica*. Tesis de Maestría en Historia. México. Universidad Autónoma de Querétaro. 2000.
- Castillo G., Ma. Esther. "Intramuros de Luis Arturo Ramos: Finisterre o la aspiración a la desmemoria" en *Revista de Literatura Contemporánea*, México, EÓN/University of Texas at El Paso, año 5, no. 12, 2000:53.61.

- Castro, Gómez, Mendieta (coords.). *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.
- Certeau, Michel de. "La historia, ciencia y ficción" en *Históricas*, Instituto Nacional de Antropología e Historia (enero-marzo), núm.16, 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*. Genève, 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.
- Corbatta, Jorgelina. "Algunas notas sobre la praxis poética de Juan José Saer", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, no.561, 1997:97-107.
- Corbatta, Jorgelina. "En la zona", en *Revista iberoamericana*, año 57, núms.155-6, 1991:557-67.
- Corbatta, Jorgelina. *Juan José Saer: Narración versus realidad*. Detroit, Wayne State University, 1991
- Cosío Villegas, Daniel. *Historia de México*. México, El Colegio de México, 1974.
- Chambers, Ross. *Story and situation*. Saint Paul, University of Minnesota Press, 1984.
- Chambers, Ross. *Room for maneuver*. Chicago, Chicago Press, 1991.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Trad. Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1996.
- Deleuze, Guilles. *Crítica y clínica*. Traducido con la ayuda del Ministerio francés de la cultura y la Comunicación. Barcelona, Anagrama, 1996(a).
- Derrida, Jaques. *Memorias para Paul de Man*. Trad. Carlos Gardini. Barcelona, Gedisa, 1988.

- Dessau Adalbert. *La novela de la revolución mexicana*. Trad. Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Díaz-Migoyo, Gonzalo. *La diferencia novelesca-lectura irónica de la ficción*. Madrid, Visor, 1990.
- Domenella, Ana Rosa. *Jorge Ibargueroitia: la transgresión por la ironía*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.
- Domenella, Ana Rosa. "Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria" en *De la ironía a lo grotesco*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992: 85-116.
- Domenella, Ana Rosa (coord.), *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México*. México, Universidad Autónoma Metropolitana/Miguel Ángel Porrúa, 2002.
- Dowe Draaisma. *Metaphors of memory*. Great Britain, Cambridge University Press, 2000.
- Duby, Georges. "Scribere la storia" en Asor, Rosa Alberto (ed.), *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*. Italia, Nuova Italia, 1995.
- Dugas-Portes, Francine: "Alain Robbe-Grillet ¿"El papá del nouveau roman"?, " El precursor, Di Benedetto" en *La tempestad*, México, año 5, no.5, 2002
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis -lenguaje del mito y estructuralismo figurativo*. Trad. Alain Verjat. Barcelona/México, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.
- Eco, Umberto. *Meaning and Mental Representations*. Pennsylvania. Indiana University Press, 1988.
- Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Trad. Juan Gabriel López Guix. Cambridge, University Press-Sucursal España, 1997.
- Eco, Umberto. *Entre mentiras e ironías*, Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona, Lumen, 1998.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona, Lumen, 1999.
- Eickoff, Georg. *La historia como arte de la memoria*. México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- Escalante, Gonzalbo. *La mirada de Dios*. Barcelona, Paidós, 2000.

- Filinch, María Isabel. *La voz y la mirada*. México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.
- Florencia, Rodilla, López, Domenella, *et.al.* *De la ironía a lo grotesco*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México, S.XXI, 1971.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa*. Trad. Fco. Monge. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?", en Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y apuntes) *textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*. Cuba/México, Universidad de la Habana-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2003:347-386.
- Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Gambetta Chuk, Aída Nadi. Juan José Saer: representación y antirrepresentación, en *Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*, México, Universidad Autónoma de México, 1997:485-494.
- Gambetta Chuk, Aída Nadi. "Narrar y delegar. J.J.S.", en *Literatura: espacio de contactos culturales*. Tucumán, Comunicarte, 1998.
- García Mundo, Octavio. *El movimiento inquilinario de Veracruz*, 1922. México, Secretaria de Educación Pública, Sep Setentas, 1976.
- Genette, Gerard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.
- Genette, Gerard. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México, Siglo XXI, 2001.
- Giordano, Alberto. *La experiencia narrativa. Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*. Rosario, Viterbo, 1992.
- 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, año 5, no. 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.
- Greimas, A. Julien, "La parábola: una forma de vida", en Flores, Roberto (ed.) *Formas de vida*, Tópicos del seminario, SeS, 1999.

- Grinberg León, Rebeca. *Migración y exilio, estudio psicoanalítico*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes (De Cristóbal Colón a 'Blade Runner' –1492-2019)*. Trad. Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica., 1995.
- Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía" Varios. 1991. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona, Anthropos, 1991:9-18.
- Hutcheon, Linda. *A poetics of modernism*. London, Routledge, 1989.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia..." en Florencia, Rodilla, López, Domenella, *et.al. De la ironía a lo grotesco*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992: 173-194.
- Ibsen, Kristine. *Memoria y deseo- Carlos Fuentes y el pacto de lectura*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Trad. del alemán J.A. Gimbernat, trad. del inglés, Manuel Barbeito. Madrid, Taurus, 1987.
- Jitrik, Noé. *La vibración del presente*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria*. Argentina, Biblos, 1995.
- Kaminsky, Gregorio. *Escrituras interferidas*. Argentina, Paidós, 2000.
- Kerbret-Orecchioni. "La ironía como tropo", en Florencia, Rodilla, López, Domenella, *et.al. De la ironía a lo grotesco*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992:195-221.
- 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, Milán. *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.

- LaCapra, Dominique. *History, Politics, and the novel*. Ithaca, Cornell University, 1987.
- Lakoff & Jonson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Trad. Carmen González Marín. Madrid, Cátedra, 1991.
- Laplanche, Jean, Pontalis, J.Bertrand.. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Le Goff, Jaques. *El orden de la memoria*. Trad. Hugo F. Bauzá. Barcelona, Paidós, 1991.
- Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico" en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona, Anthropos, 1991: 47-61.
- Loureiro, Ángel. "Problemas teóricos de la autobiografía", en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona, Anthropos, 1991: 2-8.
- Lynch, Enrique. *La lección de Sherezade*. Barcelona, Anagrama, 1987.
- Lynch, Enrique, "Discurso interrumpido", en *Análisi, Quaderns de comunicació i cultura*, Universitat Autònoma de Barcelona, núm. 25, 2002: 95-108.
- Liotard, JF. *La condición postmoderna*. Trad. Mariano Antolín R. México, Tiempo Contemporáneo, 1979.
- Martínez, Eloy. "Mito, historia y ficción", en *Visiones cortazarianas. Historia, política y literatura hacia el fin del milenio*. México, Aguilar, 1996.
- Martínez Morales, José Luis. *Novela y geografía en Veracruz* en *Revista de Literatura Contemporánea*, México, EÓN/University of Texas at El Paso, año 6, no. 13, 2000:7-14.
- Manguel, Alberto. *Una historia de la lectura*. Colombia, Norma, 1999.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona, Ariel, 2002.
- Molina, Mauricio. *La memoria del vacío*. México, Universidad Autónoma de México, 1998.
- Monegal, Antonio. *Luis Buñuel, de la literatura al cine*. Barcelona, Anthropos, 1993.
- Morson, Gary. *Parody, History and Metaparody*. Michigan, Northwestern University, 1989.
- Moses, Finley. *El mundo de Odiseo*. México, Fondo de Cultura Económica., 1978.
- Olney, James, "Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía", en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona, Anthropos, 1991:23-47.

- Navarro, Ginés. *El cuerpo y la mirada-Desvelando a Bataille-*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- Oropeza Prada, Renato. *Literatura y realidad*. México, Universidad Veracruzana/Universidad Autónoma de México, 1999.
- Ossa, Carlos. "El jardín de las máscaras", en Richard, Nelly (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*. Chile, Cuarto Propio, 2000:71-75.
- Paredes, Alberto. *Las voces del relato*. Xalapa, Universidad Veracruzana., 1989.
- Paz, Octavio. *Corriente Alterna*. México, Siglo XXI., 1972.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. México, Siglo XXI, 1974.
- Pellicer, Juan. *El placer de la ironía*. México, Universidad Autónoma de México, 1999.
- Pereira, Armando. *Deseo y escritura*. México, Premia Editora, 1985.
- Picard, Hélien. *Ecritures du texte, espaces du texte, temps, espace, écriture chez José Saer et Jean Marie Gustave*. Paris, Gallimard, 1992.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama, 1986.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio de la ficción*. Ficciones espaciales. México, Siglo XXI, 2001.
- Pons, Ma. Cristina. *Memorias del olvido*. España, Siglo XXI, 1996.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno. Escritura de la melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario, Viterbo, 2002.
- Pulgarín, Amalia. *Metaficción historiográfica*. Madrid, Espiral Hispano Americana, 1995
- Quintana, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Rosario, Viterbo, 2001.
- Rall, Dietrich. *En busca del texto*. México, Universidad Autónoma de México, 1993.
- Raymond, Williams y Rodríguez, Blanca. *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual*. Madrid, Gredos, 1984.
- Ricoeur, Paul. *Los caminos de la interpretación*. Trad. J.L. García Rúa. Barcelona, Anthropos, 1991.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*. Trad. Agustín Neira México, Siglo XXI, 1998.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación*. Trad. Graciela Monges Nicolau. México, Siglo XXI, 1998.

- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción*. Trad. Pablo Corona. México, Fondo de Cultura Económica., 2001
- Richard, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*. Chile, Cuarto Propio, 2000.
- Riera, Gabriel. "Altering Fictions: Writing and the question of the other in Blanchot, Beckett, Borges and Saer". Dissertation in Comparative Literatura. Irvine, University of California, 1997.
- Rodilla, María José. (ed.) *Varia fortuna-representaciones de la realidad latinoamericana-*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1997.
- Rodríguez Hdez., Sixto. Prólogo de *La ciudad roja* de José Mancisidor. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1995.
- Rojas, Sergio. "Cuerpo, lenguaje y desaparición", en Richard, Nelly (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*. Chile, Cuarto Propio, 2000:177-186.
- Rorty, Richard. *Contingency, irony, and solidarity*. NY, Cambridge University Press, 1989.
- Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Royo-Cuzmán-Pineda. Sociocriticism. Rosismo y Peronismo, en *Nudos históricos, prácticas literarias*. Vol. XVI, núms. 1 y 2, 2001
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires, Seix Barral, 1999.
- Sánchez Garay, Elizabeth. *Italo Calvino -voluntad e ironía-*. México, Universidad Autónoma de México/ Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Sarlo, Beatriz. "Aventuras de un médico filósofo: sobre *Las nubes* de Juan José Saer", en *Punto de vista*, año 20, no. 59, 1997:35-38.
- Scholes, Robert.1982. *Semiotics & interpretation*. New Haven, Yale University Press, 1982.
- Segal, George. *Sueño, fantasma y arte*. Madrid, Nueva Visión, 1995.
- Segovia, Francisco. *Invitación al mito*. México, Ediciones sin nombre- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- Steiner, George. *El castillo de Barba Azul-Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Trad. Alberto L. Budo. Barcelona, Gedisa, 2001.
- Steiner, George. *Nostalgia del absoluto*. Trads. María Tabuyo y Agustín López. Madrid, Siruela, 2001.

- Subercaseaux, Bernardo. "El sueño de la razón produce monstruos (y también su vigilia)" en: Richard, Nelly (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", en *Revista de Literatura Contemporánea*, México, EÓN/University of Texas at El Paso, año 8, no. 19, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona, Paidós Asterisco, 2000.
- Torres, Vicente y Castillo Esther. "Entre la realidad y la ficción -Luis Arturo Ramos". en *Siempre!*, México, año XLVIII, núm. 2550, 2002.
- Trevisán, Ana Lucía. "*La mujer que quiso ser Dios*" -Sección de bibliografía anotada. *Revista de Literatura Contemporánea*, México, EÓN/University of Texas at El Paso, año 8, no. 19, 2003:153-4.
- Trías, Eugenio. *Filosofía y carnaval*. Barcelona, Anagrama, 1984.
- Trías, Eugenio. *Pensar la religión*. Barcelona, Destino, 1996.
- Van Dijk, Teun A. *Texto y contexto*. Trad. Antonio García Berrio. México, Red Editorial Iberoamericana, 1993.
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente-guerra, dictadura, sociedad en la argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Vidal-Naquet, Pierre. *Los asesinos de la memoria*. Trad. León Mames. México, Siglo XXI.
- Weigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Trad. José Amícola, Barcelona, Paidós, 1999.
- Weintraub, Karl. "Autobiografía y conciencia histórica", en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona, Anthropos, 1991:18-32.
- White, Hayden. *El contenido de la forma*. Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona, Paidós, 1992.
- White, Hayden. *Metahistoria*. [1a. ed. 1973]. Trad. Stella Mastrangelo. México, Fondo de Cultura Económica, 1992
- Zubiaurre, Ma. Teresa. 2000. *El espacio en la novela realista*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. España, Universidad del País Vasco, Cátedra, 1998.

Narrativa, poesía y drama citada y/o consultada de otros escritores:

- Aristófanes. "Las nubes", *Las once comedias*, México, Porrúa, 1975.
- Campbell, Federico. *La clave Morse*. Barcelona, Alfaguara, 2001.
- Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Trad. Aurora Bernárdez. España, Siruela, 2000.
- Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo*. México, Fondo de cultura Económica, 1980.
- Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. México, Aguilar, 1991.
- Elizondo, Elizondo. *Setenta veces siete*. México, Ediciones Castillo, 2000.
- Fuentes, Carlos. *Terra Nostra*. México, Joaquín Mortiz, 1975.
- Giardinelli, Mempo. *Santo oficio de la memoria*. Barcelona, Buenos Aires, Colombia, México, Grupo editorial Norma, col. La otra orilla, 1991.
- Martínez, Tomás Eloy. *Santa Evita*. México, Joaquín Mortiz, 1995.
- Mercado, Tununa. *En estado de memoria*. México, Universidad Autónoma de México, 1992.
- Paso, Fernando del. *Noticias del Impero*. México, Diana, 1988.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Piñón, Nélica. *La república de los sueños*. Barcelona, Buenos Aires, Colombia, México, Grupo editorial Norma, col. La otra orilla, 1991.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. México, Porrúa, 1978.
- Sada, Daniel. *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. México, Tusquets, 1999.
- Serna, Enrique. *Las caricaturas me hacen llorar*. México, Fondo de Cultura Económica., 1996.
- Serrano, Marcela. *Para que no me olvides*. Barcelona, Alfaguara, 1993.
- Soriano, Osvaldo. *Una sombra pronto serás*. Barcelona, Buenos Aires, Colombia, México, Grupo editorial Norma, col. La otra orilla, 1991.
- Uribe, Álvaro. *La lotería de San Jorge*. México, Vuelta, 1995.
- Valle Inclán, Ramón del. *Luces de Bohemia*, México, Porrúa, 1978.

Consultas en red:

Aguirre Romero, J. Ma. *Artes de la memoria y realidad virtual*.

<http://www.ucm.es/info/especulo/no.2>

Barthes, Roland. 1970. "L'ancienne rhétorique, aide-mémoire" en *Communications*, 16, 172-229.

- 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", en <http://www.uv.es/~jalcazar/gonza5.htm>
- Certeau, M. 1987. "La historia, ciencia y ficción" en *Históricas* no.16, INAH (enero-marzo), pp.19-35.
- Cragolini, Mónica B. "Memoria y olvido: los avatares de la identidad en el 'entre'" en *Escritos de filosofía*, Academia nacional de Ciencias, Buenos Aires, números. 37-38, enero-dic. 2000, pp.107-113.
- Eddine Affaya, M. N. "Lo intercultural o el señuelo de la identidad". <http://www.cidob.es/Castellano/Publicaciones/Afers/eddine.html>
- Lozano, Jorge. "A vueltas con la retórica". <http://www.ucm.es/info/especulo/no.13>
- Ochoa, Miguel. 2001. *Metáfora*. <http://www.ucm.es/especulo>.
- Royo-Cuzmán Pineda. 2001. Sociocriticism. Rosismo y Peronismo: Nudos históricos, prácticas literarias. Vol XVI, No 1 & 2.
- Tarpino, Antonella. "Memoria e crisi della società del ricordo". <http://cisco.iue.it/attivita/sem-set-2001/abstracts/Tarpino.html> .
- Vital, Alberto. 1992. "Estructura apelativa en Juan Rulfo", en *Literatura Mexicana*, no.1, vol. III, pp. 63-91.