



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

FACULTAD DE LENGUAS Y LETRAS

**El sentimiento ominoso en la infancia: *Éste era un gato* y *La mujer que quiso ser Dios* de Luis Arturo Ramos**

**Tesis**

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de:

Maestra en Literatura Contemporánea de México y América Latina.

Presenta:

Claudia Jiménez Hernández

Dirigida por:

Dra. María Esther Castillo García

**SINODALES**

Dra. María Esther Castillo García

**Presidente**

**Firma**

Araceli Rodríguez López

**Secretario**

**Firma**

José Enrique Brito Miranda

**Vocal**

**Firma**

María Eugenia Castillejos Solís

**Suplente**

**Firma**

Mtra. Adela Patricia García Núñez

**Suplente**

**Firma**

Lic. Verónica Núñez Perrusquía

**Directora de la Facultad de Lenguas y Letras**

Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña

**Directora de Investigación y Posgrado**

Centro Universitario

Querétaro, Qro.

Octubre 2016

México

## RESUMEN

La infancia como fundamento estético en las letras sólo empieza en la segunda mitad del siglo XIX. Su trascendencia hace eclosión en las literaturas europeas. No hay que confundir, la literatura infantil en donde los cuentos están hechos para ser leídos o contados a niños, con la literatura de infancia. Son dos cosas distintas y difícilmente equiparables. Aquí se habla de una literatura que privilegia del sentimiento de infancia como un género literario que generalmente se ha divulgado como literatura de aprendizaje. En la literatura moderna (desde XIX) hay una presencia constante e incluso sorprendente de niños y niñas, los cuales han conquistado el ámbito de la imaginación con absoluta preeminencia.

En tiempos más recientes, encontramos a Luis Arturo Ramos como uno de los escritores latinoamericanos que ponderan el tema de la infancia en su obra. Sus personajes atestiguan sus añoranzas y los pocos buenos y los muchos malos recuerdos en la convivencia con los adultos. Ramos propone el sentimiento de infancia como patria adolorida o como patria rescatada. La infancia como tema no es pasado sino presente, es un exponente del dolor en la vida adulta. El concepto de infancia en la narrativa actual valoriza el periodo inicial de la vida y representa una adquisición tardía en la historia de la humanidad. Fue Sigmund Freud quien destacara el lugar de la niñez y su correspondencia en la vida adulta, al enfatizar el acceso a una estructuración de la vida psíquica y su perpetuación a lo largo de toda la vida de la persona.

Esta literatura dedicada al sentimiento de infancia influye en la conformación de la imagen de la niñez y de su papel cultural a través de la memoria; el hombre vive cada vez más inserto en un mundo de símbolos que él mismo elabora y les da su propia autonomía, la niñez es uno de los símbolos que más imágenes atrae en la historia de la cultura; por lo tanto más que hablar de los niños, se habla de la infancia, como un concepto cultural.

**(Palabras clave:** Sentimiento de infancia, ominoso, memoria, estigma)

## ABSTRACT

Childhood as an aesthetic foundation in letters begins only in the second half of Century XIX. Its relevance exploded in European literatures. We should not confuse children's literature, where stories are intended to be read or told to children, with childhood literature. They are different things and hardly equivalent. Here we talk about a literature that favors the feeling of childhood as a literary genre which has generally been released as learning literature. In modern literature (from C. XIX) there is a constant and even surprising presence of boys and girls, which have captured the area of imagination with absolute prevalence.

In more recent times, we find Luis Arturo Ramos as one of the Latin-American writers who weights the aspect of childhood in his work. His characters witness his memories and the little good and the many bad memories in the coexistence with adults. Ramos proposes the childhood feeling as painful homeland or rescued homeland. Childhood as theme is not past but present, is a representative of pain during adult life. The concept of childhood in current narrative appraises the initial period of life and represents a late acquisition in the history of mankind. It was Sigmund Freud who highlights the place of childhood and its correspondence with adult life, by emphasizing the access to the structuring of psychic life and its perpetuation through the whole person's life.

This literature dedicated to the feeling of childhood influences the shaping of the childhood image and its cultural role trough the memory; man lives increasingly inserted in a world of symbols which he himself creates and gives them their own autonomy: childhood is one of the symbols that attract more symbols in the history of culture; therefore, rather than talking about children, we talk about childhood as a cultural concept.

**(Key Words:** Feeling of childhood, ominous, memory, stigma)

A mi familia, mi esposo y mis maestros.

## **AGRADECIMIENTOS**

+A ti papá, mi ángel guardián, te agradezco la vida y ser mi inspiración, sé que desde dónde estás me sigues acompañando en cada paso que doy.

A mi mamá, mi ser de luz, mi guerrera, agradezco tu apoyo, tu motivación, tu paciencia y tu amor incondicional.

A mis hermanos: Jorge, May y Lore agradezco su ayuda, apoyo, ejemplo, compañía y consejo.

A mis sobrinos: Emilio, Fer y Fran gracias por existir, por sus hermosas sonrisas, me siento afortunada de ser su tía.

A mis amigos pido disculpas por aquellas tardes de no asistir al café por quedarme en casa escribiendo, agradezco infinitamente su comprensión, su escucha, sus risas, su cariño y amistad de muchos años.

A mis profesores les agradezco por ser mis guías, mis mentores. ¡Gracias por su apoyo, paciencia, conocimientos y confianza en mí! Son un gran ejemplo a seguir.

Y por último, aunque no menos importante... Salvador, esposo mío, mi amor, mi compañero de viaje, agradezco tu amor, tu escucha, tu apoyo, tu tiempo. Fuiste el aliciente perfecto para lograrlo, eres mi equilibrio perfecto, ¡te amo equipo!

## ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| I. INTRODUCCIÓN.....   | 7   |
| Semblanza del autor y su obra.....   | 8   |
| El <i>corpus</i> de análisis.....  | 10  |
| La estructura de esta investigación.....                                   | 15  |
| a) Justificación.....  | 11  |
| b) Descripción del problema e hipótesis.....                               | 18  |
| II. CAPÍTULO PRIMERO   |     |
| 2.1 Antecedentes .....   | 20  |
| III. CAPÍTULO SEGUNDO  |     |
| 3.1 Planteamiento teórico.....   | 36  |
| 3.2 Sentimiento de infancia.....   | 39  |
| 3.3 El sesgo ominoso.....  | 53  |
| a) Lo ominoso y el doble.....  | 59  |
| b) Lo bello y lo siniestro en Eugenio Trías.....                           | 62  |
| c) El asco como producto de angustia.....                                  | 65  |
| d) Identidades deterioradas a partir de un<br>estigma.....                 | 69  |
| 3.4 Teoría del personaje.....  | 75  |
| IV. CAPÍTULO TERCERO: Análisis de las novelas.....                         | 82  |
| Coincidencias teóricas en la novela: <i>Éste era un gato</i> .....         | 83  |
| Coincidencias teóricas en la novela: <i>Mujer que quiso ser dios</i> ..... | 97  |
| V. CONCLUSIONES.....   | 139 |
| VI. BIBLIOGRAFÍA.....  | 150 |
| VIII. APÉNDICE.....  | 157 |

# **INTRODUCCIÓN**

## Semblanza del autor y su obra

“Me había acostumbrado a vivir replegado en mí mismo y me había hecho a la idea de que había perdido el sentido por lo que pasaba fuera, de que la pérdida de los colores luminosos estaba inevitablemente unidos a la pérdida de la infancia y que había que pagar la libertad y madurez del alma con la renuncia a ese suave resplandor”. (Hesse, 2009)

Luis Arturo Ramos nació en Minatitlán, Veracruz, el 9 de noviembre de 1947. Es un narrador cuya imaginación se establece en la literatura creativa y la ensayística. Ha sido miembro del prestigioso Centro Mexicano de Escritores y ha ganado diversos premios literarios, entre ellos el Premio Nacional de Narrativa y el Premio Nacional de No-Ficción. Su primera novela fue *Violeta Perú* (1979) con la que recibió el Premio Nacional de Narrativa Colima, le siguieron: *Intramuros* (1983), *Éste era un gato* (1987), *La casa del ahorcado* (1993); *La mujer que quiso ser Dios* (2000), *Los argentinos no existen* (2005), *Ricochet o los derechos de autor* (2007); *Mickey y sus amigos* (2010) y *De puño y letra* (2015).

En cuanto a ensayo, recibe el Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas 1989 por “Melomanías: la ritualización del universo”, dedicado a la obra del amigo y mentor intelectual, Juan Vicente Melo. Cuenta con una colección de escritos titulada *Crónicas Desde El País vecino*, de 1999 y una considerable serie de ensayos publicados en revistas nacionales e internacionales.

Ramos también es autor de cuentos, entre ellos: *Del tiempo y Otros Lugares* (1979), *Zili El unicornio* (1980), *Los viejos Asesinos* (1981), *La voz de Cóatl* (1983), *La noche que desapareció la luna* (1985), *Cuentario* (1986); *Domingo Junto al paisaje* (1987), *Blanca-Pluma* (1993) y *La señora de la Fuente* (1996).

La obra de Luis Arturo Ramos destaca en la crítica por su estilo realista y por abordar el papel de la memoria individual y cultural, así como y la preferencia a lugares considerados como marginales; el lugar de la memoria trasciende de manera notable en la conformación de su poética estética, él la utiliza como “el punto de caída” o de generalización de sus personajes, donde nosotros, como lectores, somos testigos y partícipes en la labor en que la teje, deshace, rehace y transforma la percepción de los recuerdos. La memoria resulta un buen pretexto literario, en el género novelístico precede al acontecer narrativo el acto de narrar una vida y, adecuarse a los deseos, responde a la necesidad del configurar una voz en donde el narrador haga partícipe la labor actancial de los personajes.

En Ramos, el puerto de Veracruz se significa de una manera desacostumbrada en la literatura mexicana, si consideramos el contexto sociocultural y ambiental, transformado en las imágenes descritas que no responden a la explicitación de un lugar estereotipado sino a la voluntad intimista y pesimista del autor. Como en algunos de los autores que denotan un lugar fundacional, Veracruz equivaldría al Guetánamo de Ibarguengoitia, al Macondo de García Márquez o al Luvina de Rulfo. Ramos recurre a la creación de espacios que confrontan lo aceptado entre el exterior y el interior cuando se dice que el exterior representa lo amenazante y el interior lo seguro, al privilegiar los espacios interiores: cuartos de hoteles, cabinas de trenes, jardines ocultos, recámaras cerradas, el peligro, lo ominoso ocurre tras bambalinas. Muchos de los acontecimientos centrales de sus historias, los viajes incluso, se suspenden en el tiempo de encerramiento de los personajes.

### **El corpus de análisis**

Entre la diversidad de su narrativa he seleccionado como *corpus* de análisis dos novelas: *Éste era un gato* y *La mujer que quiso ser Dios* y, para mostrar la importancia del tema de esta investigación.

*Éste era un gato* es una novela publicada en 1987 cuyo objetivo recepcional pareciera darle un sentido lúdico y de reto constante a la lectura, pues si bien se remite a la Historia veracruzana y a los actores que participan, nos obliga a conjeturar precisamente no en la historia de los otros sino en la historia de la percepción e invención del acontecer en la infancia. Es tarea del lector organizar los motivos para percibir su deslinde en la trama. La novela es sorprendente ya que bajo el pretexto del acontecer histórico se invita al lector a transitar por diversos vericuetos, para encontrar una verdad que sólo al escribirse se pone al descubierto. El espacio histórico contextual donde se desarrolla la fábula es precisamente el puerto de Veracruz a 1914. Año de intervención norteamericana y recuerdo de la puerta de entrada a una de las cuatro intervenciones emblemáticas que ha sufrido el pueblo mexicano.

Dentro de la Historia mexicana a largo plazo, se significan los mundos literarios en donde se mueven varios personajes que van cediendo o delegando la voz, para contar los hechos desde su polifacético punto de vista. Los personajes que revelan el certero fondo de la novela se relacionan con Alberto Bolaño, el protagonista de la misma; y la madre de éste. El pasado de ambos es la historia de otra intervención, la íntima.

La H/historia es el relato de Roger Copeland, capitán norteamericano, francotirador de primera, que ya retirado y tras haber participado en una de las tantas incursiones internacionales por el puerto de Veracruz<sup>1</sup>, regresa después de sesenta años en busca de algo perdido que jamás encuentra o más bien nunca tuvo, el relato es un proyecto que inicia desde su estadía por primera vez en este país, sus relaciones con una prostituta: Tirana, hasta su posterior asesinato en un cuarto de hotel.

La historia dentro de H/historia es el relato de la familia Herrador, que en el pasado, uno de los integrantes colaborara con ese ejército intervencionista norteamericano en 1914; Sebastián Herrador, para la mayoría fue el traidor, pero no para su nieto, Miguel Ángel Herrador (Minino). Este personaje es un joven marcado por una historia familiar, turbia, que busca a su vez aclararla y así, justificar su propia existencia, al eludir la mácula familiar puede convertirse en el héroe de su historia, distante a la historia de una mexicanidad que hace de la soberanía su orgullo y sustento.

El narrador (autor implícito), Alberto Bolaño, es el joven amigo de Minino, escritor principiante que busca el sentido de la existencia y del porqué de las relaciones aparentemente incidentales, que siempre redundan en grandes tragedias o pálidos melodramas. Bolaño quiere corregir la memoria histórica no tanto para vengar la ofensa que infringieron los norteamericanos al invadir Veracruz sino la de su amigo Minino a que recupere el orgullo familiar.

---

<sup>1</sup> La antigua Villa de la Vera Cruz, es uno de los sitios de mayor trascendencia dentro de la historia nacional, cuya fundación ocurre en 1525; lugar de historias y leyendas, contiene estructuras que refieren los primeros instantes de la historia colonial en México; vista como residencia de Hernán Cortés por muchos, en ella existen traza, inmuebles y vestigios que manifiestan una intención urbana estratégica en el proceso de urbanización hispana, tanto militar como económica. Más allá de los motivos que determinan el traslado de este núcleo urbano al actual asentamiento del actual puerto de Veracruz, La antigua representa el punto estratégico que domina el escenario de los primeros intentos de vincular el territorio nacional con el viejo mundo y posteriormente, en el periodo independista, aloja a los ejércitos de Guadalupe Victoria y Antonio López de Santa Anna.

Bolaño dispone de los elementos narrativos necesarios para crear al personaje Roger Copeland y consumir literariamente la venganza de los mexicanos sobre los norteamericanos.

El constante tejido y destejido de los hilos de la historia, de la vida infantil y adolescente, constituye la única justificación posible para la existencia de uno de los narradores. Del que juega al creador en primera instancia, del demiurgo que en este caso es sólo un hombre común. Ramos juega en esta novela como en la otra que comentaré, con la idea de que el demiurgo (dios) es sólo un creador de fábulas: al estilo borgeano cuando discurría sobre la posibilidad de que dios despertase y con él la humanidad entera desapareciera, si los hombres son la pesadilla o la mala broma de dios, pues cualquiera, talento mediante, puede jugar al creador. De volver al inicio de todo y encontrar una posible explicación o simplemente recordar aquello perdido, el pasado y, no ese sustento sobre el cual edificamos nuestra identidad, sino donde están nuestros fantasmas, conflictos, vacíos y miedos.

La novela brinda un connato de intriga ficcional a partir del epígrafe:

*“Este era un gato con los pies de trapo y los ojos al revés”*, a éste e agrega más la ilustración del gato del dibujante Bolaño (para más indicio).

A partir de este popular acertijo y del dibujo que todo infante puede copiar, Ramos nos remite directamente a la fantasía en la infancia, cuando permanece en el imaginario del mundo adulto y a la consigna que concluye el dicho “¿quieres que te lo cuente otra vez?”. El “mundo real” y “el mundo de revés” conjuga mundos diferentes, el de la añoranza de los primeros años que es quizá la nostalgia de ese tiempo perdido (o apócrifo) y la angustia de no saber cómo recuperarlo; la necesidad de inventar, ese otro mundo del escritor que en el acto de escritura reinventa un mundo que, adquiere sentido sólo en la realidad

de la trama, la que valida sólo el mundo del texto. El artificio usado por el escritor al incluir este acertijo, intriga e ironiza la seriedad trágica de la historia.

La segunda novela, *La mujer que quiso ser Dios* (2000), es una fábula más contundente en donde Ramos, al reconstruir y regionalizar el mito bíblico, en el mismo espacio veracruzano de la novela anterior, da el paso definitivo a esa primeriza idea de que el creador puede ser cualquiera ¿mientras sea veracruzano? La novela figura como el cierre de la trilogía: *Intramuros* (1983) y *Éste era un gato* (1987). El mundo del texto se extiende hacia diversas partes del estado de Veracruz, para trazar la ruta de vida de Blanca Armenta o la mujer que quiere ser dios. Blanca compite sin cesar con el protagónico Tiberiano, ella nace con el signo nefasto del desahucio en el medio rural de principios del siglo XX. En 1906, cuatro años cumplidos, se tiene que trasladar con su familia a la histórica población de La Antigua. Para subrayar la mala suerte o la tragedia de la vida, surge la figura de su padre, Feliciano Armenta, que “se enamora de una de las criadas”, ésta le exige que le construya una casa exactamente en el mismo lugar en donde ella había servido desde niña, por eso le obliga al amante a que expulse a su esposa e hijas. Feliciano cegado por la pasión y el deseo de poseerla accede a la petición prendiéndole fuego a la casa de Cleotilde, su esposa. Al destruir la casa, comienza el peregrinaje forzado. Cleotilde, la menor, homónima de la madre, Refugio, Amparo y Jacinta. La infancia de Cleotilde está a su vez marcada por varios acontecimientos: la locura y posterior muerte de su madre, la separación de sus hermanas, la estancia con el abuelo, después con el tío Marcial Quintano y la tía Benigna, hasta que construye su propia casa en el puerto veracruzano: La casa de la espera. No obstante, el desahucio, el episodio que marcará su vida es la sordera que le produce el sarampión aunque el narrador asegure que fue un bombazo, evento no extraño en tiempos revolucionarios.

En La Antigua, Blanca permanece hasta los dieciséis años, después emigra al puerto de Veracruz y de ahí emprende una vida nómada por diversas zonas

veracruzanas, todas sus experiencias ayudan a que ella misma se vaya inventando una misión en el mundo: crear una nueva religión. Tras la estancia de varios años en Xalapa, regresa de nuevo al puerto; no por casualidad, a sus treinta y tres años funda allí la Iglesia de la Espera, donde muere años después.

El recorrido del personaje Cleotilde es una sátira en sí, pues permite crear la analogía con el texto parodiado: el evangelio, en donde la peregrinación de Blanca, connota una significación en paralelo con la peregrinación de Jesús. En los evangelios Jerusalén es el punto de orientación hacia donde se encamina Jesús para dar cumplimiento a su misión; en la novela *La Antigua y el Puerto de Veracruz* regionalizan los espacios míticos para figurar la parodia de la revelación, la fundación y la consecuente difusión de la Iglesia, regida por Blanca, quien anuncia un nuevo evangelio: “La Nueva Buena Nueva”.

La historia de Blanca corre a cargo de Tiberiano, ¿hijo, sobrino o medio hermano? de la fundadora; en calidad de escribano, narrador-cronista, el personaje juega con sus funciones escriturales, puede ofrecer los visos de autenticidad que la crónica literaria y puede inventar, aderezar, recomponer, según su ejercicio narrativo ficcional. Tiberiano, por ende, origina y recorre a través de su memoria y de su pródiga imaginación la historia de Blanca Armenta y la de él mismo, en esa búsqueda por plasmar una verdad, el centro de su propio universo. Este deseo se justifica ya que ni está seguro sobre su procedencia ni del lugar que ocupará en esa futura Iglesia: supuestamente al relatarle al lector la historia de Blanca Armenta intenta contársela a sí mismo, creerla y adquirir la indispensable identidad. Saber si es hijo de Blanca Armenta o hijo de su padre Feliciano Armenta, o hijo de la hermana de Blanca son posibilidades, pero tal cuestión permanece oculta bajo el disfraz de hermano de la Fundadora o de sobrino suyo.

## **Estructura de esta investigación**

En el capítulo primero se registran algunos de los comentarios críticos importantes acerca de las novelas que establecen el corpus. El segundo capítulo incluye el marco de referencia teórico que sustenta esta investigación. Y el tercer capítulo integra el análisis de cada novela donde se observa en la poética de Ramos el sentimiento de infancia desde la óptica de lo ominoso.

## **Justificación del tema de tesis o pregunta fundamental en esta investigación**

¿Por qué la crítica no ha considerado el tema de sentimiento de infancia en la obra de Ramos, cuando tal cuestión es tan evidente?

El trayecto de la literatura que menciona a los niños y a las niñas sólo como un estadio en la vida humana, a la literatura que los profiere como fundamento y objeto estético, tiene un recorrido por demás accidentado y poco frecuente en las letras y en la crítica.

La infancia como fundamento estético en las letras sólo empieza en la segunda mitad del siglo XIX. Su trascendencia hace eclosión en las literaturas europeas. Pongamos por caso infancia la de Marcel, en la obra de Marcel Proust, a Dédalus en la de Joyce, a Sinclair en la de Hesse, el grupo formado por Jiny y sus amigos, en *Las olas* de Virginia Woolf o, para acercarnos más a los gustos declarados por Ramos, pensemos en la creación de Günter Grass, en *El tambor de hojalata*, donde su protagonista, Oscar Matzerath es un niño que

detiene a voluntad su crecimiento al cumplir los tres años, recibe de su madre un tambor de hojalata, que se convierte en su compañero de ahí en adelante. Oscar rechaza el mundo adulto, decide ya no crecer y a pesar de ese alto en su crecimiento se siente completamente pleno por dentro y por fuera, en un estado muy superior a los adultos. Algo de este pensamiento se glosa en los personales juveniles en la obra de Ramos.

No hay que confundir, por otro lado, la literatura infantil en donde los cuentos están hechos para ser leídos o contados a niños con la literatura de infancia. Son dos cosas distintas y difícilmente equiparables. Aquí hablamos de una literatura que privilegia del sentimiento de infancia como un género literario que generalmente se ha divulgado como literatura de aprendizaje; el término alemán, *bildungsroman*, ha sido el más frecuente para acotar este tipo de expresión literaria. En la literatura moderna (desde el XIX) hay una presencia constante e incluso sorprendente de niños y niñas, ellos han conquistado el ámbito de la imaginación con absoluta preeminencia, pues no sólo habitan ese espacio con familiaridad, sino que son ellos quienes parecen definir sus límites y estipulan sus reglas. “Ellos constituyen el referente a partir del cual se crea un espacio adecuado para ciertas creaciones culturales, no haciéndolo de manera autónoma, sino a través de aquello que el adulto le atribuye conducido por sus propias inquietudes y deseos, es decir el protagonismo que goza el niño radica en una atribución imaginaria que le es como tal, ajena” (Cabo, 2001, p: 7). La persona adulta al insistir y atribuir a la niñez la localización y legitimidad del espacio imaginario supone una enajenación en donde se distancia de sí mismo, a la vez que lo considera más íntimo y propio.

En tiempos más recientes, la literatura latinoamericana muestra un gran número de escritores que abordan el tema con la noción diferenciadora que tocaron los escritores europeos, en donde se subraya la diferencia del contexto cultural del que forman parte. Hablamos de la problemática de la infancia en libros como *Gazapo* de Gustavo Sainz, *Las buenas conciencias* de Carlos Fuentes, *La*

*ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, *Los adolescentes* de José Agustín, los niños y niñas de Rosario Castellanos, de Inés Arredondo, de José Emilio Pacheco y de tantos más, o de narradores más jóvenes como Morábito o Álvaro Enrígue, Norma Lazo o Guadalupe Nettel, por ejemplo. En ese orden encontramos a Ramos como uno de los escritores que ponderan el tema de la infancia en su obra. Sus personajes atestiguan sus añoranzas y los pocos buenos y los muchos malos recuerdos en la convivencia con los adultos y, punto y aparte, los derivados en conflictos con la madre. Ramos es directo al proponer el sentimiento de infancia como patria adolorida o como patria rescatada. La infancia como tema no es pasado sino presente, es un exponente del dolor en la vida adulta. La niñez y la adolescencia temprana se convierten en su itinerario quizás porque es la cara más sensible del autor y como el tiempo todo lo acaba o, todo lo daña, entonces necesitamos reconstruir los recuerdos. La adultez a su vez es un paquete de recuerdos pasados que deben olvidarse o conjurar en la escritura.

Quienes han abordado y escrito sobre el tema consideran que es durante los primeros años de la vida del ser humano que se aprende por medio de la socialización y la culturización, los modos típicos de la supervivencia; en los primeros tiempos de vida es en donde se deben regular las distintas acciones de la vida social, construyendo estrategias de relación con los otros. Además de internalizar los elementos que configuran el vínculo entre éste, los otros y la naturaleza.

El concepto de infancia en la narrativa actual valoriza el período inicial de la vida y representa una adquisición tardía en la historia de la humanidad. Fue Sigmund Freud quien destacara el lugar de la niñez y su correspondencia en la vida adulta, al enfatizar el acceso a una estructuración de la vida psíquica y su perpetuación a lo largo de toda la vida de la persona.

Esta literatura dedicada al sentimiento de infancia influye en la conformación de la imagen de la niñez y de su papel cultural; el hombre vive cada vez más inserto en un mundo de símbolos que él mismo elabora y les da su propia

autonomía, la niñez es uno de los símbolos que más imágenes atrae en la historia de la cultura; por lo tanto más que hablar de los niños, se habla de la infancia, como un concepto cultural. “La infancia ha puesto, efectivamente un punto de referencia básico en la construcción de lo que llamamos literatura, la cual se ha valido de aquella para asentarse imaginariamente en el contexto moderno al tiempo que ha contribuido de modo poderoso a dotar a la niñez del enorme potencial semiótico que posee en la modernidad. Por eso hay que insistir en que la infancia es mucho más que un tema”. (Cabo, 2001, p: 8) La infancia actúa también como un concepto introductorio o fronterizo que ha hecho posible el afianzamiento contradiscursivo de la literatura donde se integran semióticamente valores y ámbitos de la mentalidad moderna.

### **Descripción del problema en la obra de Ramos**

En la obra de Ramos el sentimiento de infancia es el signo de una tensión predominante en la mayoría de sus historias, esta tensión se manifiesta como un sentimiento ominoso, este fenómeno en el tono e instancia argumental. No es casual que los personajes siempre se remitan a ella para considerar que el mal los acompaña desde su nacimiento.

En *Éste era un gato* el personaje Miguel Ángel Herrador (Minino) está convencido de que su nombre está relacionado con el ángel exterminador. Por su parte en *La mujer que quiso ser dios*, Tiberiano ignora la procedencia de su origen mas no duda que la marca de la ominosidad está plasmada incluso físicamente en su cuerpo; por otra parte, la así llamada Madre (Blanca Armenta) carga con el peso de un conflicto original, el desahucio ocurrido a temprana edad.

La considerable crítica acerca de la obra de Ramos ha considerado la inminencia de los personajes infantiles y adolescentes, ciertamente ha notado el peso trágico o dramático que cada uno de ellos muestra en sus acciones, pero no se ha problematizado ni indagado a la infancia como tema central en sus propuestas narrativas.

### **Hipótesis**

La infancia ha sido fabulada en la narrativa desde tiempos inmemoriales, no obstante es en la modernidad cuando se distancia como objeto estético y adquiere el tratamiento de “sentimiento de infancia”. Esta materia en la narrativa de Ramos se muestra como una etapa en donde el desasosiego, el temor y el desarraigo marcan el acontecer en sus vidas. Tales características responden al signo ominoso de matiz freudiano, su narrativa es un ejemplo de la tradición de la novela de aprendizaje en la literatura mexicana.

## **CAPÍTULO PRIMERO**

### **Antecedentes teóricos**

Las Críticas son cartas al público que ningún autor tiene que abrir ni leer.

Rainer María Rilke

En esta sección se muestra una serie de comentarios que la crítica ha expresado acerca de la narrativa de Ramos. Juzgamos esencial presentar una revisión de las opiniones y juicios vertidos sobre su obra, en aras de forjar un respaldo crítico que acredite nuestra propia propuesta.

Dentro de la recopilación de ensayos “Acercamientos a la Narrativa de Luis Arturo Ramos”<sup>2</sup> he podido identificar que algunos críticos, han señalado el tema de la infancia y de lo ominoso, sin señalarlo como el fundamento de una escritura.

Para facilitar la presentación crítica he hecho una clasificación en donde se deslinda el elemento analizado:

Los nombres de los personajes

---

<sup>2</sup> Los ensayos de los que hablaremos (hasta que no indique lo contrario) están recopilados en el libro *Acercamientos a la Narrativa de Luis Arturo Ramos* coordinado por Martín Camps y José Antonio Moreno Montero. Nombraré al final de cada cita al crítico del ensayo en cuestión.

Federico Patán, por ejemplo, habla sobre la nominación de los personajes en *La mujer que quiso ser Dios* donde resalta principalmente la identificación dudosa del personaje-narrador “(...) el propio narrador, de quien desconocemos el nombre real y sólo sabemos el posterior: Tiberiano (y es de preguntarse si el lago Tiberíades no anda metiéndose en esto)”. (Patán, 2005, p: 30). Tiberiano, según Patán, tendrá una gran importancia, pues él se encargará de entregarnos la historia de la fundación de la iglesia, el dato indica que su existencia se encuentra llena de inexactitudes o de imprecisiones, tanto como la historia que él mismo va comentando, creando un “profundo ejercicio de ironía que el narrador se encuentre inseguro sobre los hechos de su pasado. Aquí, sin duda, hay coincidencias con las nebulosidades que envuelven la vida de Cristo”. (Patán, 2005, p: 30).

Sobre los personajes niños implicados en *Intramuros*, Vicente Francisco Torres enfatiza la descripción de los retratos o las facetas físicas y psicológicas:

“La locura como recurso para huir de los dolorosos filos de la realidad (caso del Gabriel Santibáñez. Quien en sus cartas inventa la realidad que a él le gustaría vivir, o de los últimos días en que José María Finisterre deambula por el puerto), como obscena mueca de la desgracia que acecha (caso de Chicho, a quien apodaban “Cuchillo”, o como un surtidor de tensiones narrativas (ahí está Felicidad, la hija de Gabriel), forma también parte de esa atmósfera estrujante que recuerda en sus sorpresas a otra novela con un personaje monstruo similar: *La que se murió de amor* (1977), del también escritor veracruzano Carlos Isla. (Torres, 2005, p: 60)

Acerca de los personajes infantiles y sus nombres en *Intramuros*, es sugestiva la nominación referencial de los actantes, siendo de suma importancia, algunos que nos remiten a una serie de personajes que por distintas razones ya están codificados por tradición, por convención social o literaria, al hablar de Felicidad nos imaginamos una niña feliz; por el contrario es una niña que está confinada por su retardo mental a vivir recluida en su casa. Aunque físicamente sana, es insensible al medio y carece de la posibilidad de comunicarse, permanece ensimismada en su propio mundo, desconoce la realidad del afuera, vive en una burbuja creada por su retardo mental “...hacia el final su madre descubre en ella la partícula de felicidad que alguna vez persiguió: “descubrió

en la impavidez de su hija, el extremo imposible de su propia vida: el baluarte de la sordera, la perfección de la indiferencia, la inexpugnabilidad de la catatonia. Había quedado ser, deseado ser, un gordo y rozagante manatí en la tibieza de un lago tropical (248).” (Richards, 2005, p: 78),

En la misma línea, José Pablo Villalobos en el ensayo “Intramuros: La otredad marginada del exilio español” enfatiza los nombres y los relaciona también con su función actancial dentro del texto, por ejemplo Niño, se figura como un ser sin convicciones a quien únicamente le interesa su propio bienestar y éxito, nos remite a la etapa de la infancia, donde el ensimismamiento es una forma fantástica. El crítico describe a Niño como un personaje que cuando los hechos no le proporcionan los suficientes sustentos para construirse, confunde los límites entre Historia y ficción, para inventarse en otro campo de acción. En el relato, Niño se dice historiador, titula su futuro proyecto sobre la Guerra Civil de manera semejante a la crónica de Bernal Díaz del Castillo, es decir, la ‘Verdadera historia de la Guerra Civil Española’; al darse cuenta de que su propio diario constantemente cruza la línea entre la H/historia que quiere redactar y la ficción que en realidad narra, trata de dar una explicación de su manera de ser en el presente, la justificación es irónica porque el encuentro de su pasado no le ofrece el sustento deseado.

La soledad que lleva consigo en toda la formación del personaje respalda una sensación de angustia que se ve reflejada sin duda en el personaje central de *Intramuros*, llamado Finisterre: “No sé vivir en este país; pero al instante se contradice: “comprendió que era una mentira” (268). Mentira porque, como admite él mismo, “No pertenecía a ningún lugar (231). (Villalobos, 2005, p: 98)

#### Construcción del sentido poético

*Una poética de la desolación. La construcción del sujeto femenino en las novelas de Luis Arturo Ramos*, es el título de una tesis elaborada por Guadalupe Flores Grajales, ahí comenta los puntos de convergencia constantes en las

novelas de Ramos: “la construcción de ambientes cerrados, los personajes solitarios e imaginativos, la casi ausencia de diálogo, el determinismo temporal, la ruptura de la lógica, los elementos reiterativos que permiten identificar su obra como una poética de la desolación: como el espacio vital en el que se desenvuelven los personajes.” (Flores, 2011, p: 7) Al subrayar la redundancia y la desolación manifiesta en toda la obra, encadena directamente el sentimiento ominoso, ya que todo lo que estaba destinado inicialmente a permanecer en secreto, sale a la luz a través de la propia narración, además con la siempre modificable memoria, se es capaz de recordar la compulsión interior, lo cual tiende a la repetición, que es un signo de lo ominoso.

#### Nouveau roman

Serna refiere su núcleo de interés en *Éste era un gato: el nouveau roman*<sup>3</sup>, la técnica es interesante, al considerar, que a través de ésta se puede dar la libertad de “elegir” la argucia narrativa que, traducida en sus páginas, muestra la vida de manera más personal: una técnica que no necesite justificación, por lo tanto a Ramos goza de la libertad de recomenzar interminablemente la misma historia, “El narrador teje y desteje su relato como ellos hilan y deshilan la madeja de la locura.” (Serna, 2005, p: 45). Este comentario reforzaría el dato del epígrafe “éste era un gato con los pies de trapo...” de la novela homónima.

#### La memoria y el mito

En el ensayo “Escribir la historia de La iglesia de la espera: La mujer que quiso ser Dios”, Esther Castillo comenta la vigencia del mito evangélico. Éste cobra relevancia estableciendo analogías con la reconstrucción de acontecimientos a través de la memoria, de aquí que la infancia surja como el momento original o primordial para hablar de evocación y posteriormente de reminiscencia:

“El mito adquiere el carácter de revelación personal, la manifestación de lo irracional. Una revelación que surge en la infancia con contenido simbólico; el mito deja ver su

---

<sup>3</sup> El *Nouveau Roman* por Jaime Peñas, lunes 29 de agosto de 2016 consultado en <https://debedehaber.wordpress.com/2012/01/20/el-nouveau-roman-una-teoria-de-la-novela-moderna/>.

presencia alegórica en momentos diversos y acaso fortuitos que en esta historia se conecta con estados de ánimo y con la inminencia de la actuación; basta recurrir a las “Tres señales” para corroborarlo.” (Castillo, 2005, p: 313)

Es necesario hacer referencia a la memoria, ya que para volver la mirada hacia atrás y reconstruir los hechos, se evocan los recuerdos y se va construyendo un mito sobre alguna época determinada, en este caso de la infancia, ya que incluso en ésta, cuando aún no se tiene conocimiento de los mitos y de los símbolos, se suceden encuentros como “señales”; sólo después, como Tiberiano lo hace, consigna, los privilegia como significativos. “Son espacios únicos cuando una imagen, una palabra, un relato, o sonido los determinaron y dieron sentido, al remontarse a ellos se llega el recuerdo, al exponerlos en una escritura se establece la autoridad de una reminiscencia. Blanca y Tiberiano acuden al reencuentro con las imágenes infantiles –subrayadas en las “rondas”-, ella a las dolosas pero vividas, Tiberiano a aquellas que su conciencia le permite convocar y, sobre todo, a las que sus especulaciones y afectos atraen y rechazan.” (Castillo, 2005, p: 313)

En el ensayo “*Intramuros* de Luis Arturo Ramos: Memoria en la arena”, también de Esther Castillo, se dialoga sobre la memoria, la mirada y lo angustioso de la narrativa del escritor:

“En este texto podemos leer desde la mira del migrante, la redefinición de lo memorable y lo olvidable del ser: la ontología del sentimiento de angustia y la gnoseología espacio-temporal que el acto de recordar conjuga narrativamente; memoria que desde el interior otorga al mundo significado, alegorías, símbolos y analogías”. (Castillo, 2005, p: 102).

Con las novelas de Ramos se nos propone una tarea: tratar de escuchar y percibir otros signos que recapitulan las eternas luchas individuales y colectivas de amor y rencor, renuncia y añoranza que continúan revelando las incertidumbres del hombre en el mundo, la mirada es el punto básico de construcción del relato, ya que por medio de ella se extienden sinuosidades que inscriben el desasosiego del hombre hasta llegar a sentirse equivocado o perdido porque entre el ansia de voltear o mirar hacia atrás, las incertidumbres de lo no perceptible en lo observado, en el caso de *Intramuros* los exiliados

descienden y esta vez lo harán hasta la anulación y hasta el olvido. Además se habla del tiempo que nos dirige hacia lo ominoso, pues a su paso se revela cierta angustia y dolor: “El tiempo que se discurre no sólo es de los relojes y calendarios, sino el del tiempo interior que repite espacios. Espacio que se despliega en el tiempo anímico, que proyecta las desesperanza, el dolor, ciertas ráfagas de felicidad, un miedo atroz y una apatía estrujante.” (Castillo, 2005, p: 111).

Se logra observar el constante deseo del retorno a la infancia:

“...hay seres atrapados en ni allá ni aquí, entonces y siempre. José María Finisterre, de una y muchas maneras, verifica el deseo irreal por aferrarse a un sentimiento que lo haga pertenecer a un mismo dolor... Finisterre se obstinó en ver en Pedro Rojas y en Pastora el territorio compartido, de la misma manera tal vez, Santibañez convocaba a la hermana y Teodora a la infancia que anhelaba con un mundo trastocado por su hija Felicidad”. (Castillo, 2005, pp: 111-112)

En el ensayo se establece la similitud que tienen los personajes: Tiberiano (*La mujer que quiso ser Dios*), Alberto Bolaño (*Éste era un gato*), y sin duda Finisterre (*Intramuros*), donde los tres asumen un carácter provisional e incierto, al originar una sensación de precariedad y aislamiento, como la condición de una existencia en desamparo “el trastocado mito de una infancia añorada y una recuperación imaginativa caracterizan a los narradores aludidos.” (Castillo, 2005, p: 314).

#### Infancia-genealogía

Enrique Serna expresa en su ensayo “Las almas muertas de Luis Arturo Ramos” otro de los motivos relevantes: “al hombre como enemigo de sí mismo” (Serna, 2005, p: 38), es decir, describe cómo los personajes se sienten marcados desde su nacimiento, cómo la mancha familiar se extiende a través de su descendencia:

“la imagen de San Miguel Arcángel degollando al demonio que adorna la recámara de Miguel Ángel Herrador, nieto de un mártir cristero y primogénito de un periodista de extrema derecha. El arcángel es un emblema familiar que representa el miedo a los

cuerpos y el ánimo vengativo de tres generaciones enfermas de pureza”. (Serna, 2005, p: 43)

El escritor y crítico Campos, advierte la genealogía marcada en los personajes de *Éste era un gato* que corresponde a Miguel Ángel Herrador, hijo del director del diario más importante de Veracruz, Ernesto Herrador (quien cuenta la historia) busca en las vacilantes sombras del pasado del ex- marino estadounidense una luz que ilumine mínimamente algo de lo que han sido, tiene que explorar en su vida deprimente y negativa, pero marcada por las acciones de Sebastián Herrador (padre de don Ernesto y abuelo de Miguel Ángel). La pregunta constante de padre e hijo será: ¿Quién era Sebastián Herrador, que así somos?, pues ambos tratar de buscar en Don Ernesto la oscura mancha de su atroz linaje, Miguel Ángel en el sentido de acción y destino, y verse de cierta forma reflejada su función de abogado en el juicio final por su nombre en la imagen del Arcángel Miguel “tras los velos halla también la imagen encarnada del Arcángel Miguel, que se figuró mexicanamente en Miguel Pro, y en la que anhela verse él mismo.” (Campos, 2005, p: 88).

En el ensayo “El fragmento y el vacío en *Éste era un gato*”, Antonio Gómez López Quiñones, habla de la sensación de vacío, de ese hombre como enemigo de sí mismo, lo cual indica esa reacción de sentimientos, gestos y discurso encaminados a reproducir la sensación de lo siniestro.

Para ser más exactos dice Gómez López, se podría repetir la afirmación de Serna: el hombre como enemigo de su pasado, haciendo hincapié de cómo el ser humano confecciona la travesía de su desgracia: “enemigo de los otros “yo” que una vez fuimos. El pasado no sería por lo tanto, el sustento sobre el que edificamos nuestra identidad, sino un conjunto de fantasmas y conflictos sobre el que construimos el vacío y el miedo.” (Gómez, 2005, p: 269).

Es de resaltar que en la poética de Ramos la fragmentación diegética forma parte de la trama del relato, pareciera que todo es un rompecabezas, pero sin sentido, originando la sensación de vacío, se ansía llegar a una verdad, que se

vuelve una falsedad producto de la propia inventiva de los personajes, cada cual se revuelve en sus propias conjeturas.

“Alberto Bolaño inicia un peregrinaje por la realidad y por su conciencia en busca de ese principio unificador. Cada uno en su intento se queda en meras metáforas de sentido (en la acepción nietzcheniana del término), que sólo esconden un vacío: “la no identidad”. Sin una plantilla que ordene y preste unidad, el ser humano queda abocado a la fragmentación y, por ende, al sinsentido.” (Gómez, 2005, p: 270)

Gómez López Quiñones califica a Miguel Ángel, Ernesto y Sebastián Herrador, Roger Copeland y Alberto Bolaño, como seres que se esfuerzan espiritualmente por purgar sus respectivos fantasmas, los mismos personajes originan el sufrimiento de una problemática interior: “...detrás de todos esos fantasmas, ya tenga una máscara política (el fascismo), religiosa (la santidad), sentimental (el amor por una prostituta) o metafísica (el conocimiento de la verdad), reside un mismo desfase y una idéntica problemática.” (Gómez, 2005, 271)

Este crítico también hace hincapié además en el concepto de vacío identitario que origina un sentimiento de angustia, patente no sólo a nivel de la historia, o de los personajes sino también a nivel estructural: “*Éste era un gato...* es una novela con un final, un inicio y un entramado absolutamente abiertos. Esta multiplicidad de opciones que, como un juego de espejos, sólo esconde reflejos de reflejos (sin que podamos asirnos a una verdad o a un hecho irrefutable) deja en el lector “la conciencia trágica de vacío”. (Gómez, 2005, p: 275). Por lo tanto, esta novela puede ser observada como un mural de historias, posibilidades futuras y conjeturas que intentan reproducir la totalidad de unos acontecimientos: lo que pasó y lo que pudo haber pasado, es por ello que la voz narrativa pareciera una conciencia de vacío y extrañeza, sin embargo concluye en una conciencia de plenitud e identificación.

“Tal es el caso de Alberto Bolaño, que al final ofrece una impresión deforme, incongruente y cubista de una realidad que a ser pensada desde todas las perspectivas, no desencadena una globalidad equilibrada, sino un caos. Ese caos es el espejo del fracaso del ser humano al intentar traspasar su escorada, parcial y limitada esencia.” (Gómez, 2005, p: 279)

Desde la perspectiva de Gómez, podemos concebir la novela de *Éste era un gato* como un lugar donde la locura/vacío/horror es la disyuntiva sin salida en la que los personajes quedan atrapados.

La infancia como elemento señalado

El crítico Juan Antonio Masoliver Ródenas habla sobre *Violeta Perú* y la construcción de la niñez:

“Al protagonista ya nada le queda de la infancia más que la imagen confusa de un amigo. Su parada está más allá del cementerio, más allá de la muerte, posiblemente en el infierno. O tal vez, ninguneado (para utilizar una expresión de paz, ni siquiera existe), él mismo es producto de su propia imaginación o, todavía, de la imaginación ajena: “pero no encuentras nada porque éste no es camión ni la botella es la botella ni el movimiento que zumba zumbando desde adentro es el mismo”, “pudiste haber hecho eso y más, pero no lo hiciste”, “pero después de todo ni qué culpa tienes si a lo mejor no existes y sólo eres un invento del pinche ciego de ojos de ostión”. (p: 53)

Cuentos para niños:

Vicente Francisco Torres considera las relaciones entre infancia y los cuentos infantiles, ya que pocos autores, entre la generación que Ramos surgió a finales de los setenta y comienzos de los ochenta, se han preocupado por encontrar lectores entre los niños, sucede que no se trata simplemente de querer, sino de estar proporcionado para pensar el camino a la poesía y de tener la intuición suficiente para escoger temas que interesen a los pequeños.

En 1982 apareció el primer texto infantil de Luis Arturo Ramos: “La noche que desapareció la luna”, donde ya se encontraban las preocupaciones ecológicas del novelista veracruzano:

“la luna, bajo el aspecto de una niña luminosa, aparece amenazada por Kohetón, quien por sus intenciones, sus actos, sus caracterización física y su residencia en la tierra, bien puede representar a la contaminación que intenta destruir a la naturaleza personificada en el satélite de la tierra. Si continuamos con la equivalencia, a esto se debe que las estrellas se hayan ido, es decir, que ya no se vean por los humos pestilentes de Kohetón. (Torres, 2005, p: 62)

En “la voz de Cóatl” (1983), la inquietud que había mostrado en “La noche que desapareció la luna”, volvió a manifestarse, ahora bajo una petición... A Luis

Arturo le tocó hablar de las refinerías de Minatitlán e inventó una niña protagonista y narradora a quien llamó Mina, como un homenaje al sitio donde había nacido el padre de dicho ente de ficción. (Torres, 2005, p: 62)

Referencias identitarias: angustia versus paliativos: las rondas infantiles, adivinanzas, perversión de la infancia.

Las paradojas de la infancia adjetivadas como “sentimiento de infancia”, se subrayan en los epígrafes, las rondas, las canciones infantiles que funcionan como “paliativos” y que serán una reincidencia muy puntual en la narrativa de Ramos, mas esos supuestos paliativos no son tales, provocan un sentimiento ominoso, pues incluso el juego en lugar de causar felicidad, ocasiona angustia en los personajes y lectura ambigua en el propio texto. Habría que preguntarse entonces por ejemplo el significado del estribillo en “Éste era un gato/con los pies de trapo/y los ojos al revés. /¿Quieres que te lo cuente otra vez?”, este último verso “¿Quieres que te lo cuente otra vez?” irá apareciendo a lo largo de la novela con regularidad, a menudo irónicamente en los momentos en los cuales se aprecia la mayor ambigüedad en la novela” (Williams, 2005 p: 151), es muy interesante la frase “con los ojos al revés”, pues demuestra que al momento que se van recreando los recuerdos infantiles (se notan por las canciones), se habla de una imagen al revés, es decir, los recuerdos pueden ser equívocos, y el constante: ¿Quieres que te lo cuente otra vez?, se irá construyendo de manera diferente, cada vez que cuenten una versión podrá cambiarse, es como el mito que construye una sociedad, varía de generación en generación.

El crítico Villamil analiza el relato autoconsciente, que se muestra en la literatura de Ramos, es decir, que el relato basado en dar cuenta más que en las anécdotas de una historia, en referir el proceso mismo de vivir, reflexionar y contar los momentos de la vida cotidiana en los que la existencia discurre, es recordada, narrada o pensada en ese instante o mucho después, filtrada por la nostalgia o el recuerdo, es por ello que la reiteración de elementos que se dejan ver en *Éste era un gato* tienen el objetivo de mostrar cómo el ser humano desea

constantemente el regreso: “El principal agente narrador, Alberto Bolaño, es quien construye un relato de carácter autoconsciente y contradictorio en donde se reiteran espacios y objetos (tales como puertas, focos y personajes mirando a través de ventanas)...” (Villamil, 2005 p: 161).

No solamente se habla del autoconsciencia y de las contradicciones o ambigüedades en el relato, sino también en las primeras imágenes de Éste era un gato, la de un gato como dibujo infantil y la del gato-hombre, pues ambas anticipan ya al menos dos posibles actitudes por parte del narrador; una como ficción, como cuento o historia que puede ser narrada despreocupadamente y a su antojo por el que cuenta.

“Sin embargo, la inocencia y la sencillez del dibujo infantil tiene otra cara, es decir, aquella de la manipulación o dirección que el narrador puede darle a su artificio: hacer la cola tan larga como dé la gana; y con una sonrisa de rebanada de sandía, deja de ser un proceso fácil carente de intención”, (Villamil, 2005 p:167), el autor le puede dar a la historia el giro que quiere, es como el discurso de un pequeño, que en sus relatos pone ya de su imaginación y no se sabe si lo que se dice es verdad o no, y lo puede alargar o contar a su antojo.

Hay un acontecimiento muy peculiar en donde como lector se siente una gran angustia, Bolaño y su grupo de amigos apodados “Los Animales”, violan a la sirvienta Macrina, Bolaño sabe quién es la joven, y no hace nada por liberarla del abuso de sus amigos, se ve cómo el bajo mundo se impone durante la noche, solamente los espera mientras ellos cometen su fechoría: “El epígrafe dice: -El diablo perdió un centavo/la noche de San Miguel/ y era el único dinero/ que tenía para perder. La segunda línea del epígrafe encabeza el episodio referido de la violación, y contiene temas que se repiten a lo largo de toda la novela, como son la traición, la mujer prostituida, la violencia, el odio, el miedo, el arrepentimiento y la culpa.” (en Villamil, 2005 p: 173)

Al hablar de un reflejo a través del mismo epígrafe (con los ojos al revés), se toca entonces el tema de espejo que te da esa imagen de que alguien está del

otro lado, pero pareciera que no eres tú, sino tú mismo, pero de manera contraria, por eso Bolaño ante el mundo, va creando su propia cara, un espejo en donde pueda proyectar “directamente sus instintos violentos, su culpa y su locura.” (Villamil, 2005 p: 180).

Para leer *Éste era un gato* hay un reto para el lector, pues toda la novela es “un acertijo difícil para el lector, una historia producto del ingenio de un narrador inconstante y lunático, un sujeto que modifica a su antojo su dibujo y que mezcla discursos de distinta índole dejando el todo en el sinsentido”, (Villamil, 2005 p: 185) y esta ambigüedad permea sin duda el sentimiento ominoso.

En la antología *Del tiempo y otros lugares*, Teresa García identifica una serie de elementos paratextuales que son básicos para la lectura: los títulos, subtítulos, epígrafes, introducciones o minicuentos. La división de las historias en tres apartados; las fórmulas, las trampas y las denuncias orienta al lector en el hecho de que el eje de la lectura deberá ser la perspectiva a través de los cual se lea. Los que son trampas para un lector son denuncias para otro y tal vez fórmulas para alguien más. Los minicuentos introductorios son guiños cargados de significado para el receptor. Es así como la autora de este ensayo va haciendo un recuento de los cuentos y aquí es donde se van encontrando puntos que van embonado con el tema de investigación.

“Penélope vive en la espera amorosa inútil e interminable, la tela de araña sustituye al sudario en ese tejer y destejer paralizador del tiempo. El viaje del amado, a diferencia del de Ulises, no tendrá fin. En un juego de imágenes y rostros, se delinea y desdibuja Penélope: “Era tan solo un juego, un juego de ojos y espejos frente a frente, un juego que engendraba en un segundo miles de imágenes amarillas para mantenerlo todo en un eterno presente; y todo, absolutamente todo, inventado por él”. (Teresa García, 2005, p: 196)

Angustia, horror, la tradición de los dobles

Críticos anteriores han enfatizado sobre el sentimiento de angustia que produce la narrativa de Ramos:

Marco Antonio Campos en el ensayo “La historia es el enigma”, expone:

“Hacia el año de 1970, Ramos publicó un hermoso cuento largo: *Junto al paisaje*, que destacó inmediatamente sus virtudes de narrador. Se trata de un simple viaje en tren de un muchacho y de una muchacha a la ciudad donde los esperan los padres de aquél. Al final el viaje es turbado por la presencia de un ciego en su compartimiento. La respiración del paisaje y la respiración del cuerpo suave de la muchacha en ese algo que no acaba de concretarse – ese entretexto-, le dan una atmósfera ligeramente angustiada a los hechos. (Campos, 2005, p: 81)

José Homero en su ensayo “La jiga de la muerte de Luis Arturo Ramos”, deja ver lo monstruoso en la cuestión que concierne a los protagonistas:

“Es asunto de la novela (*sic.*) la impotencia del protagonista, pero también una historia de médicos y medicinas que trafican con desechos, que manipulan los genes, que coleccionan fenómenos, muñones, imágenes monstruosas y padecen una tentación morbosa con la descomposición, la transformación y la metamorfosis del cuerpo”. (p: 262)

El crítico Raymond L. Williams hace un recorrido por los cuentos y las novelas en el ensayo “La narrativa de Luis Arturo Ramos: *Desde del tiempo y otros lugares* hasta *Éste era un gato*” y al hablar de cada una de ellas, podemos ver elementos relacionados a lo ominoso y al sentimiento de infancia:

Del texto “Cartas para Julia” habla precisamente de la sexta parte de la historia, donde habla de elementos que remiten al origen:

“Al principio de la sexta parte el narrador/protagonista ofrece una descripción bastante ambigua de su estado anímico, empleando un lenguaje metafórico para describir su estado físico: “Siento debilitarse la corteza de malestar que me cubre; poco a poco se ablanda y empieza a resbalarse en mi cuerpo como una cáscara inservible”. (L. Williams, 2005, pp: 139). En ese momento del cuento, el lenguaje, expresa un estado anímico en términos físicos, el cual no es del todo claro. Además, sigue recalcando su imaginación fértil cuando al ver un relámpago, se pregunta quién vive en los relámpagos e imagina allí:

“hombrecitos minúsculos y amarillos que contabilizan su vida en términos lumínicos y que viven el instante que dura la luz, sin embargo, “tienen hijos y construyen casa y escriben libros” (94). Tanto su estado físico/mental como su imaginación vivida lo

llevan a la crisis final en el desenlace. Adopta una posición fetal (regresando así a la seguridad del paraíso inicial) y luego reacciona de una forma exactamente igual que lo anteriormente citado, asociando su estado físico con su reacción emocional...” (L. Williams, 2005, pp: 140-141)

En “La mirada de los primeros años y los intersticios de la memoria”, Teresa García Díaz, se hace una compilación de todas las obras, y es curioso que todas las características de su *ars poética*, dejan ver el sentimiento de infancia y lo ominoso a través de la memoria puesto que ésta es una entidad curiosa que cambia de forma a voluntad, por ejemplo, las manchas en la piel del niño o las nubes en el cielo que se corrigen a sí mismas como si tuvieran vida propia.

“Desde 1990 el autor veracruzano en “La niñez, el cimiento de mi literatura”, consideraba que la memoria, el tiempo y el paisaje prefiguraba su escritura”.

“La mirada hacia la interioridad o el pasado de los sujetos repercute en el ser y el hacer de los mismos; la mirada hacia el “yo” niño avicina al individuo al primer encuentro con la “vida” mediante la recuperación de un hechos trascendental para la vida adulta”. (García, 2005, p: 190)

El escritor mantiene una ilusión de la realidad proporcionada por la subjetividad de los recuerdos de infancia, en un punto de fuga en el cual se observa el yo y el mundo. Detalla además que la suma de recuerdos, experiencias y el imaginario del artista se inundan en su narración, la memoria individual y colectiva recuperada en el presente y enmarañada por las vivencias, resulta ser en ocasiones el eje del presente o el único recurso que le queda al sujeto para seguir coexistiendo.

“El retorno hacia el origen se detiene en ese punto de encuentro de espacio-tiempo, donde el color, los olores y las líneas construyen en una imagen primera, una visión del entorno. La inocencia, la necesidad afectiva, la curiosidad, la frescura, la confianza, la vitalidad, los temores, la imaginación y la ingenuidad con que un niño mira, percibe y se explica el universo para actuar en consecuencia, es privativa de los primeros años. En la edad adulta perviven algunos de estos rasgos, ya mediatizados por una suma de temores, prejuicios, intereses y experiencias”. (García, 2005, p: 191)

En *Del tiempo y otros lugares* García descubre un autoanálisis de la narrativa de Ramos, pues expresa en “La niñez, el cimiento de mi literatura”, es decir,

estos textos se caracterizan por: “los ambientes cerrados, el claroscuro, el personaje solitario e imaginativo, la ausencia del diálogo, la impronta del tiempo, la imposibilidad de la lógica, el pesimismo irredento, la subyugación por la mujer, la esclavitud de la espera, las posibilidades de la imaginación y la reconstrucción de la historia”. (García, 2005 p: 194)

En el relato, “Estela escucha voces en los roperos”, se comenta “las voces infantiles que cantan “horrorosos crímenes”, la incursión de ese espacio oscuro, mágico y terrorífico del ropero, el vestido blanco, que se adueña de su cuerpo y que la semeja a la Estela-abuela de la fotografía, elementos del cuento fantástico, consiguen que Estela-abuela se apropie de Estela-nieta.” (García, p: 197)

En “Vuelta a casa”, el uso de los dobles es el recurso, las actitudes y los ademanes de las dos mujeres se asemejan, siempre y cuando coincidan en un mismo espacio, en este caso la madre y la hija. Esa vuelta a casa no sólo implica la seducción del yerno por la imagen de María Teresa, sugiere además la posibilidad de un encuentro amoroso, en el que consigna estar con ambas en la presencia de una. Desde la perspectiva del personaje masculino, madre e hija son “dos piezas de un mismo todo que ensamblan a la perfección.” “El reflejo de María Teresa en el cristal de la venta consigue hacer una simbiosis en que estén las dos en una, pues finalmente todo no será más que una “eterno y reparador acto amoroso”. (Teresa García, p: 197)

Ramos deconstruye la historia infantil, a desmontar la infancia que ya está edificada, pero no con vistas a destruirlo, sino a fin de comprobar cómo está hecho ese “algo”, cómo se ensamblan y se articulan sus piezas, cuáles son los estratos ocultos que la constituyen, para después, muy cortazarianamente, conjeturar sobre cuáles serían las fuerzas no controladas que ahí obran. Como comenta García:

“La deconstrucción de la historia infantil anticipa el tono imperante en las tramas: unas fotografías, la muerte o un espejismo trastocan el sentido de la realidad de los sujetos.” (Teresa García, pp: 197-198)

Continuando con los cuentos “En Reencuentro”, seguimos el trayecto que remite a la infancia, el que empieza a causar dolor, el regreso que significa desgracia:

“un personaje adulto recupera el tiempo de la infancia para revivir una experiencia fatal. La resbaladilla en el parque de juegos infantiles actualiza un asesinato cometido años atrás. El olor del azúcar quemada ayuda a recuperar la memoria que como un caleidoscopio invade poco a poco el presente, revitalizando un reencuentro con sus instintos y debilidades.” (Teresa García, p:198)

Acerca de estos mismos relatos Margarita León en “La cuerda floja de lo fantástico” (un acercamiento a la cuentística del autor podemos seguir corroborando eso ominoso que interesa resaltar:

“Del tiempo y otros lugares... se propone a sí mismo ir más allá y darle la vuelta al espejo...” (León, p: 214)

“Detrás de una retórica del ocultamiento, de una persuasión sutil, el relato lleva al lector por las reacciones angustiosas de un individuo en el proceso de despertar de una pesadilla”. “La ambigüedad e incertidumbre respecto a qué es lo que pasó realmente durante el sueño y si ello ocurrió, se ve reforzada cuando el personaje le cuenta a su amigo Carlos la sensaciones, ese instante de desconcierto, de desazón, que experimenta cuando abre los ojos y nada recuerda.” (León, p: 216)

En los *Viejos asesinos* hay una historia, donde se ve perfectamente ese deseo de recordar e ir hacia atrás, revivir el instante, lo cual incita a la ansiedad: “La escalera” donde “se retorna a la infancia para posibilitar un reencuentro con el pasado, actualizando el despertar erótico del personaje femenino”. La espuma del cuadro de las gaviotas, el chasquear de los muslos de la mujer adulta sentada en la parte superior de la escalera, la mano en el barandal que sube y baja, los aleteos de las piernas del personaje femenino, denotan erotismo y complacencia de la niña-mujer. Pero, “corresponderá al lector determinar la ambigüedad y llenar los espacios vacíos para poder actualizar el cuento y

concluir si la protagonista va a recuperar o a inaugurar una experiencia sexual con el vecino.” (León, p: 201-202)

También en los cuentos de *La señora de la Fuente y otras parábolas de fin de siglo*, se toca el tema de manera interesante:

“El fracaso de la protagonista de salvar al niño que simboliza a todos los niños del mundo, pues sólo logra recuperarlo fragmentando al extraerlo en trozos de ese vientre-costal, remite a los amores que matan, a la pérdida del “ser” del hombre, a la falta de esperanza y de perdón para algunos sujetos y a la fragilidad de la inocencia y la pureza en el mundo donde vivimos”. (García, 2005, p: 206)

Las historias que se nos cuentan en esta compilación, poseen a su vez:

“ese juego de reverberaciones, destello de espejo contra espejo, que impiden reconocer el origen, pero ofrece una doble invitación: sumergirse en las historias compartiendo los temores, los deseos, los olores, las ilusiones y las imágenes que experimentamos en nuestros primeros años o dejamos ir por las imbricadas texturas, las riqueza lingüística y las apelaciones intelectivas de sus discursos.” (García, 2005, p: 207).

El narrador

En la revista de *Literatura Mexicana Contemporánea* se publica el artículo de Tabuenca “Luis Arturo Ramos y el arte de narrar en *La mujer que quiso ser Dios*”, enfatiza un punto poco mencionado: la mirada, el mirar del tradicional omnisapiente, contiene un innegable aire de perversidad y sobre todo de angustia.

“... de entrada cuando habla de que hay “Alguien” que nos observa y plantea a un Espectador con mayúscula, difícilmente podríamos escapar del paralelismo que existiría en ese Espectador y Dios.” (Tabuenca, p: 73)

Este narrador que todo lo mira o ha mirado, como demiurgo que es, ve todo lo que suele ser escurridizo, al igual que el personaje narrador, Tiberiano, en *La mujer que quiso ser Dios* lo que va contando enmarca el tono con que se describe cómo se percibe a sí mismo “...confiesa que dada la blancura de su piel, era “transparente” y pasaba desapercibido...”, (Tabuenca, p: 73) y con ello además denota de cierta forma las marcas de su frustración por no saber su

origen pues lo mismo declara abiertamente Madre cuando “...regresa a Veracruz con un niño que a ciencia cierta no sabemos si es el hijo de Tiburcio Lagunes o el bastardo de su padre el Berrendo” (Tabuenca, p:73-74).

Ésta ha sido una muestra del recorrido realizado por la crítica en donde se ha podido identificar elementos comunes, que logran enganchar el sentimiento de infancia con lo ominoso. Sin utilizar el término, se percibe la angustia, el horror a sí mismo el interiorizarse, al reincidir en la infancia, a través de la construcción de historias en donde el adulto se reinventa a través de personajes infantiles.

## **CAPÍTULO SEGUNDO**

### **Planteamiento teórico**

El trazo de las propuestas en torno a la relación entre el sentimiento de infancia, y el sesgo ominoso, mantiene de antiguo otras proyecciones tales como el viaje, el aprendizaje y la memoria. Tales proyecciones al convertirse en motivos se revelan como formas de deseo y de necesidad para justificar el regreso a la etapa infantil. El giro o mirada hacia atrás (las imágenes del recuerdo) conlleva

una considerable carga de invención o de fantasía cuando se trata de dar cuenta de aquellas tensiones ominosas que se manifiestan en el universo diegético de las novelas: *La mujer que quiso ser dios* y *Éste era un gato*.

Las dos novelas pueden en consecuencia abordarse desde tales supuestos, si bien mantienen su propia individualidad. *La mujer que quiso ser dios*, repetimos nuevamente se estructura a partir de una abundante escenificación del narrador cronista y aunque los mecanismos metanarrativos sean una característica ensayada en *Éste era un gato*, en *La mujer que quiso ser dios* y en *Intramuros* son determinantes, como veremos más adelante. Ambas novelas implican asimismo un bagaje filosófico que redundaba en el qué del acontecer vital, en los valores éticos frente a la realidad materialista y el decurso de la historia. La inclusión del sesgo ominoso desde una lectura aproximada que parte de un artículo escrito por Freud, relaciona las reacciones de los personajes en la adultez cuando los deseos y los sueños proyectan angustia generada por represiones infantiles; lo social, histórico y político se revela asimismo como un cuestionamiento siempre importante en la obra del autor. Partiendo de todas estas cuestiones concomitantes a la hora de analizar los textos de Ramos se ha tenido que fijar un paradigma de análisis que dentro de su parcialidad, se justifica como el abordaje formal e importante menos estudiado por la crítica. Como podremos constatar a Ramos le importan los personajes que luchan por sobresalir en un campo simbólico social, cultural y económico, pero hay algo que siempre los reprime, que no los deja empoderarse, pareciera entonces que es la memoria de infancia la que los retiene y no los deja despuntar.

Nos enfocamos en referentes sustentados por especialistas en el tema al considerar teóricamente el tópico sobre el *corpus* enunciado. Uno es el texto de Cabo Aseguinolaza, *Infancia y modernidad literaria*; el ensayo de Freud, escrito en 1919: *Lo ominoso* y la interpretación que de eso ominoso estudiado por Freud y antes por Friedrich Schiller, lo traduce Eugenio Trías con el término de lo siniestro, en su libro, *Lo bello y lo siniestro*; interesan también, algunos comentarios relacionados en el libro *El estigma, La identidad*

*deteriorada* de Erving Goffman, en este último estudio se apoya la trascendencia social en el perfil de los personajes. Finalmente o antes, y a los personajes son el mecanismo sustantivo en la obra del autor, juzgamos conveniente incluir la perspectiva narratológica de Mieke Bal y de Aurora Pimentel. Esperamos que la selección y delimitación de autores y libros apoye la congruencia del análisis y las conjeturas que pretendemos mostrar.

### **Sentimiento de infancia**

“Lo inefable es en realidad infancia. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia”.

Giorgio Agamben<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> *Infancia e Historia*, 2007 p: 71 |

El paso de la literatura que refiere la presencia de los niños y de las niñas como un mero estadio en la vida humana, a la literatura que los profiere como fundamento y objeto estético, tiene como advertirnos antes, un recorrido por demás accidentado y poco frecuente en las creaciones y en la crítica literaria.

En los primeros años de la vida del ser humano se aprende por medio de la socialización y la culturización, los modos típicos de la supervivencia, los primeros tiempos de vida es en donde se deben regular las distintas acciones de la vida social, construyendo estrategias de relación con los otros. Además de internalizar los elementos que configuran el vínculo entre éste, los otros y la naturaleza.

El concepto de infancia actual valoriza el periodo inicial de la vida y representa una adquisición tardía en la historia de la humanidad. Freud destacó y privilegió el lugar de la niñez y su correspondencia con la vida adulta, destacando el acceso a una estructuración de la vida psíquica y su perpetuación a lo largo de toda la vida de la persona.

En la obra de Ramos se insiste en la tensión predominante en sus historias provocada por el trazo del sentimiento ominoso, este fenómeno, tono o instancia argumental se origina fundamentalmente en la infancia. No es casual que los personajes siempre se remitan a ella para considerar que el mal los acompaña desde su nacimiento.

Es así que en la novela de *Éste era un gato* el personaje central, llamado Miguel Ángel Herrador (Minino) esté convencido de que su nombre Miguel Ángel se relaciona con el dicho ángel exterminador. Por su parte en *La mujer que quiso ser dios*, el coprotagonista llamado Tiberiano ignora la procedencia de su origen mas no duda que la marca de la ominosidad esté plasmada incluso físicamente en su cuerpo; por otra parte, la así llamada Madre (Blanca Armenta) carga con el conflicto original del desahucio ocurrido asimismo a temprana edad.

La crítica referida en el apartado anterior ha considerado la inminencia de los personajes infantiles y adolescentes, subrayando el peso trágico o dramático que cada uno de ellos muestra en sus acciones; sin embargo, repetimos, no se ha problematizado ni indagado a la infancia como tema central en sus propuestas narrativas ni desde la perspectiva de lo ominoso.

La infancia humana equivale a infancia literaria.

En este apartado seguimos puntalmente a Cabo Aseguinolaza, él afirma que la literatura en donde se explora el sentimiento de infancia como el primer estrato en la vida humana no es ajena a la idea de infancia literaria. La literatura ha tenido una innegable incidencia en la conformación de la imagen de la niñez y de su papel cultural. Y, a la inversa, la imagen de la niñez sirve de fundamento para suponer que la imaginación literaria tiene un recorrido semejante a las edades del hombre: hay una coexistencia entre etapas de desarrollo literario y desarrollo humano.

Este tipo de argumentos surgen al indagar acerca de los cambios que la literatura presenta, por lo que no es sólo referir la vida de los niños y de las niñas, más bien es hablar de la infancia en términos evolutivos generales. Esta idea toma forma al confrontar su presencia como sustrato útil para hablar de otros temas como la educación o las edades del hombre y los paulatinos cambios de perspectiva que sólo surgen hasta el periodo de la modernidad:

“La infancia ha supuesto, efectivamente, un punto de referencia básico en la constitución de lo que llamamos literatura, la cual se ha valido de aquella para asentarse imaginariamente en el contexto moderno al tiempo que ha constituido de modo poderoso a dotar a la niñez del enorme potencial semiótico que posee en la modernidad.” (Cabo, p: 8)<sup>5</sup>

### La importancia del lenguaje

---

<sup>5</sup> *Infancia y Modernidad Literaria* de Fernando Cabo Aseguinolaza será nuestro texto base, ya que hizo una compilación de tres ensayos con la intención de proponer como hipótesis la infancia de la modernidad, es decir, la imagen de la literatura moderna y la infancia.

La idea de infancia y modernidad vienen a su vez signados por el lenguaje, es decir, ambos parecen remitirse mutuamente en un círculo donde la infancia es el origen del lenguaje, y el lenguaje el origen de la infancia, pues es precisamente donde debemos buscar el sitio de la experiencia en cuanto a infancia del hombre, la experiencia o, la infancia a la que hacemos alusión no puede ser simplemente algo que precede cronológicamente al lenguaje, y que deja de existir para volverse habla, sino que infancia y lenguaje coexisten, e incluso se constituye ella misma mediante su expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto, por eso es que dijimos antes que estas relaciones y coincidencias son de orden evolutivo.

No podemos acceder a la infancia ni a lo literario sin enfrentarnos con el lenguaje, si nos encontrásemos ante momentos en donde no hubiera lenguaje, entonces diríamos que “tenemos entre manos la “experiencia pura y muda”, una infancia humana e independiente del lenguaje. (Agamben, *Historia e infancia*, 2007, p: 66). Pero tal concepción del origen del lenguaje, es fantasía porque el hombre para poder definirse a sí mismo, necesita definirse a través del lenguaje, “nunca encontramos al hombre separado del lenguaje y nunca lo vemos en el acto de inventarlo” (Agamben, 2007, p: 67).

La infancia actúa en efecto, sobre el lenguaje, lo constituye y lo condiciona de manera esencial, pues justamente el hecho de que haya infancia, es decir, que exista una experiencia en cuanto límite trascendental del lenguaje, excluye que el lenguaje pueda presentarse a sí mismo como totalidad y verdad, sin embargo desde el momento en que hay una experiencia, en que hay infancia del hombre, el lenguaje se plantea como el sitio donde la experiencia debe volverse verdad, es un voto de compromiso entre el hombre con la palabra y la verdad porque hay una relación histórico-trascendental.

Es por ello que para remitirnos a esta etapa, necesitamos del lenguaje, del habla, para contar aquello que necesitamos decir, descubrir, crear un mito para explicarse el hombre a sí mismo, “experimentar significa necesariamente volver a acceder a la infancia como patria trascendental de la historia. El misterio que

la infancia ha instituido para el hombre sólo puede ser efectivamente resuelto en la historia, del mismo modo que la experiencia, como infancia y patria del hombre, es algo de donde siempre está cayendo en el lenguaje y en el habla.” (Agamben, 2007, p: 74). Y como la historia no puede ser el progreso continuo de la humanidad hablante a lo largo del tiempo lineal, sino que es en forma de intervalos, discontinua, *epokhé*,<sup>6</sup> las cosas que tienen “su patria originaria en la infancia debe seguir viajando hacia la infancia y a través de la infancia.” (Agamben, 2007. p: 74).

### Las perspectivas pedagógicas

Desde hace mucho en la literatura ya se había hablado de la infancia, pero sólo con una perspectiva pedagógica, es decir, antes se hablaba de niños pero como aquellos que se les educaba, se les formaba, ejemplos tenemos en *Emilio* de Rousseau; o *El Lazarillo de Tormes*, la última, una novela anónima y biográfica, donde se narra la educación de un pícaro de ocho o doce años, siendo esta edad el límite entre el periodo de la infancia y el mundo de los adultos, es decir la época de la enseñanza.

Fernando Lázaro Carreter citado por Cabo “destaca la incorporación de la infancia al relato biográfico del héroe como uno de los hitos definidos por el texto anónimo, que situaba acaso por primera vez a su protagonista en un decurso que aprehendía integralmente su vida desde el nacimiento hasta el punto concreto en que se pone a contarla.” (Cabo, 2001, p: 14)

La niñez es una etapa que necesita ser contada con el objeto de destacar las cualidades o el destino del adulto, por ejemplo, mediante la formulación de ciertas predicciones o por la realización de hazañas asombrosas en dicha edad.

---

<sup>6</sup> Otro concepto clave de Husserl es el de *epokhé*, la suspensión del juicio, la puesta entre paréntesis del observador. El concepto de *epokhé* proviene de Pirrón el Escéptico y posee resonancias hinduistas. Este aspecto de la teoría husserleana evoca el pensamiento de Buda. Es decir, Husserl sospecha de los juicios empíricos y naturales del ego, ya que ese ego se encuentra inmerso en un marco temporal del que brotan multitud de percepciones y fenómenos, un flujo de ideaciones que arrastra al ego y lo despoja de su fundamento trascendente y lo lleva a percibir un espejismo en vez de la realidad misma y pura. Véase completo en: <http://boards2.melodysoft.com/agoraabierta/elogia-de-husserl-602.html>

Personajes como Lázaro, se ponen a contar su vida, rescatando sus años infantiles con alguna forma de compromiso, constituyendo una abertura entre el contexto determinante de su nacimiento y la época de niño, su transición de niño-adulto: “Como niño, Lázaro tiene unos atributos básicos. La simplicidad es uno de ellos. De la simpleza despierta a la vida adulta (...) El otro es la pusilanimidad (...)” (Cabo, 2001, p: 16), así el acontecer del niño nos remite a la infancia donde se construye su educación.

Narrativamente la infancia se mide por sus consecuencias, sirve de explicación de acontecimientos o decisiones posteriores, en ella se evidencia y se proporciona todos los detalles felices o dolorosos de la transición de niño a adulto, Lázaro es un claro ejemplo, él plantea su historia como si fuera un sueño desde una perspectiva en apariencia inocente, sin capacidad de elección. Complementando lo anterior, encontramos en el capítulo noveno: “La peregrinación incesante” del libro citado de Fernando Savater que “En primer término, sería obscuro y criminal establecer que toda infancia es dichosa (...) En segundo lugar, sé que en mi infancia fui feliz, pero no siempre ni quizá principalmente. Es posible que mi presente melancolía idealice la rutina de mis ocho o nueve años y convierta en inimaginable plenitud cualquier discreto pasatiempo” (Savater, 1999, p: 127).

### Infancia e ideología

En la actualidad la infancia ha adquirido otros valores y es usada como referente. Mucho más que un tema, la infancia parece incitar un amplio muestrario de las inclinaciones ideológicas de la época moderna, lo que le asegura una presencia de mucho mayor traspaso y continuidad que la que pudiera concretarse en determinados personajes infantiles o en la narración de ciertos episodios de carácter biográfico.

La infancia se entiende como una etapa donde se integran la experiencia personal y la construcción mediante la memoria<sup>7</sup>, considerada como el ejercicio fundamental de introspección, da una noción a la literatura de infancia como una densidad que desborda los límites de la experiencia personal o de la simple tarea de rememoración.

La infancia puede entenderse como un concepto o un sentimiento moderno, si se trata de plantear la visión del niño y la medida en que culturalmente es concebido como un objeto posible de representación como paso respecto para plantearse la presencia de un sentimiento de la infancia en el imaginario occidental. Philippe Ariés, citado en Cabo explica dos tesis que defienden lo anterior, la primera consiste en que las sociedades habituales se caracterizarían por un representación tenue, para unos ojos modernos del niño, que tan pronto alcanzaba una cierta facultad física se integraba en el mundo de los adultos y como tal más o menos cumplido era considerado sociablemente. Esto se puede percibir en el Lazarillo, donde se da de manera abrupta la transición de la fragilidad del niño a la independencia adulta. La segunda consiste en la separación que se hace entre niños y adultos, el papel que desempeñan la familia, y la creación de un espacio de intimidad afectiva en cuyo centro se va situando gradualmente la figura del niño.

La sustitución de la indiferencia por el interés hacia las edades previas a la madurez marca la manifestación del sentimiento de infancia que únicamente se impondrá como lo natural o normal en la época moderna.

La infancia no se relaciona, en un sentido extenso, con rasgos biológicos o de aprendizaje sino con la dependencia, es interesante ver cómo la concepción de

---

<sup>7</sup> La memoria es una construcción, una resignificación de experiencias personales o sociales que al verse en "actos de memoria" legitiman imágenes y huellas en de aquellos eventos pasados permanentes en la conciencia. Cuando hablamos de memoria presuponemos un espectro amplio de intereses interdisciplinarios; asumida como presencia cultural, social e histórica, es un hito importante en el campo de los estudios humanísticos. La memoria mediante imágenes mentales proyecta profundas series discursivas de recuerdos y de olvidos, asimismo, cada texto literario es un acto fundamental de transmisión cultural, oral y escrita, que coadyuva a la propia noción de la realidad. La memoria, al expresar lo individual e íntimo, también se convierte en "testimonio" en historias de vida en donde escritores y escritoras organizan el sentido del material narrado, ese material narrado; ese material que se fabula proviene de la exégesis sobre la vida y puede relacionarse con el esquema convencional de las biografías, novelas de crisis, revisionistas, sociales... (Esther Castillo 2008, El vuelo de Nemosine, pp: 13-14)

niño se muestra en diversas acepciones idiomáticas: "...la terminología de la infancia (garçon, enfant...; pero también niño, chico, mozo, etc.) se haya podido utilizar para referirse a quienes prestan algún servicio o simplemente son considerados inferiores desde un punto de vista social". (Cabo, 2001, p: 26)

La infancia surge como el resultado de un acontecimiento pausado que acaba por identificarse con una sensibilidad cultural que esparce los límites de la representación hasta hacer del niño uno de sus objetos predilectos, puesto que históricamente se muestra la progresiva visibilidad de los niños en la medida en que se les cede una realidad mejor, más definida y un lugar en la organización social.

La innovación de introducir a la niñez como protagónica se ha vuelto un lugar común, se trata principalmente de evidenciar al niño y la medida en que culturalmente es concebido como un objeto posible de representación como paso previo para plantearse la presencia de un sentimiento de infancia.

Cabo menciona a dos autores que ya exponen sobre el sentimiento de infancia, sus tesis consisten principalmente en lo siguiente: Ariés no va mucho más allá de identificar el surgimiento en la época moderna de la infancia como un objeto digno de atención cultural y social. Lloyd de Mause apunta a la relación de empatía que implica el reconocimiento en el niño de otro de un sujeto alternativo, vinculado a una perspectiva autónoma, sin embargo ambos coinciden en señalar que ambos fenómenos forman parte de una perspectiva del orbe que no se puede hacer retroceder mucho en el tiempo.

Cabo cita a otro estudioso del tema: Richard N. Coe el cual tiene libros dedicados a las autobiografías infantiles, centradas en los años de la niñez del narrador, subraya la misma idea como explicación parcial de la modernidad de la forma narrativa. Delimita dos cosas muy claras, la infancia y el niño, como otro, es decir, hace énfasis entre el sujeto vinculado a la infancia y el que se identifica con el narrador, aunque haya correspondencia a veces el uno con el otro, la infancia funciona como realidad influyente, lo cual marca la diferencia

y es la fuerza simbólica que va a la par en su representación, simplemente como atractivo literario en la cultura y de modo particular (como lo había mencionado antes) en la literatura moderna.

“La memoria, la temporalidad, el perspectivismo, el énfasis sobre la visión, el afán tan característicamente moderno por profundizar es nuevos umbrales de experiencia (la expresión es de Jauss), la preocupación por generar nuevas voces...” (Cabo, 2001, p: 33), todo ello resulta interesante para la convergencia entre la consolidación de la infancia y la conformación de idea moderna de literatura. De otra manera, se puede especular en una relación entre la “modernidad de la infancia y la modernidad literaria” (Cabo, 2001, p: 33), sin embargo hay que ser cuidadosos desde esta perspectiva, ya que se exige evitar el malentendido de abordar la cuestión desde una vista meramente temática, pues más que la presencia de personajes infantiles, interesa apreciar en qué medida la infancia funciona como un noción orientadora e incluso afirmadora de la literatura, o ayuda a entenderla, simplemente el concepto de infancia tiene profundización teórica. La presencia de la infancia es activa y poderosa puesto que se asocia estrechamente a un trasfondo ideológico de contornos próximos al mito. El continuo “volver al hogar” ocasiona que se remita constantemente a él, ya que la infancia consiste tanto en una ausencia objetiva como en una presencia teñida del carácter vago y casi inaudible de los acontecimientos. La infancia no es punto de partida, surge de la postulación poderosa de un origen y de la reivindicación de su permanencia en el adulto, pues es como una afirmación de identidad fundada en una nebulosa primigenia, en estado anterior de contornos nada precisos. La infancia se ofrece como una otredad alternativa, de carácter mítico, ya que arroja una buena dosis de indeterminación sobre el adulto al mismo tiempo que lo fundamenta.

Pensando históricamente en la literatura, ésta marcha nada precisa y con abundantes zonas de ambigüedad e indefinición, es por ello que el sentimiento de infancia se atrae en textos literarios, por ejemplo en el cuento tradicional, pues durante el Romanticismo tuvo una significación estética e incluso ideológica y dio pauta para el desarrollo de la noción de literatura, ya que pocas formas literarias representan, en efecto la transición hacia lo popular y el terreno de lo folclórico y de su conexión hacia lo popular y el terreno de lo folclórico, maravilloso, “como escriben Yuri Lotman y Zara Mints, el mito se convierte en multitud de cuentos de hadas... lo que en el mito se narraba sobre el orden establecido y correcto de la vida, en una lectura lineal se convirtió en cuentos sobre crímenes y excesos”. (Cabo, 2001, p: 40). Lo que interesa ver es cómo se incorpora de manera fragmentaria la tradición oral a la cultura escrita, e incluso ocasiona una rigidez sobre el clasicismo y la prudencia de expresión con el ámbito maravilloso y pasado del que preceden los relatos, y del que apuntan como vestigios discontinuos de ese pasado impreciso, pasiones violentas y reacciones brutales que son expuestas con una naturalidad sorprendente, pero lo que en verdad importa radica en la vinculación de todos esos elementos y en especial el pasado tan peculiar de los relatos con la niñez, tanto por ser los destinatarios, como por haber aparecido en los cuentos en prosa o por instaurarse la sencillez o inocencia infantil como canon estético: “Es especial, porque, como recuerda Marc Soriano de modo oportuno, el repertorio oral de los cuentos tradicionales no se caracteriza por un destinatario específicamente infantil”. (Cabo, 2001, p: 42)

Lo que se quiere enfatizar es una identificación de forma fundamentalmente metafórica en la medida en que se efectúa mediante una implícita infantilización del adulto suscitada mediante distintas estrategias, entre ellas la de insistir en la relación entre estos cuentos y una audiencia infantil, incluso cuando el verdadero destinatario sea visiblemente el adulto.

Tanto es así que por ejemplo, *El señor de los anillos*, siendo un texto maravilloso con sus infaltables hadas, elfos, etc., es sin duda para adultos,

parafraseando a Fernando Savater “se ha descrito “El señor de los anillos como el cuento de hadas más largo del mundo” y agregó: “Lo que me pareció destinado al aprecio de unos cuantos extravagantes, conquistó de inmediato, a la multitud, desde los sesgados profesores exonenses, que se inclinaron con deleitado escándalo sobre la obra de su colega, hasta los <hippies> californianos...” (Savater, Fernando, 1999, p: 136). Sin duda o por lo visto, se apunta al precedente de un aparato de indudable realce en la concepción moderna de lo literario.

No es sólo, entonces -opina Cabo- la idea de infancia, sino también la consideración del niño como receptor privilegiado, lo que encuentra cauce a través del cuento. “Significativamente, un forma situada en la periferia canónica, entre la oralidad y la escritura, la alta cultura y lo folclórico”. (Cabo, 2001, p: 44)

El cuento es el primer género literario que se ve impulsado en la segunda mitad del siglo XVIII, precisamente por la poderosa atracción ejercida por el sustrato popular de la cultura sobre la literatura, en el proceso de su propia reformulación, pues los cantos populares y las baladas son el testimonio, la forma consistente y sistemática, ya que aparecen íntimamente vinculadas al ámbito infantil, incluso al núcleo más estable de las concepciones antropológicas y estéticas, estas dos vinculaciones se notan en la recopilación los *Kinder – und Hausmärchen (Children's and Household Tales)* de los hermanos Grimm.

El concepto de infancia es sin duda parte fundamental de ese sistema teórico y aparece además ligado a la poesía, por lo tanto la infancia se transforma en un principio heurístico en el análisis de la poesía en tanto que ésta se somete a la determinación de su génesis, es precisamente esa conexión entre poesía e infancia la que permitirá, establecer el principio general, según el cual, habiendo observado la naturaleza de los niños, y considerando la poesía como un huella de las formas culturales de los primero pueblos, cuyos comportamientos manifiestan nítidamente relaciones con las actitudes

infantiles, se puede considerar la atención hacia la actividad poética como un forma predilecta para acceder a varios e interesantes descubrimientos sobre la antigüedad. Ya que la admiración y el asombro resultantes de la ignorancia de los primeros hombres que, siendo niños (hablando del género humano), hacían surgir la poesía, gracias a una fantasía exasperada por su estado cultural balbuciente. Existe además una valoración muy tradicional hacia la época infantil, que se entiende a partir de las carencias en relación con la edad adulta.

Es así como la época infantil adquiere sentido en medida en que es contemplado como pasado, es decir, desde la perspectiva del adulto. La infancia personal resulta de una adquisición del sujeto maduro, la cual se lleva a cabo por medio de la memoria, es sin duda una creación del adulto que trabaja por construir su identidad, y además de ficcionalizar en la delimitación del sujeto: “Desde el yo se afianza una idea de identidad en la cual la infancia desempeña un papel primordial: es una postulación de la infancia por un sujeto anhelante de un pasado personal sobre el que fundar su conciencia de sí”. (Cabo, 2001, p: 51)

Existe además una unión estrecha entre memoria y el concepto de imaginación, ya que funciona esto como un factor básico de la creación poética y por lo tanto de la moderna idea de la literatura y de la poesía.

Parfraseando a Cabo la infancia se afianza definitivamente en su papel de referente cultural básico en todos los sentidos a partir de su consideración desde un punto de vista esencializante. Ya no es sólo, pues, su validación como concepto o idea, esto va más allá, se impone como determinación sustancial en el entendimiento de la vida y del hombre. La memoria, efectivamente se evidencia en su protagonismo. La infancia, sin renunciar a su especificidad sustenta al yo adulto, volcado sobre la reflexión retrospectiva, no sólo remite a un pasado, sino que se deja entender también como una presencia interior ligada a la identidad más íntima (homogénea y atemporal) del adulto.

## La infancia como palabra originaria e identidad cultural

Cabo Aseguinolaza incluye el caso de Giambattista Vico quien presenta una de las nociones más sobresalientes sobre los universales fantásticos, éste se destaca por su papel en la conformación de la infancia como referente cultural de la modernidad y por hacer una distinción entre la lengua de los dioses, la lengua poética o heroica y las lenguas vulgares, y observar cómo la poética se emplaza como intermediación entre la de los dioses y las lenguas de los distintos pueblos. Afirma que “los rasgos propios de la lengua poética dependen del estadio infantil de la cultura humana con el cual se halla ligada, es pues, fundamentalmente creación expresiva y primigenia, como la de los niños y los pueblos salvajes”. (Cabo, 2001, p: 62) Por lo tanto, la poesía, no sólo se explica con anterioridad mediante su vínculo con ese estadio inicial de la historia antropológica, sino que también se explica ella misma, al ser su vestigio, ese periodo previo, que es así entendido como esencialmente poético, lo mismo que el lenguaje que le es propio.

“Los primeros hombres, como niños del género humano, siendo incapaces de formar los géneros inteligibles de las cosas, tuvieron una necesidad natural de fingir caracteres poéticos, que son géneros universales fantásticos, para reducir a ellos, como a modelos ciertos, o retratos ideales, todas las sabidurías particulares a sus géneros semejantes”. (Cabo, 2001, p: 63)

Los universales fantásticos (el mito en *La mujer que quiso ser Dios* parte de esos universales, incluso regresa a un supuesto anterior al mito evangélico) a los que se refiere Cabo resulta de una relación profunda y primaria del hombre con la realidad, un contacto con el objeto que resulta, de hecho en una apropiación íntima por parte del sujeto.

Hasta aquí se ha hablado de la poesía, y en particular del lenguaje poético, como nociones fundamentadas en la índole de categorías iniciales, que es lo mismo decir, basadas en la postulación de un estado anterior: la infancia, donde apenas empieza la constitución cultural. Cassirer ve en la poesía la superación

de la objetivación empobrecedora del lenguaje por la vía de la recuperación de su proximidad al mito. Se deja ver que el entendimiento de infancia en la modernidad parte de la historiografía cultural u ontológica, entendida más como mito que articula semióticamente la palabra poética a partir del establecimiento de un punto de partida.

La noción de la que se ha hablado hasta ahora es para destacar la relevancia de lo infantil como mito del origen en la articulación de la palabra poética moderna.

Aquí interesa también la infancia desde la dimensión irónica tan palmaria en la obra de Ramos, que la hace idónea para este propósito. Cabo de la infancia dice, por un lado que es representación de lo subjetivo, de la experiencia primordial, de lo propio y personal, de lo efímero y de lo fragmentario; pero al mismo tiempo resulta la negación de todo ello. Esta ironía se basa en una relación con el pasado que tiene precaria plenitud que se asocia con la niñez, cuando sólo adquiere verdadera realidad en la medida en que es objeto de una postulación, de una pretensión que la modela culturalmente y que no puede ser sino adulta.

Algo que se percibe claramente en la identificación moderna de la palabra infantil, es la convergencia de dos constructos mitologizantes sin los cuales apenas se puede divisar la singularidad de lo que llamamos poesía en la modernidad. “De un lado, la lengua poética como “palabra distinta”, capaz de hurtarse a la dominación de la lengua cotidiana. De otro, la infancia como gran mito moderno del origen”. (Cabo, 2001, p: 71)

Para el poeta la infancia trae entonces un carácter contradictorio, por una parte afirma, construye su ser cultural, pero por otro lado aquí está la fragilidad, la memoria personal se desvanece fácilmente.

Como podemos percibir hay algo entonces en el discurso poético que lo hace favorable al acogimiento de la referencia infantil como sustentadora de su lenguaje específico. “Existe un rasgo a través del cual una instancia

comunicativa abandona su orientación dominante hacia un destinatario ajeno rigurosamente al emisor para adquirir un cierto carácter reflexivo, pero no del mensaje sobre sí, sino del emisor que se investiga a sí mismo en cuanto a destinatario y que alguna manera, como resultado, se transforma de un yo a un él". (Cabo, 2001: p.83)

Giorgio Agamben ya mencionado al principio por nosotros hace una reflexión sobre "la función de la infancia como un origen postulado que no se sitúa en la corriente cronológica diacrónica, sino en el eje, o el hiato entre naturaleza y cultura, entre lo semiótico y lo semántico entre el lenguaje puro dado y el humano, entre la identidad y libertad entre tierra y mundo" (Cabo, 2001, p: 85). En este sentido la infancia simboliza la anterioridad, mítica y no cronológica, necesaria al lenguaje humano y aspecto diferencial respecto de otras formas de comunicación animal. Esa precedencia a la socialización, no de carácter cronológico, garantiza en último término la capacidad de una expresión propia y la posibilidad de distanciarse de las formas sociales engarzando la individualización distintiva. El autor Norbert Elías, en Cabo escribió: "un niño se desenvuelve y convierte en adulto, creciendo en un grupo, aprendiendo un lenguaje que existía antes que él, ese adulto sólo podrá distinguirse del lenguaje heredado, del lenguaje de los otros, si acude a lo que está fuera de él, simbólicamente a su infancia". (Cabo, 2001, p: 86). En consecuencia, la infancia se valora como uno de los sustentos autocomunicativos en la poesía, ya que la tematización de esta instancia liminal resulta parte muy importante del ejercicio identitario que se opera en la poesía moderna. Por lo que podemos decir que la infancia es el lugar de la experiencia en la modernidad.

## **El sesgo ominoso**

“...ese asco que puede, por espiritualización, convertirse en sinónimo del estado anímico más indeseable: la peor degustación que puede hacerse del hecho mismo de vivir es, en efecto, sentir asco de la vida.”

Eugenio Trías

Como hemos anotado al inicio de este marco teórico, en la narrativa de Ramos la infancia se representa de manera constante a través de acciones signadas por una suerte de maldad, afirman los narradores, que marca el rasgo ominoso en la poética del autor. La pertinencia argumentativa se genera a partir del concepto de lo ominoso o siniestro, que tiene su antecedente en las implicaciones psíquicas que fueron consideradas por parte de Sigmund Freud. No obstante, en su texto “Lo ominoso” (1919), Freud aclara que este concepto se analiza y relaciona desde el psicoanálisis, no desde la estética ni de la literatura.

“Es muy raro que el psicoanalista se sienta proclive a indagaciones estéticas por más que a la estética no se la circunscriba a la ciencia de lo bello, sino que se le designe como doctrina de las cualidades de nuestro sentir. El psicoanalista trabaja en otros estratos de la vida anímica y tiene que ver con esas mociones de sentimiento amortiguadas, de meta inhibida, tributarias de muchísimas constelaciones concomitantes, que constituyen casi siempre el material de la estética”. (Freud, 1919:219)

Mas es interesante que el psicoanalista recurra nuevamente a los literario, al no tener muchas fuentes de consulta por los tiempos nefastos en los que escribía ensayos de este tipo (el final de la Primera Guerra), Freud toma como referencia bibliográfica textos de diversos índole, por ejemplo a Ernst Jentsch, Schelling, E.T.A Hoffman, los hermanos Grimm, entre otros, para tal estudio.

El trabajo de Ernst Jentsch (médico-psicólogo), dado a conocer en 1906, resulta interesante para Freud, pero no exhaustivo. Jentsch destaca una dificultad en el estudio de lo ominoso, ya que diferentes personas muestran diversos grados de sensibilidad ante este sentimiento.

Freud al comprender que era difícil definir *lo ominoso*, decidió emprender dos caminos: indagar el significado que el desarrollo de la lengua sedimentó en la palabra ominoso y agrupar aquello que en personas y cosas, impresiones sensoriales, vivencias y situaciones, incita este sentimiento de angustia, como dilucidación de su carácter oculto a partir de algo común a todos los casos. Freud en su texto intenta revelar que ambos caminos llevan al mismo resultado: lo ominoso, aquella diversidad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo, él se pregunta “¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre? (Freud, 1919: 220). Así que él puntualiza una indagación y procede en el camino de congregar casos singulares y corroborar mediante el uso idiomático sobre el término ominoso, siguiendo un camino inverso.

“La palabra alemana *unheimlich* es, evidentemente lo opuesto de *heimlich* (íntimo), *heismisch* (doméstico), *vertraut* (familiar) y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque no es consabido (*bekannt*) ni familiar. Desde luego, no todo lo nuevo y no familiar es terrorífico; el nexo no es susceptible de inversión. Sólo puede decirse que lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso, algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso”. (Freud, 1919: 220).

Freud observa que Jentsch no pasa más allá de este nexo de lo ominoso con lo novedoso. Jentsch halla sólo la condición esencial para la ocurrencia del sentimiento ominoso en la incertidumbre intelectual. Lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decir. Mientras mejor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo ominoso.

Freud examina la etimología del término, relacionando un campo semántico que abarca en distintas lenguas sinónimos y conceptos como extraño o

extranjero, incómodo, que provoca horror, angustioso, horripilante. La caracterización del término no es absoluta, y por eso intenta ir más allá de la ecuación ominoso = no familiar. Se enfrenta a algunas dificultades, pues los diccionarios a los que recurre, no le dicen nada nuevo y muchas veces algunas lenguas carecen de una palabra para este particular matiz de lo terrorífico.

En latín encuentra: (K. E. Georges, *Deutschlateinisches Wörterbuch*, 1898): Un lugar ominoso: *locus suspectus*; en una noche ominosa: *intempesta nocte*.

El significado en griego: (diccionarios de Rost y de Schenkl): *lévo*; (es decir, ajeno, extraño).

Buscando en los diccionarios en inglés, localiza que: (de los diccionarios de Lucas, Bellows, Flügel, Muret-Sanders.): *uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly*; (de una casa) *haunted*; (de un hombre) a *repulsive fellow*.

En francés simplemente es: (Sachs-Villatte): *inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise*.

En español (Tollhausen, 1889): sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro.

Mientras que en árabe y en hebreo, *unheimlich* coincide con demoníaco, horrendo. (*Freud*, 1919: 221).

Al observar esto en algunas lenguas, retorna a las acepciones de *heimlich* en alemán:

*Heimlich*, adj.; sust, *Heimlichkeit* (pl. *Heimlichkeiten*):

En la acepción halla los siguientes resultados:

“También Heimlich, heimelig, perteneciente a la casa, no ajeno, familiar, doméstico, de confianza e íntimo, lo que recuerda al terruño, etc.” (*Freud*, 1919: 222).

En una segunda acepción encuentra que: “Mantener algo clandestino, ocultarlo para que otros no sepan de ello ni acerca de ello, escondérselo. Hacer algo *heimlich*, o sea a espaldas de alguien; sustraer algo *heimlich*; encuentros, citas *heimlich*; alegrarse *heimlich* de la desgracia ajena; suspirar, llorar *heimlich*; obrar *heimlich*, como si uno tuviera algo que ocultar; amor, amorío, pecado *heimlich*; lugares *heimlich* (que la decencia impone ocultar)...” (Freud, 1919: 223).

Freud en su indagación encuentra una nota que le llama la atención, una observación de Schelling, quien habla sobre el concepto de lo *unheimlich* algo enteramente nuevo e imprevisto: “Lo *unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz”.<sup>8</sup> (Freud, 1919, pág: 225).

Sin embargo, las dudas que brotan de nuevo, se esclarecen con las indicaciones encontradas en un diccionario de los hermanos Grimm:

“*Heimlich*; adj. y adv. vernaculus, occultus; (188) *heimelich*, *heimlich*.

»(Pág. 874:) En sentido algo diverso: "Me siento *heimlich*, bien, libre de temor"...

»[3] *b. Heimlich* es también el sitio libre de fantasmas ...

»(Pág. 875) Familiar; amistoso, confiable.

4. Desde la noción de lo entrañable, lo hogareño, se desarrolla el concepto de lo sustraído a los ojos ajenos, lo oculto, lo secreto, plasmado también en múltiples contextos ... (Pág. 876: ) "A la orilla izquierda del lago se extiende un prado *heimlich* en medio del bosque..." (Schiller, Guillermo Tell, I, 4). ( ... ) Licencia poética, inhabitual en el uso moderno (...) *Heimlich* se usa asociado con un verbo que designa la acción de ocultar: "En el secreto de su tabernáculo me ocultará *heimlich*" (Salmos 27:5)." (Freud, 1919: 225).

La definición entonces se vuelve algo enteramente paradójico, dos términos que en su opuesto concuerdan, imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero,

---

<sup>8</sup> Freud parece imponer esta concepción como el principio y el fin de los hallazgos lingüísticos.

no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso y siniestro, sólo algunas cosas novedosas son espantosas, de ninguna manera lo son todas. Así llega a esclarecer que la palabra *heimlich* es una palabra que desarrolla su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir al final con su opuesto, *unheimlich*.

Al concluir su investigación filológica y al evaluar la utilidad del término sobre las impresiones, procesos y situaciones en sus pacientes, consideró ese despertar particular con la intensidad y nitidez del sentimiento de lo ominoso. Freud decide entonces retomar un ejemplo del psicólogo Jentsch, donde éste destaca como caso notable la “duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte” (Freud, 1919: 226). Jentsch cita para ello la impresión que nos causan unas figuras de cera, unas muñecas o autómatas de ingeniosa construcción, lo ominoso del ataque epiléptico y de las manifestaciones de locura que despiertan en el espectador sospechas de los procesos automáticos que se ocultan tal vez tras de lo familiar figura de lo animado. La puntualización de Jentsch no convence a Freud, pero le da pie para abordar el cuento "El hombre de la arena" (mencionado por Jentsch) de E.T.A. Hoffman "el maestro inigualado de lo ominoso en la creación literaria", según Freud.

Escribe Jentsch: “uno de los artificios más infalibles para producir efectos ominosos en el cuento literario consiste en dejar al lector en la incertidumbre sobre si una figura determinada que tiene ante sí es una persona o un autómata, y de tal suerte, además, que esa incertidumbre no ocupe el centro de sus atención, pues de lo contrario se vería llevado a indagar y aclarar al instante el problema y, como hemos dicho, si tal hiciera, desaparecería fácilmente ese particular efecto sobre el sentimiento. E.T.A Hoffman ha realizado con éxito, y repetidas veces, esta maniobra psicológica en sus cuentos fantásticos”. (Freud, 1919: 227).

En el cuento “El hombre de Arena”, se destaca la figura de la muñeca Olimpia, donde el motivo de ésta en apariencia animada en modo alguno es el único objeto al que cabe distinguir como el causante del efecto ominoso de ese relato. Según Jentsch, la condición particularmente favorable para que se produzca el sentimiento ominoso en este relato es que surja una incertidumbre intelectual acerca de si algo es inanimado o inerte, y que la semejanza de lo inerte con lo vivo llegue demasiado lejos. Sin embargo, las muñecas no están muy distantes de lo infantil, Freud explicaba que el niño, en los juegos de sus primeros años, no distinguía de manera clara lo animado y lo inanimado, y mostraba mayor tendencia a considerar a sus muñecas como seres vivos. En el caso del cuento citado, no está en juego despertar de una antigua angustia infantil, puesto que el niño desea de alguna forma que la muñeca cobre vida. La fuente del sentimiento ominoso no sería la angustia, sino el deseo o aun apenas una creencia infantil, donde se cree que las muñeca(o)s tienen vida, constituyendo así el más lúcido inventario de motivos románticos de lo siniestro.

Para Freud, el elemento central de ese relato y factor principal detonan el efecto ominoso, aparte de la muñeca Olimpia, es el motivo del “Hombre de Arena”, el personaje que, según una leyenda arranca los ojos a los niños malportados, en la historia señala la escena del cuento donde Coppélius se propone echarle a los ojos infantiles unos puñados de arena. El problema entonces literario es, la ambigüedad al decidir si se trata de un primer delirio del niño poseído por la angustia o de un informe que habría que concebir como real en el contexto ficcional del relato.

Nathaniel, el protagonista, creará reconocer en la figura terrorífica del óptico ambulante Giuseppe Coppola al “hombre de arena”, aquel vende "bellos ojos", es decir gafas; ya adulto le compra un prismático de bolsillo con el que espía la casa colindante del profesor Spalanzani, donde vislumbra a la que cree que es la hija de éste, Olimpia, de la que se enamora perdidamente. Olimpia es en realidad una maquinaria, un autómatas al que Spalanzani (un maestro de física)

le ha colocado el mecanismo de relojería y Coppola, los ojos. Luego de una riña entre estos dos personajes por la autómatas, en la que Coppola se lleva la muñeca ya sin ojos, y Spalanzani lanza al pecho de Nathaniel los ojos de Olimpia que permanecían en el suelo bañados de sangre, éste es presa de un nuevo ataque de locura en cuyo delirio se incorpora la reminiscencia de la muerte del padre.

Recuperado de su enfermedad, cuando Nathaniel parece al fin sano y ha reanudado su noviazgo, con Clara, su antigua prometida y se propone desposarla. El problema es que confunde a Clara con Olimpia y luego de intentar arrojar desde lo alto a su novia, exclama "¡círculo de fuego, gira!", termina tirándose él mismo al grito de ¡bellos ojos, bellos ojos!

En síntesis, para Freud, el sentimiento de lo ominoso está conectado directamente a la figura creada por el poeta en el "Hombre de la Arena", es decir, primero o ante todo una representación cuyo contenido es ser despojado de los ojos, y nada tiene que ver con este efecto la incertidumbre intelectual en el sentido de Jentsch. La experiencia psicoanalítica nos pone sobre aviso, según el psicoanalista, el "dañarse los ojos o perderlos es una angustia que sin duda asusta a los niños, la angustia por los ojos, la angustia de quedar ciego es con mucha frecuencia un sustituto de la angustia ante la castración." (Freud, 1919: 231) Freud subraya que "El Hombre de la Arena" aparece todas las veces como perturbador del amor: primero para que Nathaniel, como estudiante, sea malo con la novia; luego aniquila su segundo objeto de amor: la muñeca Olimpia; finalmente lo constriñe al suicidio cuando está por casarse con su novia Clara. Todos estos elementos tienen pleno sentido si se reemplaza al "Hombre de la Arena" por el padre temido, de quien se espera la castración. Así coherente con sus principios Freud, relacionaría la represión individual a temores referentes al sexo y especialmente al temor a la castración; de ahí que citara como hechos siniestros situaciones "góticas", como miembros separados del cuerpo, cabezas cortadas o pies que bailan solos.

a) Lo ominoso y el doble

Freud privilegia la presencia de dobles (la muñeca Olimpia, por ejemplo) como signo de lo ominoso, en todas sus gradaciones y plasmaciones. Remarcando que a pesar de ser un tema que pertenece mayormente al arte y a la estética, el psicoanalista Freud decide ocuparse de él por su relación con lo ominoso y lo terrorífico; que excita angustia y horror y que se plasma magníficamente en la literatura a través de la inclusión de “el doble”, por eso abordar una segunda obra de E.T.A. Hoffman: "Los elixires del diablo", donde pueden destacarse varios motivos de efecto ominoso: precisamente en "la presencia de "dobles" en todas su gradaciones y plasmaciones (...) el acrecentamiento de esta circunstancia por el salto de procesos anímicos de una de estas personas a la otra - lo que llamaríamos telepatía - de suerte que una es coposeedora del saber, el sentir y el vivenciar de la otra; la identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio - o sea, duplicación, división, permutación del yo - y, por último, el “permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales, y hasta de los nombres a lo largo de varias generaciones sucesivas". (Freud, 1919: 234).

a.1 Los aspectos de efecto ominoso en el doble:

La aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse equivalentes; la identificación con otra persona hasta el punto de situar el propio yo en un lugar ajeno, es decir, duplicación, división, permutación del yo; su función como anunciador de la muerte y el permanente retorno de lo igual: la repetición de facciones de la cara, caracteres, destinos, actos criminales, y hasta los nombres a lo largo de varias generaciones.

Freud cita, para el caso, los estudios de Otto Rank en su trabajo "El Doble" (1914), donde se indagan los vínculos con la propia imagen vista en el espejo y con lo que llama la sombra y el miedo a la muerte. Dirá que el doble tiene su

origen en una enérgica desmentida del poder de la muerte y es probable que "el alma inmortal" fuera el primer doble del cuerpo. Según Freud "esta imagen tiene su correlato en un medio figurativo onírico, que gusta de expresar la castración mediante duplicación o multiplicación del símbolo genital (...)" (Freud, 1919: 235). Sin embargo, estas representaciones han nacido sobre el terreno del absoluto amor por sí mismo, el narcisismo primario, que gobierna la vida anímica tanto del niño como del primitivo; con la superación de esta fase cambia el signo del doble: de una indudable supervivencia, pasa a ser el ominoso anunciante de la muerte. El hecho de que exista una instancia así (la conciencia moral), que puede relacionarse como objeto al resto del yo, posibilita llenar la antigua representación del doble con un nuevo contenido y adjudicarle principalmente todo aquello que aparece ante la autocrítica como perteneciente al viejo narcisismo superado de la época primordial. Entonces, el carácter de lo ominoso sólo puede estribar en que el doble es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas, que en aquel tiempo poseyó sin duda un sentido más benigno. "El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios". (Freud, 1919:236).

Continuando con el paradigma del motivo del doble, a Freud le resulta fácil apreciar las otras perturbaciones del yo utilizadas por Hoffman, tanto en el cuento "El hombre de la arena", (también mencionado anteriormente) que arranca los ojos a los niños de E.T.A. Hoffmann, como en el de "Los elixires del diablo".

"En el análisis del cuento, Freud se refiere a elementos como el doble, la imagen en el espejo, la sombra, el autómata, la repetición, entre otros para considerar eso ominoso como un sustituto de la angustia ante la castración". (Freud, 1919:231).

Con respecto al espejo Freud<sup>9</sup>, además afirma que la introspección y la indagación al interior hace explicar al hombre no sólo en sus tratos con los demás o en el sentido de un fin-proyecto, sino en los problemas consigo mismo, con su mente, con su cuerpo, con sus necesidades, con lo que busca y no encuentra, el asunto es pues, más psicológica que filosófica; va sobre lo más íntimo del hombre, abre la enorme debilidad y horror que le causa al hombre ver en un espejo su insoportable realidad sin la coraza que le da el reflexionar sobre ella desde la ciertamente más cómoda abstracción mental, y si lo llega a ser, le ocasiona zozobra al observarse a sí mismo:

“...se trataría de emprender la deconstrucción del laberinto: ir de las imágenes infinitas proyectadas por el espejo al ojo mismo que mira a través del espejo. El hombre que lee que un hombre lee que un hombre lee se transformará, en Ramos en la lectura sobre el hombre que cree observar a través de una lupa –el espejo- y descubre a un hombre- él mismo- que cree ser observado por otro a través de la lupa.” (León, pp: 214-215).

Freud considera necesario apelar al "factor de la repetición de lo igual como fuente del sentimiento ominoso"(Freud, 1998:236), a pesar de que no sea algo aceptado por todas las personas: "es solo el factor de la repetición no deliberada el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario sólo habríamos hablado de casualidad, (Freud, 1998:237). Los ejemplos de circular por varias calles y llegar siempre al mismo lugar, o que cierto número empieza a repetirse en diferentes situaciones, etc.

Freud reitera "lo ominoso del retorno de lo igual suele deducirse de la vida anímica infantil", para dejar introducida la referencia a la "compulsión de repetición" y señalar que "todas las elucidaciones anteriores nos hacen esperar que se sienta como ominoso justamente aquello capaz de recordar a esa compulsión interior de repetición". (Freud, 1998:238).

---

<sup>9</sup> "El Hombre en el Espejo: Un Acercamiento a la Ética de Sigmund Freud", por Alejandro Ocampo <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n42/aocampo.html>

En resumen para Freud existen dos formulaciones que condensan lo esencial de lo siniestro.

- La primera es la teoría de la angustia, en la que dice que cualquier impulso emocional es convertido en angustia por la represión, pero lo angustioso en sí mismo es aquello reprimido que retorna.
- Y lo anterior nos ayuda a comprender la segunda formulación por qué en el lenguaje corriente se puede pasar de lo familiar (*Heimlich*) a lo siniestro (*Unheimlich*), ya que el lenguaje nos hablaría más bien de lo extrañamente familiar.

### **Lo bello y lo siniestro en Eugenio Trías**

Siguiendo la línea de los estudiosos que hablan sobre *Lo ominoso*, además de Freud, Jentsch, Schelling, tenemos a Lacan, Eugenio Trías, William Miller, entre otros, refiriéndose cada uno de ellos de manera distinta a ese concepto. Por ejemplo el filósofo Eugenio Trías quien en su indagación acerca del barroco, muestra en su libro *Lo bello y lo siniestro* qué situaciones pueden aparecer ominosas u horrosas dentro del arte. En opinión de Trías, como en la de otros críticos las manifestaciones estéticas pueden tratar cualquier asunto y promover cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que puedan despertar.

Eugenio Trías retoma al filósofo Kant para señalar que “Un único límite señala a la obra de arte una restricción: un sentimiento que, al ser suscitado por una obra, produzca inmediatamente el quiebre del efecto estético”. (Trías, 2001:27). Es decir, sólo una clase de fealdad (guerra, devastaciones, etc.,) no puede ser simbolizada conforme a la naturaleza sin que se invalide toda la satisfacción estética, toda belleza artística que despierta “asco”, es comprendida como una extraña sensación, que reposa en pura figuración fantástica, si ante un objeto que en ese tenor representado *como sí*, nos oponemos con violencia, la representación del objeto por el arte ya no se distingue en nuestra sensación de la naturaleza del objeto mismo y entonces ya no se considera bella. El ser

humano reacciona de diferentes formas a lo bello y a lo feo, es a este último que puede ocasionar lo que llamamos asco, convirtiéndose en sinónimo del estado anímico indeseable; sin embargo, se puede volver un sentimiento placentero si le agregamos algo cómico, único modo que tiene el arte por configurarse estéticamente un límite: el asco, en tanto éste constituye estéticamente es una de las especies de lo siniestro. Trías a partir de Kant, corrobora que el arte tiene la capacidad de embellecer todos los elementos de la naturaleza, incluso los más horribles. Mas sólo encuentra un cierto tipo de objetos que esquivan la belleza en su representación; unos objetos que no pueden resultar atractivos de ningún modo y, en consecuencia, deben retirarse del quehacer artístico. Eugenio Trías, deduce que Kant presenta el asco como una sensación eminentemente gustativa. Se refiere a algo que se nos da a gustar, a probar, pero que es repudiado de inmediato por el paladar. El rechazo es siempre violento, en ocasiones acompañado por la náusea y hasta por el vómito, una reacción extrema con la que el cuerpo no sólo repele la ingesta de lo asqueroso, sino también expulsa todo lo que ya había engullido. La rebeldía es tan enérgica y espontánea que no puede más que destruir todo efecto estético. El asco es el límite del arte, puesto que las imágenes del asco son comunes en la especie humana. Parte de estas imágenes son, de hecho, tabús universales, como la descomposición de los cuerpos insepultos o los reptiles zigzagueantes. (Trías, 2001:22). Es bien sabido que el arte contemporáneo se ha dedicado a socavar los cimientos de todo cuanto la tradición “amaba”, llegando a hacer de la transgresión una máxima fundamental. Kant pedía independencia, de lo indeseable, lo innombrable, lo indigno, en fin, lo asqueroso, hasta convertirlo en uno de los motivos de representación artística más emblemáticos de la segunda mitad del siglo XX.

Si lo siniestro constituye condición y límite de lo bello (como repitiese Rilke) es decir, la condición para que se pueda dar el efecto estético, es que lo siniestro estaría de alguna manera siempre presente en la obra artística. Por consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: “debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado”. (Trías, Eugenio,

2001:27). El arte debe caminar en una sola línea: el vértigo y el efecto estético deben verse en una paradójica conexión. “Por cuanto lo bello linda lo que deber ser patentizado, es lo bello, comienzo de lo terrible que todavía puede soportarse’ (Shiller/Rilke), por cuanto lo siniestro es revelación de aquello que debe permanecer oculto, produce de inmediato la ruptura del efecto estético”. (Trías, Eugenio, 2001:28). El arte de hoy (narración, cine, pintura), explica Trías, está encaminado a esto, que se dé la condición de ocultar para que se preserve el efecto estético, para ello toma la siguiente cita de Novalis: “El caos debe resplandecer en el poema bajo el velo incondicional del orden”. (Trías, Eugenio, 2001:28).

Eugenio Trías asevera que en lo bello reconocemos acaso un rostro familiar, reconocible, acorde a nuestra limitación y estatura, un ser, un objeto que pertenece a nuestro entorno hogareño y doméstico: nada, pues que exceda o extralimite nuestro horizonte. Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado, reprimido, sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado de temores primordiales.

Con esta explicación Trías considera que la ‘condición y límite de la belleza...’ es algo siniestro, pues se nos presenta bajo un rostro familiar. Él retoma el estudio de *Lo ominoso* (1919) de Freud para poder explicarse entonces por qué la obra artística diseña un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. Es así como traza la ambivalencia: el arte sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o privar algo que se revelará con ficción.

Retomando una de las percepciones de Schiller que el mismo Freud acotó, Trías expone que lo que hace a la obra de arte una forma de vida y le da la noción de lo entrañable, u hogareño, se desarrolla en el concepto de lo oculto, lo secreto.

Esa convivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo que se teje, es lo que elabora y transforma, sin ocultarlo del todo.

“El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tiene de fuente de vitalidad”.

Eugenio Trías formulaba sus tres hipótesis:

1. “Lo bello, sin referencia a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello”.
2. “Lo siniestro, presente sin mediación o transformación, destruye”.
3. “La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentarse el caos”. (Trías, Eugenio, 2001:52).

Podemos apreciar que este filósofo observa al arte como la posibilidad de ocasionar un sentimiento siniestro porque no devela, todo está oculto en la familiaridad de la obra de arte.

### **El asco como producto de angustia**

William Miller es un profesor de derecho, experto en cuestiones tanto sociales como psicológicas, él ha estudiado el sentimiento de angustia en las situaciones donde algo precisamente nos produce asco. A la poética de Luis Arturo Ramos se le atribuyen tonos relacionados con el desencanto, el odio, el fracaso, el desamor, la traición y el asco como un circuito de emociones, que pueden desencantarse en *lo ominoso*. Este matiz es consubstancial, pues lo ominoso en contacto con el asco adquiere otra perspectiva: el desprecio. Éste promueve los rangos y las distinciones en la sociedad, cuando el rango se ve amenazado, entonces el odio y la aversión son los rangos inferiores que comienzan a aparecer.

“El desprecio hacia arriba posee ciertos rasgos estilísticos propios que le distingue de la forma clásica de desprecio”(…) “Por el momento, basta con decir que lo que pretendo captar es el desprecio que sienten los adolescentes por los adultos, las mujeres por los hombres, los sirvientes por sus señores, los trabajadores por sus jefes, los judíos por los cristianos, los negros por los blancos, las gente sin estudios por la gentes con estudios, etc.” (Miller, William, 1997:291)

Miller agrega que la indiferencia se sustituye por horror, repugnancia, odio y crueldad, los cuales sin duda acompañan el desprecio. Entonces habría que conceder la relación psicológica, cultural y social, entre el convencimiento de una maldad innata en el ser humano a florada en la adultez como producto del desprecio en la vida infantil. Tal desprecio se convierte en repugnancia de lo establecido por sociedades farsantes.

Este autor explica además que en la civilización se ha provocado tanta sensibilidad contra el asco hasta llegar a convertirlo en un elemento clave del control social y del orden psíquico, de tal manera que ha hecho social y psicológicamente muy difícil que la gente civilizada hable sobre cosas “asquerosas” sin poner como excusa la infancia, la adolescencia o los chistes transgresores. Hay otras pasiones negativas, como la envidia, el odio, la maldad, los celos o la desesperación, de las que si puede hablarse “sin perder el decoro”, lo interesante sucede que al hablarlo no nos sonrojamos ni soltamos risas ni nos emocionamos ni nos dan náuseas, estos sentimientos no nos imponen cuerpos deformes, la fealdad física monstruosa o visiones y olores nauseabundos ni la defecación ni la putrefacción. En otros términos –concluye Miller- 'el alma pecadora y depravada se admite con más facilidad que el cuerpo deforme y las ofensas a los sentidos que la vida nos impone'.

Miller argumenta que en la etapa infantil, el asco no deja de ser simple desagrado, pero es hasta que llegan a la edad de cuatro a ocho años, cuando se empieza a hacer conciencia de lo que se come, toca, observa. A partir de la pubertad, el asco es inevitable y evidente por los cambios físicos, así que por cuestiones sociales y psíquicas desde esta edad, pasando por la adolescencia y la adultez son sin duda las etapas donde se muestra mayor sensibilidad al asco. Agrega el autor que existe una palabra que enuncia el asco que engendra el miedo: se trata *del horror*. Lo que hace del horror algo tan aterrador es que a diferencia del miedo, que permite la posibilidad de recurrir a una estrategia, el horror impide la opción de huir. El horror es horror porque se percibe como la

imposibilidad de recurrir a alguna estrategia u opción. Es como si fuera una forma de asco, aquella a la cual no cabe ningún distanciamiento o estrategias de evasión que no resulten también completamente contaminantes. Pero el asco no siempre origina horror, hay hostilidades y sensaciones de asco cotidianas que no producen horror. El asco admite grados de intensidad que van desde el más ligero hasta el más descomunal. Lo anormal asimismo mantiene una estrecha relación con el miedo, el horror y el asco. “Lo siniestro y perturbador no tiene por qué implicar asco y suele hacerlo, pero lo anormal puede perturbarnos hasta el punto de darnos asco, y el propio asco puede despertar el fantasma de la anormalidad” (Carroll *The Philosophy of Horror* en Miller, William, 1997:53).

Lo asqueroso puede llegar a dominarnos y a hacer que nos embargue la sensación espeluznante, casi siniestra, de no controlar la situación, de sentir angustia. Por ejemplo hay muñecas que ocasionan asco simplemente porque son demasiado reales, las efigies no son sólo muñecas y figuras, sino en el mundo de lo anormal incluyendo deformidad, la mutilación, los cadáveres, los locos. Pocas son las cosas que ponen nervioso al ser humano y le den asco, por ejemplo: el desmembramiento, ese horror que nos produce la idea típica de manos, orejas y cabezas y ojos arrancados. La idea del desmembramiento nos pone nerviosos sea cual sea la parte del cuerpo afectada en donde la castración es un ejemplo, de lo que podría ocasionar horror.

Existen otros sentimientos relacionados al asco como son la depresión, la desesperanza y el aburrimiento, entendidos como hastío, ya que comparten una base común, especialmente cuando se trata de asco y odio hacia uno mismo.

El asco es manifestado por nuestros sentidos: la vista, el oído, el olfato, el tacto, el gusto. Siendo la vista uno de los más importantes para designar si algo es asqueroso o no, es el sentido a través del cual se capta la mayor parte del horror. La vista activa nuestra capacidad imaginativa de identificación; es el sentido que divisa la fealdad, la deformación, la mutilación y la mayor parte de lo que pensamos violento: destripamientos, vejaciones o violaciones. El

problema del horror que induce la fealdad y la deformidad visuales consiste en si estas cosas o seres feos resultan horrorosos independientemente de la posibilidad de entrar en contacto con ellos. Las cosas horrendamente feas son asquerosas y horribles independientemente de las fantasías sexuales y el miedo a la intimidad. Las imágenes visuales cuentan con su propio modelo estético y por consiguiente moral, cuya ruptura puede suscitar horror, asco, lástima y miedo. No se habla del miedo que se tiene al intimar con estas cosas, se trata de que el ser humano las ve y no soporta la idea de verse igual. El horror no reside en intimar con ellas, más bien en ser como ellas.

“La deformidad y la fealdad resultan más inquietantes porque conllevan desorden, destruyen la satisfacción de uno mismo que comporta el pasar desapercibido; nos obligan a mirar y darnos cuenta o ser conscientes de si miramos o dejamos de mirar, introducen la alarma y la inquietud a través de su capacidad de horrorizar y asquear”. (Miller, William, 1997:126)

La vista, agrega es el sentido que simplemente incita asco y empleado a nuestra relación con los demás, puede suscitar asco de dos formas: no nos gusta lo que vemos cuando miramos a los demás y nos asusta qué puedan ver los otros cuando nos miran. “La visión penetrante de los demás forma parte en buena medida del origen de la timidez. Junto con la vergüenza y el odio a uno mismo a los que pueda conducir. (Miller, William, 1997:138)

El asco de alguna manera impide que se active el deseo inconsciente o más exactamente, forma parte del proceso de represión que hace que el deseo sea inconsciente. Por lo tanto, lo ominoso se percibe de diferentes formas, ocasionándonos horror a través de algunos de nuestros sentidos.

### **Identidades deterioradas a partir de un estigma**

El sociólogo Erving Hoffman, realiza un amplio estudio sobre los estigmas que deterioran la calidad de vida, pero antes de iniciar sería propicio puntualizar

para este estudio, la definición que da el diccionario de la Real Academia Española, sobre el término estigma. Así, por tanto, se define estigma como “marca o señal en el cuerpo“, según existe otra definición que también es acertada para la consecución de esta tesis: “desdoro, afrenta, mala fama “.

Desde la perspectiva de Erving Goffman *estigma* es un término para referirse a signos corporales con los cuales se intenta exhibir algo malo y poco habitual en el status moral de quien lo presentaba, debemos decir que esta definición la crearon los griegos. Más tarde, durante el cristianismo, se agregaron al término dos significados metafóricos: el primero hacía alusión “a signos corporales de la gracia divina, que tomaban la forma de brotes eruptivos en la piel”; el segundo “referencia médica indirecta de esta alusión religiosa, a los signos corporales de perturbación física “. (Goffman, 1993: 11).

En la actualidad, y al hacer la comparación con el término del diccionario, la palabra es ampliamente utilizada con un sentido bastante parecido al original, pero con ella se designa preferente al mal en sí mismo y no a sus manifestaciones corporales.

La sociedad instituye sin duda los medios para categorizar a las personas y el complemento de atributos que se perciben como corrientes y naturales en los miembros de cada una de esas categorías. El medio social establece las clases de personas que en él se pueden encontrar. Es probable que al encontrarnos frente a un extraño las primeras apariencias nos permitan prever en qué categoría se halla y cuáles con sus atributos, es decir, su identidad social. Se habla entonces de una identidad social virtual cuando el carácter que le atribuimos al individuo debería considerarse como una imputación hecha con una mirada retrospectiva en potencia; y de una identidad social real cuando la categoría y los atributos pueden demostrarse, le pertenecen. Es decir, mientras el extraño esté presente ante nosotros puede demostrar ser dueño de un atributo que lo vuelve diferente de los demás y lo convierte en alguien menos

apetecible, en casos exagerados, en una persona casi enteramente malvada, peligrosa o débil. De esta forma se dejará de verlo como una persona total y corriente para reducirlo a un ser corrompido y menospreciado. Un adjetivo de esa magnitud es un estigma, en especial cuando produce en los demás, a modo de efecto, un descrédito amplio, a veces recibe también el nombre de defecto, falla o desventaja.

El término estigma será utilizado, pues para hacer referencia a un atributo profundamente desacreditado. E. Hoffman nombra tres tipos de estigmas:

En primer lugar, las abominaciones del cuerpo, refiriéndonos a las distintas deformidades físicas.

Luego, los defectos del carácter del individuo que se observan “como falta de voluntad, pasiones tiránicas o antinaturales, creencias rígidas y falsas, deshonestidad” (Goffman, 1993: 14).

Y por último, están los estigmas tribales de la raza, la nación y la religión, idóneos de ser transmitidos por herencia y contaminar por igual a todos los miembros de una familia.

Como mencionamos al principio, un individuo puede ser aceptado fácilmente en un intercambio social corriente y posee un rasgo que puede imponerse por la fuerza a nuestra atención y llevarnos a alejarnos de él cuando lo encontramos. Anulando el llamado que nos hacen sus atributos sobrantes, podemos decir que posee un estigma, una indigna diferencia que no habíamos previsto. Por lo tanto, recibe el nombre de normales todos aquellos que no se apartan negativamente, que están dentro de aquellos parámetros que el mismo humano pone, creemos que quien tiene un estigma no es totalmente humano.

La misma sociedad construye una teoría del estigma, una ideología para explicar la inferioridad y dar cuenta del peligro que representa una persona estigmatizada. Por lo tanto, el estigmatizado admite la vergüenza, convirtiéndose en una posibilidad central, que se origina cuando el individuo percibe uno de sus atributos como una posesión impura de la que fácilmente puede imaginarse exento. Señalando lo anterior, se liga el concepto de la

aceptación, es decir, las personas que tienen trato con el estigmatizado no le brindan respeto y consideración sobre los aspectos no contaminados de su identidad y que él de alguna manera había previsto recibir, se hace eco del rechazo y descubre que algunos de sus atributos lo justifican, por lo tanto, reconoce que es diferente y que se le tiene que tratar de alguna manera especial. Algo que siempre llama mucho la atención con respecto a las personas estigmatizadas es el gran esfuerzo que hacen por corregir su incapacidad, me refiero al manejo de áreas de actividad que por razones físicas o incidentales consideramos inaccesibles para quien posea su defecto, como puede ser para una persona lisiada cabalgar, nadar o pilotar un avión. Esta situación parece muy favorable para ellos ya que les crea una seguridad para estar mejor integrados y demostrarnos que no existen, prácticamente, limitaciones para ellos. También se puede encontrar el caso contrario, es decir, aquella persona que utiliza su incapacidad para evadirse de todos los deberes desagradables de la vida social, y de la cual ha terminado por depender utilizándolo no sólo como medio razonable para evadirse de la competencia sino como una forma de protegerse de la responsabilidad social. Es por eso que si el paciente recupera su vida normal se encuentra desprotegido, averiguando que la vida no es tan sencilla. Es probable que el individuo estigmatizado utilice su estigma para obtener beneficios secundarios como una excusa por la falta de éxito que padece a causa de otras razones: “Durante muchos años la cicatriz, el labio leporino o la nariz deforme fueron considerados como una desventaja, y su importancia en la adaptación social y emocional abarca inconscientemente todo”. (Goffman, 1993: 14).

Para la persona estigmatizada, la inseguridad relativa al status, sumada a la inseguridad laboral, prevalece sobre gran variedad de interacciones sociales. Hasta que el contacto no ha sido realizado, el ciego, el enfermo, el sordo, el tullido, no pueden estar seguro si la actitud de la persona que acaban de conocer será de rechazo o de aceptación. Surge una gran incertidumbre del estigmatizado porque ignora en qué lugar se le puede categorizar, si su defecto

le favorece o no, de ese modo, aparece en el estigmatizado la sensación de no saber qué es lo que los demás piensan realmente de él. Es por ello que pueden tener una reacción agresiva, pero si se trabaja una persona con estigma particular puede alcanzar una posición ocupacional, política o financiera elevada, es posible que se le confíe una nueva carrera: “la de representar su categoría”. (Goffman, 1993: 39).

Pero no todos los estigmas son iguales, los hay más aceptables que otros. Son los portadores de los más aceptables los que pueden convertirse en portavoces pues presentan el caso en nombre de los estigmatizados y, cuando son ellos mismos nativos de ese grupo, se ofrecen como modelo vívido de una realización plenamente normal; son héroes de la adaptación. También son modelo de “normalización” al mostrar hasta dónde pueden llegar los normales cuando tratan a un individuo estigmatizado como si no lo fuera.

Aunque esta situación intermedia también conlleva problemas, ya que a pesar de soportar las privaciones del grupo al que pertenece por su estigma no se encuentra totalmente aceptado en él y, por supuesto, tampoco en el mundo de los normales.

Erving Goffman asegura que el estigmatizado habitualmente evoluciona a través de cuatro pautas de socialización (dependiendo de su situación), que él denomina carrera moral. La primera pauta, se divide en dos fases. En la primera conoce el punto de vista de los demás, la consideración que tienen de él; mientras que en la segunda aprende a conocer su estigma y los problemas concretos que conlleva. La segunda pauta depende del entorno en que se sitúa el estigmatizado. Es decir, depende de la capacidad de la familia o la comunidad local de aislarle y protegerle. En esta fase, la escisión se produce cuando su grupo ya no puede cobijarle y debe salir a enfrentarse con el mundo fuera de la burbuja. Una tercera pauta implica a aquellos estigmatizados que durante buena parte de su vida no se han reconocido como tal y en un momento tardío, cuando ya han asimilado el discurso del estigma y de lo anormal desde

el punto de vista de los normales (que él consideraba el suyo), descubren la categoría que le pertenece y en la que los demás le situaban, aunque no lo hicieran de forma evidente. En esta categoría también se incluyen aquellos que han sufrido el estigma de forma tardía (por un accidente, por ejemplo). Una cuarta, corresponde a aquellas personas que tras vivir en una “comunidad alienada” y salir de ella, deben aprender a ser de otra forma, “aquella que quienes las rodean sienten como la única real y válida”. (Goffman, 1993: 49).

Es importante darse cuenta de que las referencias a los estigmatizados y a los normales son más que referencias a individuos, referencias a categorías que los individuos recorren a lo largo de su vida. El estigma implica no tanto un conjunto de individuos concretos separables en dos grupos, los estigmatizados y los normales, como un penetrante proceso social de dos roles en el cual cada individuo participa en ambos roles al menos en ciertos contextos y en algunas fases de la vida.

### **Síntesis teórica**

De esta manera se ha hecho un recorrido por distintos autores, propuestas y libros, siguiendo las premisas teóricas que se juzgan importantes para dar cuenta de la temática seleccionada en la narrativa de Luis Arturo Ramos, relacionados desde distintos enfoques, pero que todos recalcan y sitúan el interés temático del autor. La literatura de la imagen de la niñez y de su papel como concepto cultural, se piensa como la del ser humano que vive cada vez más inserto en un mundo de símbolos que él mismo elabora y les da su propia autonomía en la infancia. Son los escritores literarios los que parecen estar atentos de estas premisas para darles cabida en los procesos de simbolización siempre presentes en la ficción.

En cuanto al concepto de lo ominoso, en particular, se sigue distintas líneas en las cuales lo siniestro se desplaza hacia los ámbitos del asco y del estigma, y todo aquello que puede significar, provocar el sentimiento de angustia tan patente en la obra seleccionada. Para Freud lo siniestro es esa clase de

sentimiento angustioso que se remonta a lo que conocemos desde hace mucho tiempo, lo que resulta familiar. Para Trías (retomando la cualidad de lo ominoso desde Freud), lo siniestro es condición y límite de la belleza, pero que, precisamente por serlo, se presenta asimismo bajo un rostro familiar. Trías al dirigirse su estudio a la obra artística, traza un enlace entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. En ello suma su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo, muestra como real algo que revelará ficción. En ningún caso patentiza, crudamente, lo siniestro; pues carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro presentido; sin esa presencia velada, sugerida, metaforizada, en la que se da el efecto y se sustrae a la visión la causa, simplemente el arte carecería de vitalidad. Miller, quien no habla precisamente de ominoso, describe el asco, como el motivo que puede llegar a dominar y a hacer que embargue la sensación espeluznante, casi siniestra, también de no dominar la situación, y por lo tanto provocar esa angustia estudiada por Freud. No cabe duda que dicho concepto está próximo a una sinonimia: lo espantable, espeluznante, pero no es menos seguro que el término se aplique a menudo en una acepción un tanto indeterminada, pero coincidente con lo angustiante en general.

Finalmente el enfoque de Erving Goffman permite develar la complejidad de la vida social en el universo de actividades imperceptibles de la cotidianidad, ese día a día que le importa al escritor incluir como factor de realidad en sus novelas. El estigma es un término que se refiere a signos corporales con los cuales se intenta exhibir algo malo y poco habitual en el status moral de quien lo presenta, además el sociólogo desmenuza la condición de individuos social e históricamente marcados por el estigma social y los mecanismos de aceptación y exclusión a los que se está sometido. Los lectores de la obra de Ramos pueden corroborar estas tipologías en la caracterización de todos sus personajes. Cada uno tiene una marca, sea calificado como estigma o como siniestro, es notable el hecho de exhibirlas y sobre todo de lograr una trama en donde las causas justifiquen los efectos y/o viceversa.

## Notas sobre la Teoría del personaje

“Todo poeta, todo novelador, al crear personajes, se está creando a sí mismo”. Unamuno

Nuestro análisis al dirigirse al acontecer de los personajes, provee dos perspectivas complementarias, útiles para nuestro cometido: una es la propuesta por Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa* y la otra de Mieke Bal en *Teoría de la Narrativa (Una introducción a la narratología)*.

Los personajes se definen según Mieke Bal como “el actor provisto de los rasgos distintivos que en conjunto crean el efecto de personaje”. (Bal, 1998: 87) Un personaje es un actor con rasgos humanos distintivos. Y un actor compone una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa. Lo que es sin dudar es que los personajes se asemejan a la gente. Como sabemos la literatura se escribe por, para y sobre gente. “El personaje no es un ser humano, sino que lo parece, no tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica” (Bal, 1998: 88). Mientras Pimentel explica que “los actores en un relato son humanos, o por lo menos humanizables, considerando que todo relato es la proyección de un mundo de acción específicamente humana”. (Pimentel, 2002: 59)

Desde Pimentel se explicará dónde se puede construir o darle significado a un personaje. Los personajes tienen una individualidad e identidad que permanece hasta el final del relato, lo cual se le atribuye principalmente al nombre y a los atributos que se van contando de él mismo. “El **nombre** es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de sus transformaciones”. (Pimentel, 2002:63) Las formas de titular a un personaje cubren un espectro semántico muy grande: desde la totalidad referencial que

puede tener un nombre histórico hasta el alto grado de abstracción de un papel temático o de una idea, como los nombres de ciertos personajes alegóricos.

Pimentel recalca mucho sobre los *personajes referenciales*, los cuales se caracterizan a partir de **códigos** fijados por la convención, social y/o literaria, es así que tenemos a los personajes históricos, los mitológicos, los alegóricos, los tipos sociales, entre otros. Lo importante es que remitan a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por la cultura, a roles y programas y uso estereotipados, su comprensión depende del grado de participación y conocimiento del lector.

En dado caso, que el personaje no tenga un nombre no referencial, se presenta como recipiente vacío, es decir, su nombre constituye una especie de “blanco” semántico que el relato se hará cargo de ir llenado gradualmente, siendo el retrato la técnica que más ayuda a complementar al personaje. Este blanco semántico puede estar originado por distintas cuestiones: etimológica, social, semántica o semántica-narrativa.

Es interesante hacer hincapié en la histórica y en la semántico-narrativa, ya que el nombre funge como una especie de resumen de la historia y como orientación temática de la narración, se podría decir que en algunos casos hasta constituye un anuncio o una premonición.

Pimentel cita a Roland Barthes: “uno despliega un nombre propio exactamente como lo hace con un recuerdo. Con los nombres referenciales la “historia” ya está contada, y gran parte de la actividades de lectura constituirá en seguir las transformaciones, adecuaciones, o rupturas que el nuevo relato opera en el despliegue conocido”. (Pimentel, 2002: 65).

Es así como podemos ver que un personaje se construye desde el nombre y el código ya que así tiene cierto grado de estabilidad y recurrencia, para así asegurar no sólo la coherencia y legibilidad del relato, sino la identidad misma del personaje y la conservación de la información narrativa que en torno a él se van generando; con un bajo o alto grado de referencialidad y con atribuciones y

rasgos que individualizan su ser y su hacer en un proceso constante de acumulación y transformación. “Los nombres que reciben los personajes van desde la máxima plenitud referencial del nombre propio histórico, hasta el extremo de abstracción de una idea o la máxima vacuidad referencial de un pronombre, una letra o un número”. (Pimentel, 2002: 65). Es así como la individualización y la identidad se satisface en el conjunto de aspectos pertinentes que distinguen su hacer y ser de los demás.

Para desarrollar la identidad física y moral del personaje es necesario resaltar el retrato, es decir, la imagen física que tenemos de un personaje que generalmente proviene de la información que nos puede ofrecer un narrador o el discurso de otros personajes implicados en la narración.

Al caracterizar un personaje por su apariencia física, una gran parte del retrato moral ya está dado, ya que al mismo tiempo que el narrador proyecta la imagen del personaje, define de manera oblicua su propia actitud ideológica, e incluso la del autor.

Exclusivamente en las narraciones en primera persona y en relatos focalizados en un personaje, toda descripción de la alteridad de éste, está coloreada por la subjetividad del personaje que describe, o por la subjetividad de la conciencia focal a través de la que el narrador hace la descripción.

Además del nombre, de las propias descripciones que haga la voz narrativa, existe algo más que constituye al personaje: el entorno, es decir el espacio físico y social en el que evoluciona el relato, pues funciona como marco y sostén del mundo narrado, siendo sin duda el escenario indispensable para la acción “(...) el entorno, sino predestina el ser y el hacer del personaje, sí constituye una indicación sobre su destino posible”. (Pimentel, 2002: 79).

El entorno tiene un valor sintético y analítico pues con frecuencia el espacio es una prolongación, casi como una explicación del personaje. Es así, que entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación. A través del entorno se nos puede contar lo heroico de un personaje y si le sirve de relieve o de contraste. Es una forma indirecta de caracterizar al personaje, ya que por reflejo, es una especie de reproducción espacial de los rasgos físicos y morales del personaje, o bien por extensión una especie de complementación del mismo personaje.

En la propuesta de Bal, interesa la noción de cierta predictibilidad con respecto a la base de ciertos datos, como “la información que puede con algún grado de certidumbre que puede llamarse común” (Bal, 1998, p.90), es decir, aquello que es conocido para el lector, en esta parte podemos encontrar los personajes históricos, los legendarios, los míticos, alegóricos o los personajes referenciales, quienes pueden delimitarse a través de un pronombre, por ejemplo si es un él, no podría estar embarazado, y si es un ella, no puede fungir el papel de albañil; y si es desde una perspectiva del YO, el personaje no se presenta desde una distancia espacial, lo que, a su vez supone todo tipo de limitaciones, es decir, cuando al personaje se le atribuye su propio nombre, éste determina no sólo su sexo/género, sino también su posición social, origen geográfico y a veces otras cosas más. El nombre entonces, puede estar motivado y puede contener alguna referencia o características del personaje.

Bal incluye el tema del retrato, es decir la descripción del exterior del personaje, lo cual es una limitante de la explicación del mismo, pues si un personaje es viejo, hará cosas distintas que haría si fuese joven. Un punto determinante del personaje es la profesión, pues es el marco en el que tienen lugar los acontecimientos o a partir del cual reciben su significado. Todo lo anterior (nombre, profesión, sexo, factores externos o peculiaridades de la personalidad) crea una expectativa, la historia puede dar la respuesta, pero puede dejarla sin desarrollo y el mismo personaje resolverá por sus

características la historia. Para elaborar un personaje es importante encontrar lo siguiente: si aparece por primera vez y no sabemos mucho de él y las cualidades del personaje no son captadas por el lector, es necesario apelar a las características recurrentes, es decir aquello que se presenta con frecuencia, pues contribuye a crear la imagen de un personaje. Además de lo anterior, otro punto es el almacenamiento de datos, es decir, la acumulación de características que hace que los datos se unan, se complementen y formen un todo: la imagen de un personaje. Y por último, las relaciones, es decir, las similitudes o contrastes que tienen con los demás personajes también ayudan a determinar la imagen. Y sobre todo hay que tener en cuenta que los personajes cambian, sufren transformaciones a través de la trama, es por eso que se debe seguir bien el rastro de cada personaje.

Para determinar las características principales y secundarias de un personaje es necesario recurrir a los ejes semánticos, los cuales se definen como “pares de significados opuestos” (Bal, 1998, p: 94), por ejemplo, rico-pobre, hombre-mujer, etc, siendo los rasgos más analizables aquellos que son más fuertes (sorprendentes o excepcionales), o lo que se relacionan con un acontecimiento importante, a esto lo complementará la determinación del papel social o familiar que desarrolla, es decir, ver si el personaje es un campesino o un padre. Y para complementar, los acontecimientos, las acciones que desenvuelven dentro de la fábula, ya que son causa de las alteraciones en la construcción de un personaje o al contrario las alteraciones en la estructura de un personaje pueden cambiar la fábula.

Existen dos posibilidades para llegar a tener la información de un personaje, la primera el personaje mismo menciona explícitamente las características o el lector las deduce.

Si un personaje habla sobre sí mismo, estará practicando directamente un autoanálisis, por lo tanto no podemos estar seguros de que se esté juzgando correctamente. Sin embargo, hay una posibilidad donde un elemento fuera de la

fábula, se expresa sobre el personaje: el narrador, siendo este agente un juez más o menos fiable y que sin duda, sus descripciones contribuyen a la formación del personaje.

Desde siempre ha existido en la literatura el problema del **héroe**, no se ha llegado a una conclusión, algunos aceptan que el lector da la aprobación de quién es el héroe en la fábula puede ser desde la misma visión moral del lector o de acuerdo al desarrollo que tiene en la historia “los héroes del siglo XIX eran personajes capaces de sobrevivir en una sociedad dura y despiadada, o que lo intentaban pero fracasaban. El héroe existencial es antiburgués y está comprometido políticamente. Las preguntas respecto a la identidad del héroe quizá no sean pertinentes, pero surgen tan a menudo que exigen un intento de formular criterios con los cuales tomar una decisión” (Bal, 1998:100)

Las preguntas respecto a la identidad del héroe no pueden ser respondidas, sin embargo este autor hizo una clasificación según varios criterios, tomando en cuenta que el héroe se puede equiparar de muchas formas con el sujeto.

Veamos como el título del héroe o su denominación explícita no provoca una decisión, y si sobresale de algún modo, podemos intentar descubrir si entra en la categoría de héroe, como podemos ver en la siguiente clasificación que propone Bal:

- Calificación: Información externa sobre la apariencia, la psicología, la motivación y el pasado.
- Distribución: El héroe aparece con frecuencia en la historia, su presencia se siente en los momentos importantes de la fábula.
- Independencia: El héroe puede aparecer solo o tener monólogos.
- Función: Ciertas acciones sólo le competen al héroe; llega a acuerdos, vence a oponentes, desenmascara a traidores, etc.
- Relaciones: Es el que más relaciones mantiene con otros personajes.

El héroe víctima se enfrentará con sus dos oponentes pero no los vencerá y el antihéroe difícilmente se distinguirá porque es muy pasivo.

Como podemos ver la construcción del personaje proviene desde distintos parámetros, desde el nombre, cómo se desenvuelve dentro de la historia, y recordemos que el autor y el narrador de una historia son dos instancias distintas: el autor es la persona real que crea la historia, el narrador es el ente que de alguna u otra manera (en primera o en tercera persona) se encarga de contar la historia, sin embargo, se puede hacer que el narrador sea omnisciente, pero que el mismo sea integrado como un personaje. Los personajes retan al narrador o le invitan a que cuente ciertas partes de la historia que han permanecido ocultas a los ojos del lector. Como ya hemos dicho, el escritor puede virtualmente hacer cualquier cosa que le plazca en su historia, pero la efectividad de los recursos que utilice se verifica en concordancia con la experiencia que le hayan brindado, previamente, el ejercicio de la creación y la lectura de los más diversos autores.

# **LA TEORÍA Y LAS NOVELAS**

**COINCIDENCIAS TEÓRICAS EN LA NOVELA: *ÉSTE ERA UN GATO***

En este apartado será necesario comprobar con el análisis de las novelas que no es accidental que la mayoría de los personajes de Luis Arturo Ramos siempre se remitan a la infancia para considerar que el mal los acompaña desde su nacimiento. La crítica acerca de la obra de Ramos ha considerado la inminencia de los personajes infantiles y adolescentes, y se ha percibido el peso trágico o dramático que cada uno de ellos muestra en sus acciones.

Es por ello que al hacer un análisis de los personajes originado en *Éste era un gato*, se glosa narrativamente los elementos que hacen de lo ominoso una premisa fundamental, basada en los personajes frente a la H/historia que acogerá a la historia con minúscula, esa trama interna que parte de la primera, para enfatizar la consigna de Ramos: “el hombre es enemigo de sí mismo”. Los sujetos para la H/historia dejan de serlo para sufrir sus propios infiernos en la historia que ellos mismos generan y narran. Los personajes de Ramos bloquean posibilidad de semejarse a otros para resaltar las diferencias. Comencemos por el orden que inserta alusivamente nuestro objeto de estudio:

“De pronto, una noche cualquiera, no necesariamente más oscura ni atribulada, nos regresa con un jalón de pelos a nuestros miedos de niño, o nos atrapa en medio de otra mujer, de una pelea, de la embriaguez y nos obliga a temblar sin que sepamos por qué. La noche es un largo susurro que nos asegura que nunca dejaremos de ser niños. Tal es su cometido. Tararear una eterna canción de cuna en los oídos de los hombres. Las mujeres no conocen el miedo; apenas el sobresalto, el espanto repentino que desaparece cuando desaparece el ruido, la violencia que lo provocó. Recuperan la figura apenas esclarecen el origen del sobresalto. Con los hombres no sucede igual. Lo respiramos todos los días hasta que nos mata de pronto (...) Vivimos con esa respiración entrecortada que por comodidad le atribuimos al tabaco, a la disipación, sin posibilidad de meternos en la cama de mamá porque ya somos grandes y los hombres no lloran. Nos cierra las puerta del único sitio seguro y tranquilo, y cuando nos percatamos de ello, sólo nos queda el miedo para sustituirlo”. (Ramos, 2005: 207)

Además de la implícita ironía con la que inicia el párrafo compaginando la ocurrencia a un sueño místico, el narrador ubica otra clase de despertar en donde el desconcierto y el mito se eternizan. Freud señalaba que lo ominoso es aquello que retorna provocando angustia (sin importar si esto u otro en su

origen fue angustioso o tuvo otro efecto). Si la naturaleza de lo ominoso se denota en la repetición, se puede comprender que los usos discursivos equiparen lo que no es familiar como familiar a fuerza de duplicarse; lo familiar es lo acostumbrado, lo que viene de antiguo en la vida anímica que fue reprimida. Ramos asume los rasgos de lo ominoso como aquello, como eso, como algo, que estaba destinado a permanecer en lo oculto y de improviso sale a la luz. La visión retrospectiva del adulto hacia infancia lo indica, pero también la génesis del miedo, muestra los signos de angustia en su constante regreso. La advertencia del regreso y por ende de la repetición, lo hace reaparecer en una imagen, un rostro, un recuerdo, remachado por un "ritornello discursivo" como lo no deliberado que lleva a la indefensión, al sentimiento de desvalimiento. Tal sentimiento es un mecanismo que puede deducirse desde la vida infantil, en la medida en que la vida psíquica se subordine a la compulsión de la repetición, articulada en la naturaleza de las pulsiones y doblegando al principio del placer.

La advertencia que aludimos como apertura en el epígrafe:

Éste era un gato con los pies de trapo ¿Quieres que te lo cuente otra vez? Y debajo de la frase, la reproducción del gato dibujado por Bolaño, adecua forma y fondo en una forma irónica ya consciente, no deja escapatoria a sus personajes, tampoco a sus lectores: “Una y otra vez, para que la memoria se atemorice y se ablande y rinda sus jugos, sus secretos y caiga en su propia trampa. Una y otra vez. ¿Quieres que te lo cuente otra vez? Sí, me lo cuento otra vez”. (Ramos, 2005: 61)

La incisiva pregunta se vuelve hacia aquél que relata la historia transformando la frase de un guiño, en la promesa de una historia que nulificará cualquier salida del círculo en el que él mismo se sentencia. El querer concebirse y encontrarse en la repetida situación vuelve ominosa la situación, fuerza a Alberto, el narrador sentirse privilegiado:

“Quiero hurgar dentro de mí hasta hallar el verdadero tono de mis nervios, el cierto color de mi sangre y vivir conforme a ellos. Encontrarme en mis actos y

en mis impulsos. Atraparme a mí mismo y no dejarme escapar. Agarrarme por el cuello y apretar hasta confesarme que ese soy yo”. (Ramos, 2005: 274)

Es sintomático que la diferencia se vuelque en el privilegio de, vivir con una angustia de no saber quién es precisamente y recurre a la construcción de su propio mito, pero a partir de una herencia familiar: “Yo podía inventar mi propio pasado mientras que Minino tenía que defender el suyo”. (Ramos, 2005:123).

El juego de regresar constantemente al pasado, es para autentificar su mito y verdaderamente creérselo, pues éste siempre será borroso e inconstante: “El pasado resulta un charco turbio y repugnante en el que nadie se atreve a meter el pie, mucho menos a encontrarse en el reflejo”. (Ramos, 2005: 305)

Lloyd deMause citado por Cabo, distinguía la utilización de la figura del niño como vehículo para las proyecciones inconscientes del adulto, en nuestro caso fraguar un camino hacia la infancia. “El pequeño resulta así, a los ojos del adulto, un ser lleno de deseos, de intenciones hostiles o, a veces, un pequeño demonio poseído por un espíritu del mal”. (DeMause, Lloyd en Cabo, 2001, p: 29-30).

Tenemos otro ejemplo en Mr. Copeland, el soldado retirado, quien constantemente vivía en la melancolía de su pasado, ya fuera lo que había vivido con Tirana en Veracruz, como aquella época en donde creía haberse sentido bien, donde no existía angustia; la voz del narrador, Alberto Bolaño, explica bien la época infantil, donde según él, no existe candidez:

“Los viejos y los niños resultan fácilmente atraídos por la forma y el color. Mr. Copeland veía en ello, sin rencores ni amarguras, la certificación de su retorno a la inocencia. Pero la inocencia no existe; ni siquiera en los niños. Y cuando no

hay posibilidad de inocencia ni siquiera en la memoria, es que el mundo se aproxima a su fin”. (Ramos, 2005: 92-93)

Desde la fase primitiva hasta la burguesa y más allá, son siempre los adultos que hablan de la infancia, que la describen y la interpretan y que elaboran las diversas imágenes del niño. La infancia es una identidad sin voz y viene valorizado o negado por "el otro de sí mismo", es decir, por el adulto; por lo tanto la infancia no se define nunca en sí, sino siempre para los otros. El narrador hace una gran analogía de aquella época, al referirse como una etapa de dependencia, donde al final te vuelves adulto y por ende te acompaña la soledad:

Mr. Copeland y Tirana: “La siguió con el torpe anhelo de los niños que aprenden a caminar atraídos por la promesa de los brazos maternos. La vio alejarse, y perderse en la trenza de cuerpos hasta que se quedó solo en una esquina”. (Ramos, 2005: 106)

Aquello que estaba destinado a permanecer en lo oculto, y de improvisto sale a la luz, es el rasgo de lo ominoso que sólo entonces se deja ver, en el caso de Mr. Copeland y su atormentada adultez. Miguel Ángel y Alberto, perciben este sentimiento en una foto del soldado. Al seguir la teoría de Pimentel, coincidimos literalmente en el retrato, es decir, en la descripción de su apariencia física, que es proyectada por el narrador, el rostro de la foto crea expectación y subjetividad de la conciencia focal: “Al principio nos encantamos con ese rostro añorado que la foto había aprendido en el gesto donde termina la travesura y comienza el arrepentimiento. La cámara atrapó la mueca reprimida de quien reconoce tardíamente la seriedad de la ocasión”. (Ramos, 2005: 108)

Cabo expresa lo siguiente: “La niñez, la niña sonriente, es el símbolo enigmático de una plenitud frágil, apenas preservada del dolor y del tiempo”, (Cabo, 2001: 20), es decir, la infancia entendida como totalidad y que no sólo

está emplazada en el pasado, sino que también y fundamentalmente, constituye una aspiración a permanecer y no salir de aquella época.

No es por azar que encontremos constantemente comparaciones con la infancia, el personaje Minino tenía que regresar invariablemente a su pasado para reencontrarse, éste pide a la abuela Amparo le cuente la historia del abuelo y pueda entenderse, ya no sentir esa angustia de no saber lo que realmente sucedió o el por qué había una mácula en toda la familia: “Creyó necesario, prudente dirigirse a Minino con el tono que emplean los mayores cuando le hablan a un niño cuya insolencia ya han castigado y llega el momento del perdón y la moraleja”. (Ramos, 2005: 130)

La abuela Amparo le hablaba a Minino como si éste fuera un niño, y le hubiera descubierto lo oculto, aquel secreto, donde el abuelo había huido para unirse a la Guerra Cristera y haberla abandonado. Al final, el contarle la historia sucedida al último de su familia, sellaba la historia trágica y la exorcizaba para perdonar y dejar atrás el pasado.

Cabo afirmaba que “Desde el yo se afianza una idea de identidad en la cual la infancia desempeña un papel primordial: es una postulación de la infancia por un sujeto anhelante de un pasado personal sobre el que fundar su conciencia de sí” (Cabo, 2001: 51), es así como la voz del personaje delata el anhelo, la aclaración de alguna parte de su vida, o simplemente construir algo de lo que por lógica no sabe con precisión.

Las regresiones a la infancia muestran los signos de angustia en su constante regreso. Nigel Dennis en Cabo propone de la crisis personal: “(...) joven adulto desgajado de su paraíso infantil y dominado por <la melancolía / de pureza muerta> que lo empuja a un profundo deseo de recuperación de la infancia”. (Cabo, 2001: 65) Esa recuperación obsesiva de infancia que nuestro autor mantiene constantemente: “Niños, en triciclo bordeaban las raíces de los framboyanes que habían revelado la banquetta, o se abalanzaban contra ellas para

sentir en las nalguitas, en todo el cuerpo el golpe abrupto del obstáculo a manera de anticipación de lo que la vida les tenía prometido”. (Ramos, 2005: 170)

Es como si envejecer o volverse adulto fuera un error, en lugar de tomar el proceso evolutivo resignación: “Los niños no deben dormir con los viejos porque se les pega lo viejo”... “Pero tú no eres vieja, mamá” “Sí, hijo soy muy vieja... Aunque no lo parezca soy muy vieja y puedo contagiarte” (...)(Ramos, 2005: 207)

Se sabe que la infancia ha sido privada de su propia identidad más profunda, manipulada por la sociedad y reducida también a ser cada vez más breve. Ciertamente no desaparece el niño, pero tiende a ser cancelada la infancia, para la formación integral del hombre como individuo, es por ello que el hombre, considera necesario regresar constantemente a ella para poder justificar sus acciones o recrear su propia historia. Los personajes de nuestras novelas, están marcados desde su infancia, vuelven a la búsqueda de una presencia marcada con estigmas, ésta se torna ominosa y angustiosa en su propia existencia.

Otro ejemplo, es la caracterización de la propia Tirana, la prostituta y eterna amada por Mr Copeland, pues el narrador al enfatizar su característica peculiar y hacer hincapié en el `ojo de humo`, en su “defecto” vuelve ominosa la situación, ya que cada vez que se refiere a ella recalca y lo hace repetidamente en toda la trama: “El ojo de humo (el ojo del huracán que era el humo, el viento, la convulsión sin fin de su ojo, ¿no era el mismo ojo? Regresó, regresaron. Todos regresan al lugar del crimen”. (Ramos, 2005: 182)<sup>10</sup>

Para el adulto el constante regreso y esa insistencia a la niñez y la legitimidad del espacio imaginario presume una forma de enajenación para el adulto que

---

<sup>10</sup> Es sumamente importante el recurso de la mirada en la obra de Ramos. Otro tipo de estudio nos daría pie para considerar en exclusivo los atributos de la vista, el mirar y el ojo en tanto objeto, como el medio por el cual el escritor es el imprescindible voyeur en la escritura. Es la mirada la que transforma, reduce o acota la simbolización de todas las entidades culturales, psicológicas, filosóficas en las configuraciones artísticas.

distancia de sí lo que, al mismo tiempo, considera más íntimo y propio. “La infancia se entiende como una etapa de la vida que deber ser integrada en la experiencia personal y cuya recuperación o, mucho mejor, construcción mediante la memoria es considerada como ejercicio fundamental de introspección” (Cabo, 2001, p: 22), Los personajes de Ramos, cuanto más se retrocedan en el pasado, más bajo será el nivel y más expuestos estarán a la muerte violenta, al abandono, a los golpes, al temor y a los abusos sexuales, Miguel Ángel creaba su propia infancia como una etapa totalmente desgraciada, sentía que ser niño no significaba ser feliz, sino un ser indefenso, vulnerable a la maldad:

“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 atormentaba por años de sol y lluvia se convertía en el matraz donde yo ensayaba con amagos precoces la invención de la maldad. Las atrocidades que relataban 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 lo malo. (...) A juzgar por el asombro y las reconversiones a mi alrededor, la maldad había nacido conmigo”. (Ramos, 2005: 34)

Otra fuente, de lo ominoso es la presencia de dobles. El doble, citando nuevamente a Freud, tiene su origen en una seguridad contra el sepultar del yo y nace en el narcisismo primario que gobierna la vida anímica infantil. Luego de esta fase, cambia el signo del doble (de ser un seguro de supervivencia pasa a ser un anunciador de la muerte), pero su representación no es sepultada junto con ese narcisismo sino que cobra un nuevo contenido a medida que se desarrolla el yo. En el interior del yo se forma una instancia que se encarga de la auto observación y la autocrítica y que, por lo tanto, puede oponerse a las demás. Ésta se vuelve notoria como conciencia moral. Esta instancia toma como objeto al resto del yo. El carácter ominoso del doble se remonta a épocas primitivas. Heine, *Die Götter im Exil* citando en el texto de *Lo ominoso* afirma: “El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convertían en demonios”. (Freud 1919: 236).

Aquí la cita:

“Escogió al que más le gustaba y decidió que ese fue Mr. Copeland 60 años atrás (...) lo que nunca supo Zamora, Guerrero tampoco, fue que Mr. Copeland tenía ya dos nombres antes de tener dos caras”. (Ramos, 2005: 80). En esta cita debemos de hacer un paréntesis pues no sólo responde al sentimiento ominoso en el doble a causa de un problema moral o psíquico, Ramos procura insertar motivos historiográficos. En este caso, el francotirador que regresa es expuesto por el narrador como imagen y evocación del enemigo real y fehaciente en el período de la invasión norteamericana; el regreso a su propio infierno glosa la culpa y el castigo que evidentemente consigna el narrador para generar una “justa histórica” a través de una ficcional. Si los cuentos del doble, como el cuento de Hoffman estudiado por Freud, pertenecen al género de lo fantástico y aún al horror, es acaso porque tienen esta cualidad que aquí se bifurca con otro sentido histórico y político que sería muy interesante delinear en la obra de Ramos.

Quizás el doble, regresando a Freud, sea uno de los fantasmas infantiles que mayor relación tengan con el complejo de Edipo. En este caso también opera, pues el personaje de Minino que lucha entre sus pensamientos y sentimientos, éstos son reprimidos, para reaparecer en circunstancias claves propicias para la trama y su propia inscripción en la historia. El tema del doble recupera estos sentimientos de la infancia largamente olvidados y bruscamente recuperados:

“—Pues es la impresión que tengo de mí mismo. Que me dejaron por ahí y que en verdad soy el hijo del carbonero...

Me reí para mis adentros. No conseguía imaginarme al carbonero rubio que hubiera engendrado a Miguel Ángel.

—...o no exactamente eso —reconsideró más tarde—. Siento como si debiera haber sido el hijo de mi abuelo y no de mi padre”. (Ramos, 2005: 83)

El tema del doble aparece tempranamente en la psique humana. Es antes que nada una defensa contra la muerte. El tema donde de nuestro cuerpo habita un alma inmortal o el miedo a los muertos se basa en esta creencia. Todavía están

vivos en algún lado. Por eso lo siniestro aparece en relación a los muertos y a la muerte.

El personaje Alberto describía a Doña Amparo así, dando la sensación que todos somos el doble del doble:

“Cuando la conocí me recordó a mi madre por la sencilla razón de que todos los viejos están condenados a recordarnos a otros viejos. Me percaté de que todos los viejos son una sola y misma cosa. Que no hay descubrimiento ominoso ni augurio en la correspondencia, sino simplemente la presencia de la vida y una breve de lo que hace con nosotros”. (Ramos, 2005: 125).

Recordando que lo ominoso se volvía el reflejo del espejo, por el hecho del doble adentro y a veces también con el afuera, la narración con sus diferentes puntos de vista es un magnífico ejercicio de enmascaramiento. El Otro es una máscara y al mismo tiempo cada uno de nosotros también es una máscara que se observa y siente esa angustia de serlo:

“Por algo somos como somos. La explicación sale sobrando. Naciste como naciste, por algo será... Y esa es la única explicación que yo necesito. Están de más las teorías y las explicaciones. Sólo hasta mirarnos al espejo para darnos cuenta de quiénes somos y de qué lado nos toca estar”. (Ramos, 2005: 189)

El doble puede ser lo que simbolice todo lo reprimido que tenemos dentro de nosotros y que no podemos aceptar. El miedo de tener enemigos que te maten por la espalda no se equipara a la angustia de pensar que el enemigo puede ser uno mismo o de creer que el “otro”, nuestro reflejo, es el enemigo: “Si nosotros somos el peligro entonces no tenemos por qué temer”. “Era el miedo lo que convertía a los demás en enemigo”. (Ramos, 2005: 209)

Nuestra capacidad moral y social, por otra parte, depende de que se puedan activar adecuadamente sentimientos y pasiones aversivos, ya sea a nosotros mismos o a situaciones particulares, pero sobre todo llega el asco después del aborrecimiento, con la ayuda de emociones como el odio y el desprecio que nos invaden en determinadas circunstancias engendrando el miedo, que según Miller, representan un tipo de horror. “Lo que hace del horror algo tan terrible es que, a diferencia del miedo, que permite la posibilidad de recurrir a una

estrategia (¡echar a correr!), el horror impide la opción de huir”. (V. Solom, *The Philosophy of horror* en Miller, 1997: 52)

En la caracterización de Mr. Copeland podemos percibir estas premisas:

“Quien mira el mundo desde la ventana del quinto piso de un hotel al que la higiene y la moral han condenado, tiene mucho del francotirador que ignora la filiación del objetivo o la legitimidad de su causa”. (Ramos, 2005: 18)

Es sintomático que el camino más natural que tomaría el arte contemporáneo haya sido el lado oscuro de la vida, lo siniestro en el que, según Eugenio Trías considera la repugnancia, la saliva, el vómito y el excremento, lo macabro y lo demoníaco, existen las teclas de un dispositivo que enfrenta las amenazas a la vida que surgen de todas partes – del interior y el exterior – y que nos acosan, intentando aniquilarnos. “Así el arte de hoy, ha jugado a convertir el dolor en placer, produciendo una aporía curiosa, su efecto final es siempre benéfico, liberador y en la exploración de los límites de lo soportable produce intensificación de la vida, catarsis y cura”. (Trías, 1982: 83). La nota de Trías, como puede apreciarse tiende un puente con la propuesta de Miller respecto al asco.

Acorde al planteamiento epocal que Trías realiza respecto del arte, aceptamos cómo Ramos con extraña naturalidad nos deja contemplar rasgos físicos particularmente inarmónicos, en este caso el ojo de humo de Tirana, “que no quita la belleza de esta mujer, a pesar de su oficio: prostituta”:

“La brutalidad de un error en un cuerpo perfecto no lo vuelve más hermoso aunque sí más deseable. Roger Copeland se asomó a la bárbara tarascada que el azar había propinado en la cara de Tirana y volvió molesto por la certidumbre de que la belleza tiene la duración de un día”. Tirana lo miraba desde el suelo con su ojo de humo, sonriente y procaz” (Ramos, 2005: 97)

Al describirla Alberto, deja ver que en algún momento fue atractiva, permitiéndonos admirar ciertos rasgos que la hacían única, se trata en advertir

la exigencia de que existe una cara oculta, umbría, ominosa, siniestra, que está siempre de un modo indirecto, analógico o simbólico, recordemos “lo siniestro es condición y es límite de la belleza de la representación” (Trías, 2001. p: 11):

“Ya he confesado mi interés por las putas, más la especial atracción que sentí por doña Teresa acrecentó desde que comprobé la verdad de su ojo inservible. Me asombré de su edad, del dibujo de una cara que el tiempo no alcanzaba a igualar del todo con el desolado rostro de los viejos. Si había sido tan bella como las consejas aseguraban; si acumuló el poder que ahora la protegía siendo más joven que nosotros; si había embebido conciencias y liquidado fortunas, nada o muy poco quedaba de ello en el rostro apacible y sereno que se recomponía y modificaba al amparo de ese ojo único y total. Recuerdo que al principio me pareció un ojo lunar. Un ojo igual que un plenilunio sobre la planicie sonrosada del cielo”. (Ramos, 2005: 196)

Los personajes analizados tienen características físicas que enfatizan la noción de estigma, de manera casualmente análoga a lo propuesto por Irvin Goffman. En sus análisis sobre el *estigma* se refiere a signos corporales con los cuales se intenta exhibir algo mal o poco habitual en el status moral de quien los presenta, existen estigmas físicos y sociales (dependiendo de la aceptación y exclusión a los que están sometidos), el estigma hace referencia a un atributo profundamente desacreditador:

“(…) Mr. Roger Copeland, capitán retirado, resiente en las rodillas el peso de la caminata. Sobre todo en la izquierda, donde la cicatriz alcanza a tocar la piel que encapucha la rótula haciéndola especialmente sensible al movimiento. Ahí bajo el pantalón, se agranda una mancha de dolor que pulsa y reclama”. (Ramos, 2005: 26)

La cicatriz autentificar el estigma físico, pues no sólo indica el dolor que a propósito del oscuro se recuerda sino incluso una debilidad en su vida que, reclama venganza.

Refiere Goffman, que a veces esas marcas físicas representan vergüenza, y tal se vuelve en una posibilidad central, que se origina cuando el individuo observa uno de sus atributos como una posesión impura de lo que fácilmente puede imaginarse exceptuado:

“Resulta curiosa la manera en las cicatrices acompañan la vida de un hombre igual que polizones metidos en la sentina, hasta que de pronto una punzada, el temblor, la vibración espasmódica de un músculo, delatan su presencia. Entonces recordamos el tiempo a que nos convoca el dolor como si fuera un remordimiento de conciencia” (Ramos, 2005: 27)

En el caso de Tirana, ella se sabía diferente, podría pensarse que se sentía en desventaja y con alguna dificultad en la aceptación social y emocional, sin embargo, su estigma, provocaba que el mundo pareciera el diferente y no ella. Ella misma le daba a su estigma un “símbolo de estatus”, no se sentía excluida, sino que poseía una forma de belleza, una manera de llamar la atención de los demás:

“Y mientras Roger Copeland la veía dejar atrás el pantano de los cuerpos y el humo igual que un pez que entiende los vericuetos del agua, se percató de su cara de niña, del pecho sin respiración, del movimiento que la desplazaba como si rebelara por el agua. Pero fue sólo hasta que estuvo sentada frente a él, de espaldas a la pista de baile que se quebraba en un solo estrépito, cuando entendió la imposibilidad de la mirada en sus ojos quemados. Uno de ellos, el derecho se hinchaba con el humo grueso y blanco de la ceguera, el otro se detenía justo en medio de la cara de Roger Copeland, con la voluntad y la determinación que proporciona la conciencia de verlo todo a la mitad”. (Ramos, 2005: 87)

Existe asimismo un estigma de tipo tribal (Goffman), relacionado con la pertenencia del sujeto a cierta raza, nación, credo, que son susceptibles de ser transmitidos a través de las generaciones, en este caso, Minino sentía que cargaba sobre sí mismo un estigma, que había sido transmitido a través de la sangre familiar, para él era el mal en sí:

“El primer Herrador había caído fusilado en un paredón michoacano y su muerte apenumbra los años de Miguel Ángel como lo había hecho con la existencia de todos los varones de la familia. La muerte de Sebastián Herrador crecía como una sombra vergonzante que cruzaba por la cara de Minino mientras conducía su auto.” (Ramos, 2005: 110)

La familia es una de las instituciones encargadas de la socialización de los sujetos, además de la perpetuación y transmisión de los valores dominantes.

Ramos mantiene una especial antipatía por el establecimiento del mito de las instituciones, y uno de ellos es precisamente, la familia. Con tal mitología se tiene que cargar de por vida, es parte del estigma si alguno de sus miembros construye su identidad en base a éticas diversas a lo establecido. Es por ello que la familia Herrador al tener un pasado turbio, cada uno de sus integrantes se siente marcado por alguna extraña razón como se expone en el siguiente párrafo:

“Estás llamado a realizar otro tipo de sacrificio, Sebastián... El sacrificio de la negación de tus padres, de tu familia, de tus amigos, para posibilitar y proteger la Iglesia de las catacumbas.” La coincidencia de su matrimonio con el inicio del conflicto, del nacimiento de su hijo con el recrudecimiento de la persecución, representaba una señal. Sí, no cabía duda, pero no la señal del reproche sino de la paciencia, “La forma en que el Señor te dice: Vive, crea, acumula, que ya te pediré mi parte. Y te la pedirá, Sebastián, que no te quepa la menor duda...” (Ramos, 2005: 161)

El nombre (Sebastián) es, como afirma la teoría, el centro de imantación semántica de todos los atributos, el referente de todos los actos y el principio de identidad que permite reconocer a un personaje a través de sus transformaciones, es así como nuestro personaje se siente marcado desde su nombre:

“El padre Serradel bautizó al hijo de Sebastián con su propio nombre: Ernesto, Sebastián Herrador le negaba así la oportunidad de llamarte como el abuelo y aun como él mismo amparado en la conciencia de que tal hecho dejaba perfectamente claro su repudio a la herencia ideológica del primero y ponía de manifiesto el descontento consigo mismo. El nombre del abuelo materno (Julián) resultaba ya impronunciable para esta fechas tanto en su calidad de coronel como de licenciado”. (Ramos, 2005: 161)

Ernesto es aquel santo que es nombrado abad y decide sumarse a la segunda cruzada para conquistar Jerusalén, pero es capturado y martirizado hasta encontrar la muerte, es por ello que el personaje se siente estigmatizado por cuestiones generacionales, sintiendo en su sangre una carga malévola: “Ernesto Herrador nació cuando Calles chasqueaba en el cielo de México el látigo de su maldad”. (Ramos, 2005: 163)

Así comprendemos que él viva bajo la carga moral de llevar en sí mismo el nombre de Ernesto: “Ernesto Herrador no honraba con el Miguel con que lo había bautizado el deseo extemporáneo de su padre muerto, sino que purgaba un castigo a destiempo”. (Ramos, 2005: 178)

Lo que Goffman describe en cuanto a los estigmas, se magnifican con la recurrencia a las filias. Son las diferentes formas en que los estigmatizados manejan la información social acerca de sí, de acuerdo a las situaciones sociales en las que les toca participar y a los atributos que se quieran ocultar, como aquellas se significan. Miguel Ángel se siente también marcado por su nombre, pero de manera contraria en la que Ernesto, traía el sufrimiento consigo; Miguel Ángel o Minino, “carga el bien, tiene un referente de ser justiciero, protector de los inocentes y juez de la maldad”, por lo tanto, él siente que tiene que serlo, mientras en su interior existe cierta maldad y no poder acercarse a aquello santo:

“Me llamo Miguel Ángel porque él no pudo llamarse así, ¿te parece poco castigo” (...) (Ramos, 2005: 278)

La gente, al sentirse estigmatizada por alguna razón física o social, recurre a la autojustificación de sus actos, es por ello que va recreando su propia historia, y acuden a los primeros recuerdos o a su invención, desde la infancia. Los personajes sienten cierta melancolía y vuelven a esa parte de su vida para reencontrarse:

Mr. Copeland recuerda su infancia “El viento huele a sal, decía su madre, no porque venga del océano, sino porque es el mismo viejo viento que se quedó aquí, perdido en la inmensidad de esta llanura. Eso decía su madre y el fingía creerle no porque fuera niño, sino porque jamás podría dejar de serlo (...) “El polvo del desierto no es más que arena de mar, reseca hasta la muerte. El viento le respira en la boca para resucitarla. Conserva la memoria del mar. Es su pasado”, decía su madre y Roger Copeland fingía creerle”. (Ramos, 2005: 25)

*Éste era un gato*, y como veremos enseguida, *La mujer que quiso ser dios*, son novelas que proveen un cúmulo de actuaciones, situaciones dramáticas y tipologías, en donde la presencia ominosa y la estigmatización de los cuerpos

coinciden. Y si bien no es el objetivo utilizar el texto de Ramos como pretexto, podemos considerar que en el estilo realista defendido por el autor, existen concurrencias importantes. Ramos, para sustentar la creación de personajes, ‘enemigos de sí mismos’, necesita generar una situación de angustia, pesar o abatimiento, en donde el acontecer social, histórico y político, impacte el hacer y el ser de cada personaje. Tal entorno surge desde la infancia, desde lo heredable, familiar o cultural.

### **COINCIDENCIAS TEÓRICAS EN *LA MUJER QUE QUISO SER DIOS***

Este apartado tiene como finalidad retomar nuevamente algunas ideas que se han desarrollado en torno a la tensión predominante en la historia de *La Mujer que quiso ser dios* provocada por el sentimiento ominoso, siendo este fenómeno, originado fundamentalmente en la infancia. Plantear estas propuestas en torno a la relación del ser y el hacer del personaje, manifiestan la creación del universo diegético de Blanca Armenta y Tiberiano, que como ya sabemos siempre se remitirán a la infancia para considerar que el mal los acompaña desde su nacimiento.

La historia de *La mujer que quiso ser dios* ocupa como espacio ficcional el habitual estado de Veracruz, el puerto, La Antigua, Jalapa y sus alrededores son los ambientes visitados por Ramos. Aquí decide construir el relato de Blanca Armenta, a partir de una mujer con imaginación de literata, su privilegio es pregonar la Buena Nueva, fundar La Casa Definitiva, como un hogar para los desahuciados espiritualmente, aunque la verdad es que no persigue un interés religioso sino económico. Consideremos la vena histriónica e irónica de Ramos, que sin demérito de una desbordante imaginación, el sustrato real “debe” existir. Entonces, ya que el personaje es una mujer que ha padecido la errancia, tendrá que inventarse un espacio “definitivo”

La novela se divide en capítulos. Cada capítulo tiene un subtítulo acompañado por una rima infantil, como mencionamos antes, María Gutiérrez y otras autoras

en el artículo titulado: *Museo del juego*, afirman “Es la canción un ejercicio de la memoria, de la vivencia, de la emoción, de la música. Se transmite de padres a hijos, de abuelos a nietos, de unas generaciones a otras; se transmite oralmente, es decir, de boca a boca, cantándolas, repitiéndolas y aprendiéndolas.” Es así, que cada rima sugiere algo a la historia, Wolfgang Kyser en Cabo afirma: “el lenguaje de la canción está caracterizado por el desleimiento de la objetividad en la subjetividad hasta llegar a una plena integración de ambas” (Cabo, 2001:20). En la novela, el primer capítulo llamado *El agravio*, se acompaña de la siguiente: ¿Dónde hay pan y quesito?; el segundo capítulo *El llamado*, la representa: En aquella casita; el tercer capítulo *El extravío*, tiene como rima: ¿Quién es ese jicotillo?; el quinto capítulo, *La construcción* lleva: ...que anda en pos de doña Blanca?, el sexto y último capítulo *El Cisma*, ¡Tan, tan!... ¿Quién es?, todos los fragmentos de estas rimas infantiles introducen el capítulo, explican el contenido y nos remiten a la niñez, aquel símbolo enigmático de una plenitud frágil, apenas preservada del dolor y del tiempo:

“Cabría pensar que la letra es sólo una parte de la canción, y que hasta determinada edad ésta no es supuestamente comprendida, pero es más, si se aprenden cuando no se entienden, quizás se repitan sin pensar en ellas; en principio el gusto tiene que ver con lo afectivo y sensorial, más que con los contenidos y mensajes. Sin embargo, los mensajes de las letras algo han de influir en la construcción de las nociones socioculturales en las mentes infantiles, en todo caso, no cabe duda que están ahí, y no son en modo alguno inocuos.”<sup>11</sup> (María Gutiérrez Arribas et al, (2013)

El léxico y el tono infantil de las canciones se dirigen al lector por encima de la anécdota de cada capítulo, pareciera que alguien más requiere interpretar y compartir la situación. La presencia de los cantos proyecta la memoria del yo lírico hacia un destinatario, haciendo evidente la fuerza metafórica del texto.

Esta historia, además de su estructura episódica, imita la creación de las “sagradas escrituras”, en consecuencia, esta narración no podría ser

---

<sup>11</sup> El artículo completo en María Gutiérrez Arribas, Lorena Izquierdo Crespo y Silvia Ibiricu Arana, (2013). “Patrimonio histórico español del juego y del deporte: canciones infantiles” consultado en: <http://docplayer.es/8181106-Patrimonio-historico-espanol-del-juego-y-del-deporte-canciones-infantiles.html>

comprendida sin un personaje que cuente y se identifique como narrador de “una” versión de la H/historia, así se justifica la presencia de un escriba llamado Tiberiano, quien se irá constituyendo a través del relato con aquellas interrogantes que tiene sobre la incertidumbre de su origen ¿hijo de Blanca Armenta, hermanastro o sobrino? Dicho escribano, falso cronista de la apócrifa o reinventada historia dentro de la historia “sagrada”, se presenta ante la figura del lector implícito. Decide explicar en la misma narración su razón de existir y su posible futuro, si así fuese, de ser el elegido, el próximo a ocupar la herencia del legado de la Madre y de su Iglesia:

“En el momento en que esto escribo, la Iglesia de la Espera es sacudida por el cisma que sólo a los más ingenuos tomó por sorpresa. (...) Yo afirmo que el ser humano nace sometido a dos impulsos fundamentales: la necesidad de creer y la obligación de inventar. Esta primeriza intuición que la experiencia ha convertido en certidumbre, me inclina a relatar la vida de la Fundadora junto a la de quienes creyeron en ella, puesto que no podría existir la una sin los otros.” (Ramos, 2000: 8)

Tiberiano nos irá contando la historia de Madre, describiendo cómo ella se siente avergonzada de su pasado, no porque ella se lo haya contado, sino porque le molestaba remitirse a esa época:

“Salvado este paréntesis necesario para orientar la lectura, tal vez convenga agregar que la Fundadora adquirió su predisposición a causa del acontecimiento que la marcó desde el principio. De éste 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.”(Ramos, 2010: 8)

Tiberiano narrador protagonista describe el primer acontecimiento que marcará a Madre. Ella siendo muy pequeña, junto con sus hermanas: Jacinta, Amparo, Refugio y la mamá de ellas, sufren la expulsión de su casa, hecha por su padre. Éste tiene un motivo, arde en amores por la “criada”, así que decide, literalmente prenderle fuego al amor, quema la casa y sobre las cenizas concibe la nueva familia; al parecer fue por darle gusto a la concubina cuyo deseo era habitar exactamente la misma casa. Madre o “Blanca”, en la época infantil no sabía a ciencia cierta qué sucedía, pero el recuerdo del desahucio y el fuego permanecería por mucho tiempo; la infancia adquiere carta de naturaleza en la

representación literaria en cuanto infancia del yo, en donde el ámbito de experiencia que se identifica con la niñez se hace un lugar propio en el imaginario moderno. La infancia se entiende como una etapa de la vida que deber ser integrada en la experiencia personal y cuya recuperación o, construcción es considerada como ejercicio de introspección y confiere a la noción literaria de infancia una densidad que desborda los límites de la experiencia personal o de la simple labor de rememoración:

“Demasiado pequeña para tener preferencias significativas, Madre salió al patio con las manos vacías. Desde ahí vio cómo su padre prendía fuego a la casa con la ayuda del petróleo de los quinqués. La casa creció sobre sí misma en una construcción amarilla que se sostuvo durante algunos segundos en los entreveros de la oscuridad” (Ramos: 14)

Es así como se nos explica la primera mudanza de la Fundadora, luego vendrían otras más que la obligarían a interpretar el desahucio como un asunto que rebasaría sus propias causas exigiendo la explicación del comedido narrador:

“Asumo, que la niña, que años después fundaría nuestra Iglesia, atestiguó los acontecimientos con la indolencia con que contemplamos lo que ocurre debajo del agua. No podía ser de otra manera. Madre había quedado sorda debido a las calenturas del sarampión, y el silencio (me pregunto si soñaba sonidos y tal fuera la causa de que no pudiera recordar sus sueños, al menos durante la etapa de los llamados “años oscuros) imprimió en el acontecimiento esa calidad distante cuyo peso sólo fue capaz de interpretar tiempo después. “ (Ramos 14-25)

Una de las cosas que había dejado aquel incendio fue la sobrevivencia de la muñeca preferida de Amparo, que se llamaba como la madre de todas las hermanas Armenta: Cleotilde, la cual casi a la llegada de la casa del abuelo, fue regalada a Madre, este elemento provoca el sentimiento ominoso, es decir la muñeca no está muy distante de lo infantil, surge una incertidumbre intelectual acerca de este ser inmóvil e inerte, Freud explicaba que el niño en los primeros años no distinguía de manera clara lo animado e inanimado y mostraba con mayor tendencia a considerar a sus muñecas como seres vivos:

“Para Madre, la visión de un híbrido de pasta, tela y aserrín, alcanzaba su punto culminante en la posibilidad de romper la rigidez de las muñecas convencionales. Cleotilde podría abrir y cerrar los ojos; pero sobre todo extender las quijadas de par en par como si fueran las cuchillas de una tijera.” (Ramos: 17)

Ya en la casa del abuelo, Madre fue la mejor recibida por ser la menor, además de compadecerla por tener una sordera peculiar, sin embargo, ya que su sordera fue posterior al habla, conservaba un tono extraño que llamaba la atención de la clientela de la tienda de su abuelo: “‘Como puede estar sordita, si lo oye todo’, especulaban los chismes del pueblo. Y en esta contradicción de términos, la niña que más tarde fundaría nuestra Iglesia, apuntaló el principio de su vocación.” (Ramos: 21). La pequeña niña, tenía actividades muy diferentes a los niños de su edad, no encajaba en las actividades de los demás, es por esto que ella se mezclaba mejor en el mundo de los adultos. Aquí nos podemos percatar puntualmente de que no hablamos de la infancia sino del sentimiento de infancia, donde se utiliza al niño como vehículo para las proyecciones inconscientes del adulto, “el pequeño resulta así, a los ojos de ese adulto, un ser lleno de deseos, de intenciones hostiles o, a veces un pequeño demonio poseído por un espíritu del mal. Otra reacción posible es la de inversión, que ve en el niño un medio para la satisfacción de las necesidades de todo tipo de adulto” (Cabo: 29-30):

“Prefería jugar con los mayores que los chiquillos de su edad, porque estos realizaban mando con la conciencia de que cumplían una obligación que echaba a perder el juego. Escasos niños se dejaban confundir por las mañas de la sordita puesto que un niño sordo (o cojo o ciego o tullido o albino) nunca puede ser un niño. Se convierte de inmediato en evidencia del destino al que conduce el mal comportamiento.” (Ramos: 22)

La falta del oído otorgó a Madre una especial conciencia de su valor, ambicionaba apoderarse de lo que los demás escuchaban al igual que los niños envidiaban el juguete ajeno, y como no podía robarlo, ella se conformó en poseerlo a través de la lectura, así que ella aprendió a leer antes que todos los demás infantes. Empezó a pronunciar palabras con ciertas torpezas, a mover

exageradamente la boca; los demás empezaron a compararla con una muñeca que llevaba a todos lados. Sin duda no podemos acceder a la infancia ni a lo literario sin toparnos con el lenguaje, como enfatizamos antes, podríamos encontrarnos con momentos en donde no hubiera lenguaje, pero el hombre para poder definirse a sí mismo, necesita definirse a través de lenguajes, en esta creación de Ramos corroboramos como la niña para descubrir su mundo y explicarse a los demás, tuvo que buscar un propio lenguaje diferente usando a la muñeca en un juego de ventriloquia:

“La asociación entre los falsos chapetes de la muñeca y los encendidos y naturales de su dueña, entre la forma que ambas tenían de abrir y cerrar ojos y boca en pasmosa simultaneidad, fue posible debido a que tanto niña como muñeca se habían hecho famosas en el pueblo, a tal grado, que hablar de una era igual que pensar en la otra.” (Ramos: 28)

La muñeca se vuelve imprescindible en la vida de la pequeña, hasta la niña es llamada igual, es uno de los medios que la hacen adentrarse en el mundo de los adultos, no resulta un simple juego infantil, más bien despierta angustia infantil, puesto que la niña desea de alguna forma que la muñeca cobre vida. La fuente del sentimiento ominoso provenía del deseo, o incluso de una creencia infantil donde se supone que las muñecas tienen vida, constituyendo el más lúcido inventario de motivos susceptibles de lo siniestro:

“La muñeca fue un salvoconducto que le permitió a Cleotilde colarse en el mundo de los mayores sin peligro de reprimendas o pellizcos, porque los mayores sonreían ante los entrometimientos de la muñeca, cuando hubiera lanzado un coscorrón de haber prevenido entender que el juego era la única manera de incorporarse al mundo de los adultos.” (Ramos: 29)

La guerra de la Revolución había llegado, con ella los saqueos y los tesoros habrían que ser resguardados, por eso el abuelo seleccionó cuatro escondrijos a los que se refería con los nombres de sus presuntas ocupantes: Amparo, Refugio, Jacinta y hasta ese momento la pequeña, conocida como Cleotilde. Otro acontecimiento penoso marcaría su existencia: la muerte de su madre. Para ese entonces el Tío Marcial llegó a dar el pésame y sugirió abandonar La Antigua y refugiarse en el Puerto, sin embargo aquella vez dijeron no, la

negativa por parte del abuelo, permitió que el “prodigio”, es decir, el pretexto del relato que genere la trama para que Madre edificara su Iglesia. Ésta maduró y floreció tal como lo hizo.

Tiempo después hubo un frustrado ataque por parte de “las fuerzas del orden” y se creyó que todo había pasado, esta primera ocasión atacaron las afueras del pueblo, sin embargo al frustrar ese ataque regresaron a las casas del centro, de los ricos, en esa ocasión tomaron desprevenido al abuelo, mientras defendía y ponía tranca en el tendajón, no llevando su escopeta, le dieron muerte. Las tres hermanas mayores permanecieron medio día en sus respectivas guaridas, después conscientes de que no representaban cobijo se refugiaron en el monte, tal vez por las prisas o la falta de dirección, las hermanas se olvidaron de Cleotilde. La abuela que desde la muerte de su marido había perdido la cordura y con todo el alboroto de los gritos, balazos, y cañonazos, marchó al cementerio a desenterrar a su hija Cleotilde, y por ende creyó que ahí encontraría a su nieta que hasta ese momento estaba perdida. La pequeña había permanecido oculta en aquel horno rodeada por un silencio, ciega a causa de la oscuridad, ajena a toda sensación; mientras dormitaba regresaba a épocas pasadas. Así observamos cómo la infancia ha adquirido valor y es usada como referente, aquí se integran la experiencia personal y la construcción identitaria mediante la memoria, considerada como el ejercicio fundamental de introspección, se trata de este sentimiento de infancia al plantear la visión del narrador adulto en la imagen, representada de los recuerdos infantiles:

“(…)Comenzó a adormilarse, a regresar a etapas pretéritas que le recordaban la vida en una casa sitiada por colinas y cañaverales, donde su madre la alimentaba de su pecho y la resguardaba en el calor de su cuerpo tan parecido a esta perfumada y agridulce humedad. Bostezó. Imágenes que consideraba extraviadas danzaron con movimientos de incendio de su madre y el vaivén que volvía a adormecerla mientras más allá de la concavidad del barro, la gente seguramente se desangraba y moría por las calles del pueblo.” (Ramos: 45)

Cuando la encontraron, ella había cambiado, 72 horas en el horno le habían quitado la sordera y además “se había vuelto mujer”, el narrador trata de sustentar una versión de infancia pues ésta le sirve de explicación de acontecimientos o decisiones posteriores; a través de un suceso se puede saltar todo lo relevante de una cierta época ya que la infancia puede evidenciar y reclamar el afán de proporcionar todos los detalles de una situación.

“Entonces la abuela recuperada momentáneamente de su locura, las distrajo al señalar las manchas en las orillas del camisón, y la delgada costra de sangre que descendía desde los muslos de Cleotilde, vuelta un hilo de café. Jacinta más inclinada hacia la materia, le comunicó que no sólo se le habían destapado los oídos, sino también las cánulas del bajo vientre.” (Ramos: 49)

Lo importante es sólo dar una concepción infantil donde la niña se aventure “a decir” lo vivido, que use la sustitución como indiferencia. En el personaje, se dará de manera abrupta la transición de la fragilidad de la niña a la independencia adulta; el interés hacia las edades previas a la madurez marca la manifestación del sentimiento de infancia que únicamente se impondrá como natural en la época moderna:

Ya reunidas, las Armenta le hablaron al tío Marcial, quien las esperaba del otro lado del río y las llevarías a Veracruz, decididas, tomaron lo necesario y emprendieron el viaje. En el camino Cleotilde se deshizo de la muñeca, a nadie le pareció importarte, ahora solo tenía un calor en sus mejillas que representaba lo sucedido hasta ahora y que sería una huella en la blancura de su piel. Este hecho muestra cómo la infancia no se relaciona sólo en un sentido extenso con rasgos biológicos o de aprendizaje, sino con la dependencia, ella ya no sería considerada como inferior desde un punto de vista social, ya no estaría sujeta a la muñeca, la innovación de introducir a la niñez como el protagonista se ha vuelto un lugar común pues aquí se trata principalmente de evidenciar a la niña cómo ente culturalmente concebido y representable, éste un paso previo para plantearse la presencia de un sentimiento de infancia, un lugar donde no se puede retroceder mucho en el tiempo, consistente en una ausencia objetiva

como en una presencia teñida de carácter vago y casi inaudible de los acontecimientos:

“‘Me llamo Blanca y ya soy una mujer’, le espetó al tío Marcial luego de que le dio la bienvenida a esa parte del mundo a la ‘niña Cleotilde’. Cuando Madre pasó la orilla del río acababa de cumplir 16 años y comenzaba la segunda parte de su historia.” (Ramos: 51)

Ramos justifica la presencia del narrador, tratando de explicar su origen, o de reinventarse asimismo su niñez como una etapa que necesita ser contada con el objeto de destacar cualidades o de justificar el destino del adulto, es evidente que nuestro cronista Tiberiano incorpora a conveniencia la infancia de Blanca a su propio relato biográfico; sitúa a su personaje protagónico en un decurso donde aprehende integralmente su vida desde el nacimiento hasta el punto concreto en que se pone a contarla:

“Mi entrometimiento deriva de las versiones que dan cuenta de mi origen, de ahí mi doble papel de escriba y personaje. Una de las versiones afirma que abandoné la casa quemada en carácter de polizón dentro del vientre de Cleotilde Quintano, quien todavía ignoraba el fin de la maldición que la condenaba a la imposibilidad de lograr hijos varones. Otra, tal vez menos creíble, registra que viajé oculto para que mi padre, Feliciano Armenta, no me asesinara como exigiría su nueva mujer de conocer mi existencia.” (Ramos: 55)

Se arraigan algunas de las posibilidades del origen de nuestro narrador, puede ser hijo de Madre o su hermano carnal; su hermanastro o su sobrino o, como afirmarían algunos enemigos, el desamparado que Blanca que recogió por pura lástima.

Cuando Blanca Armenta y sus hermanas llegaron a Veracruz estaba en pleno la lucha inquilinaria de la que poco se sabe. Durante la segunda década del siglo veinte tiene lugar en el puerto de Veracruz uno de los movimientos sociales más interesantes del México recién salido de la revolución. Resultado de una urbanización desmedida y anárquica, este movimiento urbano agrupó a los sectores marginales de la ciudad en torno al Sindicato Revolucionario de Inquilinos creado y dirigido por Heron Proal. Era una fuerte movilización

urbana capaz de enfrentar a propietarios y gobierno ante la solución de un problema social inédito; en sacar a las masas a la calle y plantear la intervención del gobierno para solucionar el problema del incremento en las rentas y la escasez de vivienda. Jorge Durand en su artículo *Huelga nacional de inquilinos: los antecedentes del movimiento urbano popular en México*<sup>12</sup> afirma que este movimiento: “Fue una huelga política, planeada y ejecutada según acuerdos precisos y que obviamente aprovechó el descontento generalizado en contra del alza de los alquileres y las malas condiciones de las viviendas” (Durand:70). En la persecución de eventos reales, Ramos aprovecha este hecho histórico, para justificar y extender la idea de desahucio, o de “los sin casa”, y sin duda marca el objetivo de la vida de Madre; es un escenario perfecto para su historia, porque además el sexo femenino enmarcaba las filas principales de combate, en particular las trabajadoras sexuales (si las rentas subían, también las prestaciones). En el caso de la novela, la mujer es fundadora de una Iglesia, básicamente de una “casa” que se dice de un movimiento religioso que también cobra fuerza y se contrapone a los prototipos en donde sólo los hombres encabezan un movimiento de esta naturaleza.

Para ese entonces se toma la decisión de que cada una de las hermanas tendría que irse con algún familiar, todas se separarían. La más pequeña es la que se queda a vivir con el tío Marcial, quien había insistido que ésta podría ayudar a su mujer en el cuidado de la abuela. Al tío Marcial tanto el asesinato de su padre y el desamparo de la guerra le recordó de buenas a primeras que era el único varón de la familia, llegó a la conclusión que la única solución de repartirlas resultaría sencilla y la más acorde a la situación. Ya establecida dentro de la casa del tío Marcial, Blanca se dio cuenta “desde el principio de los recuerdos” que su presencia sacaba a flote de la memoria náufraga de la tía Benigna, recordemos que normalmente “la niñez, la niña sonriente, es el

---

<sup>12</sup> El artículo completo en Durand, Jorge. (1989). *Huelga nacional de inquilinos: los antecedentes del movimiento urbano popular en México* consultado en: [http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18\\_1/apache\\_media/L12BGAGR7E45FV9B814MCCA21U5RS5.pdf](http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/L12BGAGR7E45FV9B814MCCA21U5RS5.pdf) el día 14 de diciembre de 2014

símbolo enigmático de una plenitud frágil, apenas preservada del dolor y del tiempo”, (Cabo: 20)

Blanca es un personaje tan literario, que a fuerza de leer la Biblia desde la niñez, obtiene los referentes mínimos para crear una historia consecuente. Ahí aprehende el conocimiento de los símbolos culturales que aprovecha para configurar el aspecto de La Mujer que quiso ser dios, una que se repetía e inventaba su propia historia. Ramos concibe a la niña como un vacío y como una plenitud, que no sólo está ubicada en el pasado, sino que también constituía una aspiración de futuro y de permanencia.

La tía Benigna hace su aparición en un momento importante, tenía un acento extranjero, comparable al de la niña, producto de la sordera, así podían pasar horas platicando, orgullosas de sí mismas a pesar de tener poco tiempo de conocerse; en secreto estaban convencidas de que ambas ignoraban esto, pero siempre resulta interesante; las dos compartían esas características, un marca de origen.

“Su aparición significó un boleto para que su tía regresara a la Calabria de su niñez y se viera otra vez llegando, no en carretera, sino en un barco igualmente traqueteado por las olas del viaje.” (Ramos: 65)

Las marcas, como ya comentamos, caracterizan a las personas, se pueden convertir en estigmas. “Casi siempre –apunta Goffman- sin embargo advertirán que existe gente sensible dispuesta a adoptar su punto de vista en el mundo y a compartir con él, el sentimiento de que es humano y “esencialmente” normal, a pesar de las apariencias y de sus propias dudas.” (*op.cit.* 31). En este caso, la tía y la niña integraban una categoría particular de estigma compartido, era un pequeño grupo social en donde ambas derivaban de la misma categoría. La persona signada puede esperar cierto apoyo en aquellos que comparten su estigma, en virtud de lo cual son definidos y se definen a sí mismos como sus iguales, por ello Blanca decidió conservar y enfatizar más su acento, tenía un empeño en parecer distinta a las demás, excepto a su tía; tal actitud le enemistó

con el exterior, no con el interior, y le permitió de alguna manera tomar una determinación:

“(…) resguardar su soledad y rebasarla a su arbitrio bajo el disfraz del juego. Porque desde muy pequeña Madre entendió que el juego era la forma más adecuada de salvaguardar el imperio de la soledad. La única manera de impedir que el obligatorio contacto con el exterior traicionara su voluntad de estar sola”. (Ramos: 67)

A los seis meses de haber llegado a Veracruz Blanca Armenta Quintano ingresó por primera vez a la escuela. Sabía leer, escribir y realizaba hábilmente las cuatro operaciones básicas, para ese entonces “se dedicó de lleno a la Geografía y un poco menos a la Historia porque después de todo, la venía viviendo en carne propia desde que nació.” (Ramos: 69)

Desde el inicio fue rechazada, la hundieron en un aislamiento más prolongado del de costumbre, todas sus compañeras hacían conjeturas sobre su origen, que si era alemana, que si era hija bastarda de unos gitanos, le atribuían propiedades alquímicas al color de sus chapetes y una dieta secreta por tener esos chamorros. Ella se reía de todo lo que le adjudicaban, pues con el tiempo que padeció de sordera aprendió a leer los labios, por lo tanto se aprovechó de dicha situación y tenía cierto poder hacia sus compañeros, sabía lo que decían de ella y sus pláticas. Meche Huesca se había convertido en su peor enemiga, pues hablaba mal y la molestaba constantemente, sin embargo el tiempo fue su aliado, ya que cayó rendida, después de un difícil asedio y de haber sido perdonada en público por Blanca, ésta le convidó de su empanada, siendo un gran momento, ya que desde entonces ambas fueron grandes amigas.

Un día regresando del colegio, viviendo en carne propia los saqueos por la lucha inquilinaria vio por primera vez a un hombre muy importante, el que sería muy importante en su vida: Tiburcio Lagunes. A la par que Blanca conoció a Tiburcio su hermana Jacinta conoció a Elpidio Melgarejo, un soldado perteneciente a la lucha inquilinaria, se decía que ya habían tenido que ver

desde La Antigua, sin embargo hasta este momento es cuando decide Elpidio robársela. Blanca acude en secreto a despedir a su hermana a la estación del ferrocarril. Los nervios de Blanca no eran por el destino de su hermana, sino el de ella al quedarse sola con Tiburcio. Ambos esperaron el tranvía y viajaron en él olvidándose de todo, hablaron de todo un poco, del Movimiento Inquilinario, de las Mujeres Libertarias, de la lucha agrarista. Desde ese entonces anduvieron con sus amoríos, la ventana de la casa era el cómplice de los dos, aquella relación quedó cobijada por la discreción que facilitan las convulsiones políticas. Los viajes en tranvía le daban inocencia a la relación, sin embargo la relación con Tiburcio le recordaba todo el daño hecho por su padre. Esta variedad de lo que provoca angustia sería un componente de lo ominoso, resultando indiferente que en su origen fuera a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún otro afecto, pues todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se trasmuda en angustia por obra de la represión, eso angustioso es algo contenido que retorna:

“Como el leopardo que se oculta entre el amarillo verdoso de los cañaverales, Feliciano Armenta la acechaba desde la lumbre que ardía en su sueño. Se dio cuenta de que nunca regresaron muchas cosas para asegurarle que el propósito de su encuentro con él, más que acercarla al amor, intentaba aproximarla al recuerdo”. (Ramos: 96)

Los recuerdos la pusieron en manos del remordimiento, ella creyó que siendo la más joven, sería la única al alcance de las obligaciones familiares, que tendría que pagar por todos.

La H/historia inserta episodios colaterales, como el levantamiento de Adolfo Huerta, las situaciones cambiaron, los latifundistas y casatenientes le pusieron precio a la cabeza de Tiburcio Lagunes, así que tenía que huir. Éste le contó a Blanca la mentira de que tenía otra mujer para poder alejarse y no padeciera las consecuencias, sin embargo ella sólo respondió que huiría con él, así que ambos dejaron aquel lugar.

En esa ocasión esperaron la noche para entrar a La Antigua, Blanca pensó recorrer el pueblo, pero no se podía, era peligroso para Tiburcio; según el narrador éstos fueron los años oscuros de Blanca Armenta. Cuenta que después de casarse en el pueblo de Carrizal Tiburcio no llegó a Jalapa con Blanca como era su intención, sino que marchó a Puente Nacional para incorporarse a las milicias de Úrsulo Galván. Blanca no pudo acompañarlo por cuestiones de peligro, así que se dedicó a la escuela rural. Cerca de donde vivía estaban los territorios del llamado Berrendo, uno de los principales enemigos de Tiburcio, además de los intereses económicos y políticos de latifundistas y de las compañías petroleras. Hasta ese momento Blanca ignoraba que el apodado Berrendo era su padre, sólo escuchaba las atrocidades que aquel hombre hacía, mientras se regocijaba en oír las hazañas de su esposo.

Tenía que llegar algún momento en el que padre e hija o pasado y presente, se tendrían que enfrentar. Se rumoraba que el Berrendo había matado a Tiburcio Lagunes con varios de sus guerrilleros, que su cabeza viajaba de hacienda en hacienda hasta que se pudrió. Nadie pudo reconocerlo. El cuerpo fue rescatado, la única que podría reconocerlo sería su esposa; sin embargo el cuerpo también se descompuso antes de que pudiera llegar con su esposa, es algo que nunca pudo perdonar. Blanca viajó a Jalapa, es aquí donde el narrador, a través de su voz, confiere a la noción literaria de infancia una densidad que desborda los límites de la experiencia personal o de la simple labor de rememoración, pues parece explicarse si ya existía él entonces, o estaría por existir:

“Al parecer esto ocurrió hacia finales de 1927, y de acuerdo con los desleídos datos, el trayecto a Jalapa lo hizo con un niño de brazos, esta parte de la historia me interesa porque me encara con mi posible origen. Al parecer yo soy ese niño, hijo de Blanca Armenta y de Tiburcio Lagunes. Sin embargo, un hilacho de la historia del Berrendo y la mujer que provocó el incendio de la casa de los cañaverales, se interpone en este ojo de cerradura por el cual me obliga a parpadear con la posibilidad de que yo sea hijo de la pareja adúltera, y por lo tanto hermanastro de la Fundadora.” (Ramos: 111)

El acontecimiento que hace que todo parezca turbio es relacionado con la esposa del Berrendo, pues ella escapó de la casa erigida sobre las cenizas de la anterior y al enterarse que estaba cerca una Armenta le llevó al hijo y se lo

entregó, advirtiéndole ésta que el único que podía quedarse era el niño y no ella, así huye dejando en brazos de Blanca al pequeño:

“Comprendió que con el hecho de aceptar al bastardo, despojaba a la adúltera de su hijo, vengaba a su madre y a sus hermanas, y aliviaba el remordimiento de haber abandonado a un familiar (su abuela) con el cuidado de otro; pero sobre todo, el hecho de mantener al hijo de su padre como rehén, la protegería contra amenazas, todavía inciertas.” (Ramos: 113)

Estos dos acontecimientos hacen confuso el origen del narrador, nos remite al mito ya que es el momento del narrador para cubrir esa necesidad humana, de comprender su realidad y dar sustento a su creencia, de acercarse más a su emotividad individual que a su razonamiento. En este sentido, se corresponde más con la memoria que con la historia: “Los testigos afirman que la vieron subir al tren con un niño en brazos y ahora digo que otros la vieron conducirlo de la mano hasta la pensión que habría de albergarlos.” (Ramos: 114)

Aunque hubiera confusiones al narrador no le importa, en eso basa su origen único, da un toque identitario diferente a los demás, tal situación abre la incertidumbre de ser hijo de la fundadora o hermanastro:

“(…) Lo verdaderamente importante estriba en que la confusión plantea sin querer la naturaleza de mi origen. Me explico: si Blanca Armenta arribó a Jalapa con un niño en brazos, éste, necesariamente, tuvo que haber sido su hijo; de haber conducido de la mano, no podría ser sino su hermanastro.” (Ramos: 114)

Blanca Armenta Quintano llegó a Jalapa en 1927 cuando iba a cumplir, 21 años, se refugió en una casa de huéspedes, donde la administraba una señora llamada Doña Pera, ahí creyó poder encontrar a Tiburcio, sin embargo no había señales de él. Blanca ofreció sus habilidades y conocimientos en el Local de la Liga como profesora o secretaria o ambas cosas.

Blanca poseía cierta ventaja sobre la dueña de la casa de huéspedes, ya que en la contradicción de ser sorda y saber los significados, la vida compensaba dándole cierto privilegio, así que perfeccionó su habilidad para leer los labios,

además descubrió el poder armar alegorías a través de la baraja española sobre futuros próximos, es así como “entendió” que ella había nacido para ser escuchada más que ser comprendida, se había auto-estigmatizado, por cierta conveniencia, se sentía con atributos especiales, creía que era la única que se podía acercar a la verdad; sin embargo, la patrona de la casa de huéspedes constituía un peligro por su sordera, pues era inmune a los efectos de Blanca.

“Seguramente detrás de ella también hicieron comentarios respecto a sus orejas, la calentura de sus mejillas, su torpe manera de pronunciar las palabras, del gesto que agraviaba su cara con un desfigurado intento por escuchar, y que la hacía adelantar y fruncir la cara como si la distancia fuera la única causante del silencio.” (Ramos: 120)

Cuando llegó a Jalapa lo hizo con un niño, su ropa ocultaba el mal que lo aquejaba. La vestimenta era lo menos, el problema era el color blancuzco de su piel. El presentimiento de desagrado aperturaba nuevamente el sentimiento de lo ominoso. Lo siniestro, se muestra en esa contraparte:

“El niño había heredado de su padre (o abuelo) el mal del pinto, aunque en el caso del primero, las manchas deambulaban por su piel como si tuvieran voluntad propia. Su cuerpo abría un cielo pardo donde gravitaba una multitud de motas blancuzcas en constante alteración de su forma.” (Ramos: 121)

Ambos, Blanca y Tiberiano conjugan en sus características, otro estigma de origen y con él transmitían algún mensaje: “Y así fue porque las barajas españolas en manos de Blanca, las manchas sobre la piel del niño escribían un mensaje para quien supiera leerlo.” (Ramos: 122)

Blanca en su papel de bruja, hechicera o adivina, y con sus dotes histriónicos aprovechaba la condición del niño, el juego o el embuste consistía en rodarlo por el tapete y en la forma en que quedaba, las manchas indicaban la suerte. De alguna manera, por el tamaño del niño se podía vislumbra su edad. Tanto Blanca como el niño, estigmatizados por aquella deficiencia genética, culparían

a Feliciano Armenta, “seguramente él se los había transmitido por herencia”, había contaminado por igual a todos los miembros de una familia:

“El niño había heredado la deficiencia genética de Feliciano Armenta. Tampoco Blanca había eludido la marca de raza porque llevaba en la cabeza un resabio de la decoloración. Fama era que las mujeres de la familia de su padre encanecían a temprana edad.” (Ramos: 123) Es así como ellos lo explicaban “Somos lo que seremos... Yo lo acepto como una señal que honra mi nombre de pila.” (Ramos: 123)

El narrador subraya esos cambios muy peculiares en su personalidad para fincarlas como memoria: las deficiencias físicas (las manchas del cuerpo, y el encanecimiento repentino de Blanca):

“De manera parecida, la memoria de la Casa de Familia “La Esperanza” registró el paulatino encanecimiento de Blanca Armenta y la lenta decoloración de su hermano, como un acontecimiento repentino y simultáneo. Para la memoria colectiva de “La Esperanza”, un buen día ambos hermanos aparecieron, uno, completamente albino, y la otra, sin una hebra de cabello oscuro”. (Ramos: 124)

Ramos enlaza las características de sus personajes, repitiendo huellas distintivas. El narrador de *La Mujer* describe a ambos con aparente indiferencia mas es, evidente el propósito al describirlos y semejarlos a Felicidad, Chicho y, Tirana, de *Éste era un gato*. La influencia de lecturas tremendistas como las de Valle Inclán, José Cela o las de mexicanos como Revueltas provoca un efecto tremendista como consecuencia de los estragos de la realidad.

Recurriendo a las características del personaje según Pimentel, los personajes de Ramos constituyen el eje semántico clave en la historia, él, el acompañante, ella, la Madame, o Blanca Armenta, se había ganado su fama entre los miembros de la Casa de la Familia, pero el niño se había vuelto el centro de atención, él se vuelve imprescindible. A fuerza de protagonizar escenas, además de generarlas con su escritura, reaparece tanto en las sesiones de cartas, siempre estando junto a su “hermana”, “vestido apenas con un pantaloncito corto y una camisa sin mangas que exhibía su gélida blancura, una mano sobre el respaldo de la silla desde donde Blanca configuraba el porvenir (...)” (Ramos: 124).

La mala salud del pequeño les preocupaba a todos en la casa de huéspedes, de alguna forma se volvieron los protegidos; sin embargo, para los vecinos no fue tan agradable ver como aquella casa de huéspedes se había vuelto de repente un burdel, pues entraba y salía gente “sin ton ni son”. Inesperadamente, un suceso vino a cambiar todo, llegó un hombre, nadie supo quién era él, por la complicidad que tenía con Blanca parecía que era Tiburcio Lagunes.

Desde ese momento las cosas cambiarían, el pequeño ya no dormiría con Blanca, sino en un cuartito en el segundo piso. La gente empezó a ver mal la situación, además encontraron las cartas en un lugar, así que dejaron de creer en ella. Por tercera vez, fue desterrada “por culpa de un hombre”, así que los tres salieron del lugar, deambularon por varios lugares hasta que fueron a dar al circo; Blanca con la lectura de cartas era famosa, además el pequeño era una novedad con su piel blanquecina, sin embargo no todo podía ir bien. Un día al parecer el amante de Madam Quintano (llamada así Blanca Armenta en esta época), murió acuchillado por el marido de la equilibrista cuando ambos tenían un amorío adúltero. Otra versión dice que murió a órdenes del Berrendo, a destiempo pero seguía teniendo vigencia el conflicto entre ellos, aquello convulsionó a la Carpa, así que fueron excluidos.

“Para ese entonces, el anticlericalismo cardenista sólo rampaba en Veracruz y Tabasco, donde la persecución de curas, la prohibición de cultos y el cierre de iglesias, hacía de cualquier camino una encrucijada peligrosa. El dato histórico permite ubicar el periodo de la trashumancia entre 1933 y 1939”. (Ramos: 140)

De esta época surge una versión sobre el origen del narrador:

“Según Jacinta Armenta (tía o hermanastra mía aunque ella desconozca cualquiera de los dos parentescos), Blanca me recogió abandonado y anémico en uno de los pueblos que le quedaban de paso, y me incorporó a su espectáculo por lástima y no por que pudiera servirle de algo”. (Ramos: 141)

Sin embargo, surge la duda y prueba que tal vez sea una calumnia. Después de los acontecimientos anteriores surge la historia principal, que da la pauta para

formar la nueva iglesia, donde Blanca Armenta o Madam Quintano es la enviada; sin embargo el narrador necesita confiar en esta historia, de alguna forma creer lo que quiere creer, formar su propio retrato, crear una expectativa, la historia contada puede dar la respuesta, pero puede dejarla sin desarrollo, así que el mismo personaje resolverá por sus características la historia:

“Cuento la historia porque, como ella, también necesito ser creído”. ((Ramos: 142)

Luego de la expulsión de la carpa, Blanca o Madre tuvieron que reconfigurar el espectáculo, esta vez se instalaron en una casucha por el centro de La Antigua, el pequeño ignoraba el pasado de la Madre. Ya estando allí, la tercera noche se armó un conflicto, los carperos al localizar su estancia, corrieron chismes sobre ellos, logrando que alguna gente de aquel pueblo se revelara en contra de su permanencia en aquel lugar. Llegaron con antorchas y le insultaron, ella para tranquilizarlos les dijo que ella era la elegida, con esto se reafirma la identidad de nuestro personaje, ya que su presencia está y estará a lo largo de la historia, convirtiéndola, según Pimentel en el héroe, pues su presencia se siente en los momentos importantes de la fábula. En esta ocasión, los condujo a algún lugar de aquel poblado, probando la fe de todos. Aquellos la siguieron sin cuestionarse nada, y más sin saber que Blanca tenía un pasado en aquel lugar, tenía un mensaje y les demostraría que todos estaban equivocados sobre ella:

“Entre sus raíces estaba enterrado el cofrecito con la placa de los ángeles híbridos que urgían a las casas respetables a convertirse en un corazón abierto. Y hacia allá se dirigió Madam Quintano con la esperanza de que todavía estuvieran en su sitio”. (...) La huerta abría ahora hacia una calle inexistente en aquel entonces. Lo que había sido el fondo de la propiedad del abuelo, resultaba el jardín frontal. Por fortuna para todos, el dueño venía entre la muchedumbre y facilitó el acceso. Madre me confesó después de que al entrar vio su pasado como reflejado en un espejo”. (Ramos: 153)

Los llevó a desenterrar “algo” mientras ella sabía que aquel lugar, tal vez existía una placa que estaba enterrada en el patio.

“La precisión y el ritmo eran sus únicos aliados, y para lograrlos, tenía que hacer coincidir los recuerdos con esa realidad que se abría bajo la noche y los árboles”. (Ramos 153)

Hurgó en el interior de la caja que le indicaba que el mensaje estaba en sus manos, Madre sostenía la placa. Sin embargo, el pequeño fue lastimado por algo que chocó contra su nuca. Se desvaneció y perdió el conocimiento. Despertó después con una venda en la cabeza, cuando ya cruzaban el río rumbo a Veracruz. Cuando llegan, van en busca al Tío Marcial, ahí tía Benigna los recibe, ella pide alojamiento, aunque un poco recelosos por recibirlos, los aceptan; en ese momento les explica la procedencia de Tiberiano y le da el nombre, un nombre muy peculiar. Según Pimentel las formas de titular a un personaje cubren un espectro semántico muy grande, el marco referencial que encierra a este personaje tendría que ver con su origen. Gramaticalmente el sufijo *-ano* denota pertenencia a una persona, nación, etc. En nuestro caso asociamos el nombre del personaje con “alguien originario o procedente de Tiberias”, siendo éste un lugar importante históricamente para la religión cristiana y judía. Herodes Antipas fundó la ciudad en el 17-22 d.C., y la bautizó con este nombre en honor a su patrocinador, el emperador romano Tiberio. En los siglos del II al X, Tiberias fue la ciudad judía más grande de Galilea, centro político y religioso del pueblo judío y núcleo de la creatividad espiritual judía, el nombre de Tiberiano encierra entonces la presencia imprescindible del niño en la religión que Madre desarrollará más tarde:

“— ¿Y cómo se llama?— inquirió Marcial.

Su pregunta puso en claro que hasta entonces todos se habían referido a mí en tercera persona, que nadie me había dirigido la palabra, que Madre nunca me había llamado por mi nombre, que tampoco se había interesado en preguntárselo a la adúltera ni en bautizarme con uno. Asumo que ella tampoco lo supo sino hasta el momento en que lo inventó. Y este dato, lo asiento porque deseo ser objetivo, apoya la calumnia de que soy un recogido. Así que detuve la respiración y me concentré en la respuesta de Madre.

--Tiberiano—dijo--, Tiberiano Armenta Nosequé... , porque su madre no tenía apellido.

(...) Me había desenvuelto en la ambigüedad de la guerra y del viaje; de la carencia de origen, de futuro, y por lo tanto, en el anonimato absoluto”. (Ramos: 168-169)

Días después de haberse alojado en la casa del Tío Marcial, piden hablar con Madam Quintano, el pequeño y Madre se quedan atónitos y empiezan a vigilar. Así que deciden mudarse y le piden una casa al tío Marcial, para poner un negocio. En la casa instalan ambos un hogar para señoritas, con la ayuda de familiares la amueblan, pero como no funcionó lo “de Señoritas”, se pone el letreo para Huéspedes.

El primer huésped fue Eloías Constantino. Después su amiga de infancia Meche Huesca, ambas se vuelven las primeros fieles. A cuatro meses de haberse fundado la “Casa de Huéspedes Quintano” tanto ellas dos como Madam y el pequeño constituirían aquella casa, próxima iglesia. Los aspirantes a discípulos a huéspedes seguían llegando. Al ver la audiencia, decidió Madam que se elegiría a todo aquel que entrara como fiel o huésped tanto por su solvencia o su credibilidad. Meche se dedicaba a ver los colores, la pronunciación de las palabras, la calidad de las maletas y Eloías el color de los ojos, el brillo de las uñas y la textura de las palmas de las manos. El pequeño sólo se fiaba de la primera impresión.

Se empieza a sentir relegado pues ya no sólo él conoce el secreto de Madre: leer los labios. Al principio él la acompañaba en todas las consultas, ya después lo saca, pero ahí no para la situación, también lo expulsa de su habitación. Dentro de este mundo literario, el sentimiento de infancia surge al indicarnos cómo el niño también va creciendo, Ariés sugiere que la infancia se relaciona no con unos rasgos biológicos y de aprendizaje, sino con la dependencia, por lo tanto Madre al mandarlo a una habitación alejada indica que el niño ya creció y que es momento de que tome rienda de su independencia: “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”. (Ramos: 188)

Después de un tiempo, Madre pidió tiempo para poder revelar la Nueva Buena Nueva, así que se aisló por un periodo de 30 días en donde sólo se le llevaba comida para sobrevivir todos hacían conjeturas sobre lo que estaba haciendo. Llegó el día en que se terminaría la Espera, introdujo un papel debajo de cada puerta y especificó verlos para comunicar. El día acordado todos estuvieron puntuales, ese día daría las señales que especificarían por qué ella sería la elegida para fundar la Iglesia:

“Madre apareció 15 minutos después de la cita, completamente vestida de negro y con un sobrepeso en adecuada correspondencia con su doble advocación de Viuda y de Madam, con la que cegaba definitivamente la existencia de la Señorita Blanquita”. (Ramos: 191)

La infancia, mucho más que un punto de partida obligado, es la postulación de un origen. Y la reivindicación de su permanencia en el adulto es tanto como una afirmación de identidad fundada en una nebulosa unidad primigenia, como un estado anterior de contornos nada precisos. Según el cronista, Madre cuenta cómo desde niña ella sintió que era la elegida para fundar la nueva iglesia:

La primera señal se dio cuando ella tenía cuatro años, en ese entonces un Ángel que apareció frente a su casa y le dijo que tenía que avisar a los demás de abandonar la casa, tenían que huir a la casa del abuelo.

La segunda señal fue durante su estancia con el abuelo Quintano, el día que apareció un joven de extraña apariencia quien pidió hacerle el favor de guardarle un libro: la biblia. Por supuesto, consideremos la regionalización de los objetos y de todo el contexto:

“El Ángel se despojó entonces de su sombrero de petate y de su manga de fuereño celestial, pero la jovencita tampoco entendió. Contrito, el Ángel le dio órdenes de que le guardara muy bien el libro porque más tarde regresaría “para pedirle cuenta” y se marcó para no regresar hasta...” (Ramos: 194)

La tercera señal, se dio cuando la guerra assolaba la región, los ejércitos en pugna luchaban en el pueblo, sus abuelos decidieron ocultarla en un horno de pan construido en el traspatio de la casa. Tuvieron que pasar siete días para que ella pudiera salir de aquel lugar, pareciendo que lo que hacía de una tumba, al saber todos que vivía, la abrazaron:

“Madre olvidó todo esto que recién acababa de relatar. Permaneció sorda y sin memoria como otros que permanecen muertos en vida sin saberlo. ‘Mas aquella jovencita había recuperado las orejas del alma y la memoria del corazón, porque el saber recordar y el saber escuchar es privilegio de los elegidos’”. (Ramos: 195)

Con el recuento de las Tres señales terminaba la iniciación en el Misterio, eso los convertía de manera inmediata en custodios de la Verdad Revelada. Siempre regionalizando el mito evangélico hasta el absurdo, el autor cita su verdad y ridiculariza a los futuros apóstoles de esta nueva religión. Para poder permanecer en la Casa o Iglesia o simple pensión, se tenía que pasar por la prueba de creer en esas verdades, es así como se van agregando a la Casa de Huéspedes (después llamada Primera Casa de la Espera) al Ministerios de las tres Señales, los pensionados Carmelo Perafán, después Fito Vueltiflor, le siguió Lino Amaro.

Carmelo Perafán, un ventrílocuo retirado de los teatros de revista de la capital, después Fito Vueltiflor, el trovador silente, quien ofrecía su repertorio en los bares y loncherías por la noche; y Lino Amaro un pelotero pleonásticamente negro y cubano.

A finales del 42 Jacinta Armenta (una hermana de Blanca) y su hija Leovigilda arribaron a la casa. Para ese entonces había aumentado en número de residentes y Efemérides, como el nombre sugiere, mandaba los reportes puntualmente de la huerta y sus visitantes:

“A él, Efraín Sandoval, desde ahora rebautizado Efemérides con los mismos apellidos, correspondía el derecho de custodiar la huerta que Madre dejaba a su cuidado como el Señor dejó sus viñas en manos de sus elegidos”.

Jacinta y su hija fueron recibidas con un abrazo aunque sin tanto preámbulo. Ésta formó parte del segundo grupo de pensionados, a la que se completaron dos mujeres con las que Madre pretendía igualar el número de miembros masculinos de la Casa: Chelo DeLong, una maestra jubilada y veterana de la defensa de Veracruz en 1914 y Benigna Tassinari, quien quedara sola después de que un rayo matara a su esposo Marcial.

Leovigilda, hija de Jacinta o era la sobrina de Madre, causó el cambio niño a adolescente en Tiberiano, ella le despertaban inexploradas emociones:

“Con Leovigilda fue distinto. Vi la esquinas más sabrosas de su cuerpo y los promontorios más asequibles aun para manos como las mías. Y los seguí viendo hasta que el esputo del color de ojos que me embijó el estómago y las manos aseguró que algo distinto había ocurrido”. (Ramos: 211)

Como sabemos el cuerpo es lo único que tenemos como prueba tangible, es lo único que nos relaciona con el mundo y con el resto de las personas. Del cuerpo surge el deseo y el placer, desde él y con él, a veces en contra de él, nos asaltan las primeras y últimas incertidumbres de la vida, la mayoría de las veces en forma de experiencias personales más o menos desagradables. En esta etapa formativa, el pequeño Tiberiano experimentaba sensaciones nuevas, había tenido un suceso inimaginable, buscó en muchos libros lo sucedido, sin embargo en los libros describían procesos físicos que no congeniaban con el cuerpo de él, pues no sabía ni su propia edad, sin embargo por algunos cálculos aritméticos se podría deducir qué estaba pasando, lo raro es que en su cuerpo no sucedía nada de lo que contaban los libros, así que prefirió dejar por la paz aquel tema:

“Dejé a un lado esos libros porque no advertía el vello pronosticado donde al menos por obligación salvada la cuestión racial, tenía que haberlo. Tampoco percibía la raíz

tonal de mi verdadera voz, ni el lomo de los músculos protuberar mi piel. Obligado por la situación, convertí mi vergüenza en repugnancia por aquel dibujo que mostraba un joven con las piernas y los brazos extendidos. El mío era mejor, delgado, largo y liso como el bambú, donde ni los músculos ni las venas delineaban su grosera nervadura”. (Ramos: 13)

Leovigilda fue la primera en mirarlo y él retribuyó la mirada sin que ella supiera. A partir de ese momento empezó el espionaje, la contemplaba en la ducha, en su recámara desnuda o vestida, y de alguna forma convencido de que ella también lo disfrutaba.

Después de algunos meses de observar todo lo que se hacía en la casa, Jacinta fijó su mirada, en aquel pequeño tan cercano a Madre, por una parte deseaba saber su origen y por otro saber qué tanto le podía afectarle la cercanía de aquel chiquillo. Ella comenzó a acercársele y hacer interrogatorios, pues cómo se vería más adelante, sus objetivos malévolos también saldrían; sin embargo al chiquillo no le interesaba mucho saber de Jacinta, a través de Leovigilda lo sabría, además las intenciones del pequeño Tiberiano eran explicarse a sí mismo su existencia y al lector de su historia, la razón de su existencia: “Los míos quedan evidentes en la intención de escribir esta historia que comienza como la de Blanca Armenta; pero terminará siendo la mía. Lo quiera o no, la voz que cuenta el verdadero personajes de cualquier historia” (Ramos: 214)

Jacinta durante un corto tiempo se había ganado la confianza de los de La Casa, en algunas indiscreciones les contó a Don Melo y Ciriaco algunos secretos de Madre, lo que de alguna forma originó más respeto hacia ella:

“Jacinta les platicó de la muñeca Cleotilde y de las tardes en el mostrador del abarrote. Para la pareja de profesionales del espectáculo, aquel acto de habilidad se convirtió en el don, sólo poseído por unos cuantos, de proporcionarle voz a lo inanimado”.

Para mediados de 1943, la Casa de huéspedes de la Madre Quintano brillaba con religiosidad militante de sus residentes, los huéspedes difundían por las calles la nueva de las Señales de la Verdad Prometida y los Inquilinos (o

apóstoles) en asamblea permanente examinando a los solicitantes. Ya bien formada la iglesia con la voluntad de sus creyentes, llegó el día del aniversario de la Revelación de las placas, así que se decidió hacer un viaje a La Huerta (en la Antigua, Ver.) que Efemérides administraba.

En ese paseo, Tiberiano resalta “su abominación” por la piel, pues las manchas habían aumentado, el probado estigma lo hace especial y diferente a los otros. Erving Hoffman afirma que creemos por definición que la persona que tiene uno no es totalmente humana y el narrador así lo profesa:

“Desde años atrás venía huyendo del sol porque apreciaba una reacción parecida cuando la luz natural alcanzaba mi cuerpo. El fenómeno se llama fobia y muchos estudiosos lo señalan como un antecedente de la licantropía y el vampirismo”.

Él mismo Tiberiano se muestra diferente a los demás. Aquel viaje fue muy productivo, ya que los “colados” y todos los fieles de la casa escucharon la Nueva Buena Nueva, por fin escuchaban la revelación de las placas, fue un gran discurso, el cual fue completado con lo siguiente:

“Y apartó la placa para tocarse el pecho.

- Como en mi casa... la puerta es corazón... siempre abierta...” (Ramos: 234)

Como hemos visto a partir de las referencias teóricas es en los primeros años de la vida del ser humano son importantes para socializar y culturizar, Ramos es consciente de que al presentar a Tiberiano en la perpetua incertidumbre sobre su origen, debe compensar de alguna manera el aprendizaje en su lucha por la vida así como representar los primeros escauceos amorosos. El personaje pasa de la infancia a la adolescencia construyendo estrategias para no sólo relacionarse con los otros, sino para ser aceptado, Tiberiano ansía el primer reconocimiento amoroso por parte de Blanca Armenta y después por toda la comunidad. El arribo de Leovigilda, a imagen y semejanza de la Madre, no es en absoluto casual, a través de ella comienza una relación que va de la

inocencia a la perversidad o del no saber al echar mano de una verdad que sólo emerge de su pluma en tanto único escribano de la historia de la Iglesia de la Espera, de aquí la perversión o la otra versión en donde se percibe esa otra intención de vengar agravios. Además de internalizar los elementos que configuran el vínculo entre él, los otros y su propia naturaleza, interesa reconsiderar esa serie de agravios. Los primeros contra la familia ancestral y los nuevos que de muchas maneras le infringe Blanca en la propia negación de su origen. El afán identitario en la infancia basado en la palabra sustentada como acto comunicativo se quiebra para Tiberiano como antes para Blanca por efecto de la propia sordera. Ramos incide en la importancia de la comunicación y por ende incomunicación y tergiversación de la misma ante las consecuencias de una autocomunicación (del sí para sí) que no es posible.

De hecho –afirma Cabo- uno de los caracteres más insignes de los discursos vinculados a la autocomunicación radica, sin duda en su tendencia a constituir desde sí mismos su propio ámbito referencial (84), este punto interesa para considerar que lo contrario también se produce. Es decir, la doble lectura de la novela (al considerar las funciones metaoperativas que la estructuran) pone de manifiesto que la autocomunicación sienta los referentes válidos sólo para cada personaje pero no para un intercambio salvo que debemos tener presente asimismo que el cronista aquí no sólo cuenta los hechos, los inventa. Cada quien crea referentes que funcionan sólo para ellos, desde su propio discurso que sólo aparentemente tendrían en común. Aparente entonces porque en la novela, aunque Blanca fundamente el discurso de su Iglesia, es Tiberiano quien desde adentro pervierte el discurso haciendo que sea el suyo (su referente es su verdad) el que se manifieste.

A mediados de 1944, la antesala del “Domicilio Definitivo” estaba abierta para todos tal como rezaba el *Semper omnibus aperta* dibujado en el letrero que sustituyó al anterior sobre la trabe del zaguán.

Madre se dedicó a fortalecer las bases de su Iglesia en prevención de los embates que no tardarían en aparecer; el cura Pedro Valiente fue el primero en

estar en contra de aquella casa, éste pensó de alguna manera enviar a alguien para investigar lo que sucedía allí, así que comisionó a un par de sordomudos para que de alguna manera observaran todo; sin embargo aquella excursión fue un fracaso, fueron descubiertos por los integrantes de la casa, Madre al ver que tenían una deficiencia física sin duda los acorraló diciendo que representaban el mal en persona, aprovechó la situación para ella en estigmatizar los defectos del otro, al sentirse superior, o por ser “diferente” lo había vivido en carne propia, este conocimiento lo aprovechó en ridiculizar al otro, “la vergüenza, se convierte en una posibilidad central, que se origina cuando el individuo percibe uno de sus atributos como una posesión impura de la que puede fácilmente puede imaginarse exento” (Goffman: 18)

“En la teología de Madre, fundamentada en la posibilidad o imposibilidad de escuchar el llamado, los sordos por definición, representaban al Enemigo por razones similares a las que impiden a un rico ingresar al Reino de los Cielos. La Nueva Buena Nueva, que ha sido revelada para descalificar la anterior por incompetente, estipula que primero entrará un Buey (Madre ha preferido sustituir al animal por uno más próximo a nuestra realidad) en el reino de los cielos, antes de que un sordo lo haga”. (Ramos: 249)

Madre les recogió todas sus “estampitas”, porque la religión católica que impera en esta novela es precisamente por “estampitas”, con ellas se presentaron y fueron el pretexto para acercarse a la comunidad, lo único que conservaron fueron los llaveros. Ramos ridiculiza la serie de objetos que los usos religiosos difunden, la serie de paralelismos le es necesaria en la medida paródica de su escenario.

Desde entonces cuenta el narrador, se puso mayor vigilancia en la casa, se mandó la misma indicación a Efemérides Sandoval por si haría un posible sabotaje. Ramos, conciente de la trama irónica acerca del mito evangélico o de por si acaso toda religión se genera desde una mera invención, que después se reinterpreta en otras versiones, considera que la religión católica en nuestro país es similar al conocimiento de la Historia o de los próceres y héroes patrios: a través de “estampitas”. Pocos han leído la Biblia y leído la Historia, pero todos tienen en casa una estampa con el santo de su devoción, muchos el cuadro con

“La última cena” y todos han asistido a la escuela y formulado trabajos a base de las estampas que al reverso tienen la ficha mínima sobre el héroe o el evento.

Para ese entonces ya se había agregado Chelo Delong, nadie más había sido aceptado en la Iglesia.

Los beneficios de la Huerta, el puntual abono de los Residentes y el hecho de no pagar renta a los hijos de Marcial Quintano daban la solvencia necesaria para la manutención de la casa. Jacinta y Meche Huesca se encargaban fielmente de la administración de la casa. Cuando ya ocurría esto, Leovigilda había crecido y le ocurría a su cuerpo un gran crecimiento:

“Leovigilda, la mujer más joven de la Casa (aunque al parecer mayor que yo), embarcaba con vocación bovina”. (Ramos: 256)

Según Onfray, en la historia platónica de Aristófanes titulada como *La Teoría del cuerpo enamorado*, el poeta señala que el deseo es falta. “(...) cada uno busca a cada una –o a su cada uno-, padece la necesidad libidinal ciega, prueba algo, no encuentra nada, sigue buscando, pero fracasa siempre, experimentando perpetuamente la reiteración de un deseo vivido como un sufrimiento, dolor y castigo por una hipotética falta que, sin embargo, no ha cometido jamás. Desde entonces, culpabilidad, enfermedad y deseo se representan unidos y se piensa conjuntamente.”(56) A saber si el autor ¿o el cronista? es versado en esta literatura, pero la trama requiere de un amor para Tiberiano. Desde que había llegado a la Casa Leovigilda, había ocasionado un gran alboroto hormonal en el pequeño Tiberiano, ambos compartían un amor secreto aunque sólo fuera por medio de la mirada, se complementan desde sus deficiencias:

“Desde tiempo atrás habíamos descalificado el espectáculo de mi masturbación abierta. Leovigilda tenía que fingir que no me miraba aunque ambos supiéramos que lo hacía. Con ello conseguíamos que el juego respetara las orillas de la inocencia, sin desbaratar el sentimiento que le otorgaba validez”. (Ramos: 257)

Tampoco es una novedad que el autor incluya la fase edípica en la etapa de aprendizaje. Por eso Leovigilda se asemejaba a Madre; su mamá Jacinta tenía puesto en ella un objetivo que por lo menos no era visible para los demás:

--¿Te gusta más comer?—asumí.

--Si serás tonto... ¿Cómo podría gustarme más?

--¿Y por qué comes tanto?

--¿No lo sabes? Mi mamá me obliga.

Leovigilda era la única residente que utilizaba los posesivos; de ahí que aún desconozca si me extrañó más el uso gramatical o la confesión.

--¿Te obliga? ¿Y para qué?

--Quiere que me parezca a ella.

Supe quién era “Ella” porque los pronombres sólo nos sustituían a “Nosotros”. Luego me percaté de que tenía miedo de plantear la pregunta siguiente; pero lo hice:

--¿Y para qué?

Leovigilda sonrió coqueta; pero resolvió respetar mi ignorancia.

--Pues para que sí... Pero también me gusta comer.

Y abrió aún más la sonrisa para darle otro mordisco a su pan con natas.” (Ramos: 258-259)

Otra instancia metafórica/alegórica es considerar que la figura de Madre no sólo corresponda a un guía espiritual sino a la institución misma: la Madre-Iglesia. Madre por periodos largos se encerraba en su alcoba, solía aparecer menos, quizá porque estaba más rotunda y pesada. Tiberiano por su lado, hacía paseos nocturnos, ya que todos sus males no se notaban por las noches, para él la luz del día significaba la muerte. Recordemos que según Freud, el sentimiento de lo ominoso a partir de su interpretación del cuento de Hoffman, se enlaza con frecuencia con un sustituto de la angustia ante la castración. Nuestro narrador empieza a sentir esa angustia por perder algo o perder la vida misma:

“En una ocasión saqué un dedo al sol. Lo sostuve largamente hasta que lo chisporrotear como la mecha de un petardo. Lo miré retraerse con lentitud y supe que el verbo morir no se conjugaba en mi primera persona. Yo desaparecía por consunción igual que los bloques de hielo perecen en la banqueta. En lugar del charco de agua quedaría un barniz ceroso, una mancha espermática o, cuando la certeza del desamparo me aconsejaba desplantes de pesimismo, preveía un escupitajo purulento y venenoso”. (Ramos: 260)

Lo único en contra que resultaba de aquellos paseos eran las miradas de los paseantes que lo veían extrañados por su aspecto físico, la marca del mal en él, lo perseguía:

“En ocasiones algún transeúnte me miraba a la cara y yo detectaba la mueca impotente de quien ignora si era yo un payaso sin público o una *geisha* tropical huida de algún prostíbulo. (...)Mi estatura, la gorra de pelotero y el gabán que se alargaba en una sombra deformada por la luz de los arbotantes, no desentonaba con el espíritu nocturno de nuestra ciudad”. (Ramos: 260)

Leovigilda su cómplice lo acompañaba, a ella le gustaba llamar la atención, por ello iba y venían por aquellos alrededores, la noche se convertía en un aliado, era el escenario perfecto para los miedos, para lo siniestro:

“Los escasos transeúntes nos miraban porque la soledad contribuía a devolvernos la visibilidad que el encierro o la luz del día nos negaban. Los monstruos acostumbran salir de noche por causas relacionadas con el miedo que están llamados a despertar, y aunque nosotros no lo éramos, ni estábamos próximos a serlo, la noche confiaba en nuestra diferencia a pesar de que nosotros dudábamos de ella. Si la luz solar mordisqueaba mi piel provocándome pústulas que se volvían costras que tardaban en desaparecer, la luz artificial resultaba un bálsamo que reconfortaba mi piel y la erizaba con cristalizaciones húmedas”. (Ramos: 262)

Los paseos se limitaron, un día salió solo y al tener una experiencia no grata con una prostituta decidió ya no salir con el pretexto de encontrarse con el enemigo, así que Tiberiano se refugió en la biblioteca. Madre por su lado desarrolló una cierta aversión al exterior, lo cual hizo que ya no saliera. Lo siniestro vuelve en las representaciones del mal y en el malestar que ocasiona a los personajes, la presencia de “algo” familiar sorprende de manera desacostumbrada, digamos que el exterior transgrede su tranquilidad:

“Su sonrisa de niña palidecía bajo los teatrales tonos de los claroscuros. Resultaba un maniquí pasado de moda, avejentado por la humedad y el encierro. Escatimó su presencia a los más justo y necesario, aunque solía recibir a Efemérides en privado, a diferencia de los acuerdos con las Porterías y la Viceprogenitora de facto, que se efectuaban en la Sala de Residencia”. (Ramos: 266)

Después de un tiempo, los contratiempos comenzaban, entre ellos: la muerte de Carmelo Perafán y por ende, el fin de su muñeco inseparable Ciriaco. Fueron los primeros “muertos de la fe” (o los primeros mártires) y su muerte tomaba

desprevenidos a todos. El sesgo ominoso retorna en la narración. Ciriaco había llegado a ser más que un simple muñeco, era el compañero de viaje de Perafán, así se le da vida a lo inanimado, la semejanza de lo inerte con lo vivo había llegado demasiado lejos. Freud también explicaba en su ensayo, que el niño, en los juegos de sus primeros años, no distinguía de manera clara lo animado y lo inanimado, y mostraba mayor tendencia a considerar a sus muñeca(o)s como seres vivos. Y así como el narrador incluye el comentario de que “había leído a Freud”, también puede crear sus propias conjeturas en la creación del personaje”.

Madre, decidió que con los enemigos acechando era necesario abrir una extensión de la casa, para ello, escogió a Jacinta; todos creían que sería Efemérides, sin embargo no lo fue. Partieron de la casa, después de dos semanas del gran sermón por parte de Madre, Leovigilda se iría y dejaría sin los juegos de seducción a Tiberiano, no se volverían a ver hasta años después.

Jacinta en la segunda casa siguió sobre la base de la Fe, sin embargo aprobaba solicitudes de ingreso con sospechosa celeridad, eso a Madre no le agradaba pero de alguna forma lo permitía pues el crecimiento de la segunda Iglesia iba muy rápido. En el segundo año que siguió a la apertura de la Segunda Residencia, sólo dos pensionistas fueron aceptados en la primera. Uno de ellos fue un químico viudo: Arquímedes Zamaniego quien se ganó un camarote en el Arca principal por haber aprobado los exámenes de solvencia económico-moral y haber aceptado sin duda los misterios de las Tres Señales y el contenido de los sermones fundamentales. Otra, fue Olvido Valenzuela, la cocinera del Asilo, ingresó en calidad de refugiada, un término muy *ad hoc* en aquellos tiempos de posguerra y adquirió los derechos que su condición llevaba. Madre se encerraba ya con más frecuencia en su alcoba, lo preocupante era que cada vez subía más de peso y sólo sonreía con la llegada de Efemérides Sandoval o al ver florecer sus plantas del patio.

Madre había mandado a Eloías Constantino a vigilar la Segunda Casa, éste se sentía incómodo pues sabía que Jacinta era la mayor. En sus reportes contó la

vitalidad que tenía la casa y la libertad que se daba Jacinta de contestar preguntas concernientes a la Fe, es así como se toma la decisión de abrir la tercera casa. En esta ocasión se abriría en donde se dio la Revelación de las Placas: en la Huerta y Efemérides Sandoval sería iniciado en el misterio de la contraseña con la que los Ángeles del señor habrían de convocar a los elegidos.

La decisión tomó por sorpresa a todos, especialmente a Tiberiano, quien volvió a sentirse un cero a la izquierda, moralmente torna a sentirse afectado en su propia dignidad, le quitaban de nuevo la posibilidad de asumir un cargo. Luego de la ceremonia secreta en que la Fundadora inició a Efemérides, ayudada por Jacinta, inició aquel en los misterios de la Fe.

En una visión al pie del aguacate, la Madre Fundadora recibió una señal donde el Ángel le dijo que el momento había llegado para convertir las casas en Arcas. Le ordenó acelerar la tarea de instruir a las más fieles en el Misterio de la contraseña y nombrarlas. Amas o capitanas según desearán aguardar en tierra firme o sostener el barco en el océano de la Espera. Madre ignoraba su aumento de peso y seguía viendo con entusiasmo el crecimiento de la casa. Cada tres meses se recluían Amas de Casa o Capitanas de Arca. Cuando llegara la hora sólo se aceptaría a aquellos que creyeran en ella y la llave que portaban era su entrada al cielo, fue así como se los dijo. Una de las cosas que seguía allí era la demanda de desahucio presentada por los gemelos Tassinari, la antigua lucha por la casa habitación (remembranza de la lucha inquilinaria) abría una puerta por donde regresaban los fantasmas del pasado, sin duda el narrador vuelve a hacer hincapié sobre los recuerdos dolorosos de Madre. Traquilino Torres y Pavón aceleraron los ataques y Madre empezó a interrogar a Tiburcio sobre los Años oscuros, el periodo de trashumancia, los recuerdos en la discordia del espectáculo, del hombre que la acechaba emboscado entre el público limitado a que sus marchas color arena pasaran desapercibidas y todo lo sucedido en ese tiempo. Sin embargo, Tiberiano con aquellos recuerdos, Tiberiano no pensaba en lo que le había sucedido a ella sino a él.

“Pero la única mancha de la que yo podía hablar era la mía, ajena al color arena exigida por mi estirpe, retorciéndose como una clara de ostión bajo el ácido que la cuece en vida. Y a veces ni siquiera eso, porque la responsabilidad de mi memoria comienza a partir de la pedrada que me privó del sentido. Cuando volví en mí, y eso Madre tiene que recordarlo, desperté convertido en otro; tan vacío de memoria como mi piel quedaba ausente de todo pigmento. Hasta donde sé, he sido siempre un albino. Nací espolvoreado por la piedra pómez de la luna, y la leyenda del cansino pero consistente viaje de las manchas sobre mi piel hasta desbordar mi cuerpo entero (...)” (Ramos: 325)

Lo único que podía contestar Tiberiano en aquella conversación era lo siguiente:

“—No — le contestaba. No recuerdo nada. Las memoria me alcanzó de pronto a raíz de la pedrada, igual que a usted le reventó la sordera el ruido de los cañonazos”. (Ramos: 326)

Y ella respondía despectivamente y con un aire de molestia.

“¿Sordera? Yo sólo he padecido la sordera del alma. Acuérdate que los sordos son los representantes del diablo — advertía”. (Ramos: 326)

Efectivamente él sabía lo que significaba la sordera, el mal en sí, aquellos que llevaban el demonio, sólo que se lo recordaba para que supiera que toda su vida había estado junto a ella. Sin embargo, después de días Madre volvía a insistir sobre el pasado, pero él no decía toda la verdad pues la piedra lo habría privado del sentido y de la memoria: “La pedrada me privó del sentido y luego de la memoria para que luego el salpicar del río me los devolviera en partes. Si el bautismo cristiano perdona el pecado original, las aguas del río de La Antigua me perdonaron el pecado de la memoria. (Ramos: 326)

No obstante para él, cruzar el río de la memoria se volvió algo tan difícil que sólo alcanzó a recordar ciertos tramos de su vida.

“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 lo tanto a ese juego de reverberaciones, destello de espejo contra espejo, que impiden reconocer el origen dada la imposibilidad de discernir dónde comienza el reflejo y dónde el objeto reflejado”. (Ramos: 327)

Tal vez por eso Madre terminó por prohibir los espejos de la casa. El sentimiento ominoso y el signo del doble (el espejo-la especulación) cobran fuerza, la otra persona reflejada se sitúa en el yo ajeno, hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo, por tanto en el reflejo del espejo persiste la angustia del permanente retorno de lo igual, de repetir los mismos rasgos faciales, caracteres y destinos.

A partir de la apertura de la “Tercera Casa”, la vida de la Iglesia de la Espera se calendarizó por meses. Nadie sabía ni predecía lo que la Fundadora decía en sus conferencias, ni siquiera el mismo Efemérides que ya para ese entonces era el único que invitaba al Camarote.

Se cobraba el diezmo para sostener a las internas, a Jacinta no le convenía aquello, pues su economía se veía perjudicada, sin embargo se ajustaba a las órdenes. Todos cuidaban la salud de Madre, pues su peso seguía en aumento y el sedentarismo no ayudaba.

Corría para ese entonces los años 50: la Guerra Fría y todos sufrían con el hecho de la Bomba Atómica, Madre usaba ese acontecimiento como ejemplo, pues si no estaban en contra de la forma de pensar, podían sentirse a salvo bajo la Iglesia. No todo podía marchar tan a la perfección, de pronto Madre se encerró por más tiempo, mientras su cuerpo crecía, a sus espaldas había un boicot para derrocarla, los mismos integrantes: El alquimista y Olvido Valenzuela junto con Jacinta, aconsejada ésta por el Padre Valiente, trataban de romper la iglesia. Madre buscó la manera no dejar que las cosas llegaran lejos. Por su parte, Meche Huesca también le daba información a los gemelos Tassinari sobre el retraso de los pagos del predial y aquellas escrituras que tenía en sus manos. Los ataques por parte de su hermana Jacinta se había vuelto más fuerte. sacaba aquellas cosas que Madre había vivido en sus tiempos jóvenes. Madre se alteró al principio, pero Tiburcio le hizo entender la jugada de su hermana. Así que sólo Madre en las Conferencias aseguraba que era La elegida y además pregonaba la verdad, no bajo calumnias ni chismes. Para cortar posibles reproducciones de las placas donde estaba escrita la Nueva Buena

Nueva, decidieron guardarlas con el pretexto de que un día anterior las quisieron robar. Así que Las placas se guardaron en un cofre herencia del primer mártir de la fe: Marcial Quintano, ahí permanecería hasta que los tiempos los permitieran, esto lo pudo entender Tiberiano tiempo después cuando escribía el documento, pues entendería que el momento adecuado sería cuando floreciera el aguacate en La Huerta. Muy pronto las dos hermanas se percataron que no había necesidad de seguir con esos ataques, pues ambas perderían lo que tenían.

De repente, el que ya no habitaba en la Casa Principal fue Arquímedes Zamaniego, estaba la cama tendida y todo vacío. Después se enteraron que se había refugiado en el dormitorio de la madre Jacinta y fue cuando comprobaron que él había sido el que llevaba la información a la otra casa sobre Madre. Para ese entonces ya corrían los años cuarenta, la revolución triunfante había descubierto que como México no había dos y todos querían hablar inglés.

Madre ante la insistencia de Chelo Delong había comprado un teléfono para la casa. De hecho, descubrió varias llamadas al norte, pues su proyecto era abrir casas en Estados Unidos, por lo tanto tendría que aprender el idioma extranjero. Chelo Delong hizo berrinche pues Madre se pensaba horas al teléfono, sin imaginárselo encontraron además muchas llamadas que eran con la hermana Jacinta, de alguna forma se firmaba el pacto entre ambas, de paz. A partir de ahí se evitaron los comentarios, las idas al faro, y a Jacinta se le vio de nuevo en la conferencia Mensual. Es ahí donde Tiberiano vuelve a ver a Leovigilda, la belleza que alguna vez pudiera haberse visualizado en ella, ahora despertaba asco, había una extraña sensación, que reposaba en pura figuración fantástica, ese objeto era representado como el ideal, y ahora se oponía a ello con vergüenza; el sentimiento placentero que había al mirarla por la cerradura, la picardía de ella al dejarse o hacer que no pasaba nada, y mirarla de nuevo con esos cambios tan agresivos, pasa a configurarse con sorpresa y aversión su deseo, por lo tanto así se constituye una de las especies de lo siniestro: “Fue también así como volví a ver Leovigilda, que me escatimó la mirada como si no

me reconociera, o tal vez avergonzada por su agravada obesidad y completo encanecimiento”. (Ramos: 351)

Dado el sermón, en la ceremonia hubo un momento emotivo, los tres Inquilinos de Las Tres Casas se abrazaron en son de perdón, éste le llegó hasta Arquímedes, ya entonces la única enemiga que quedaba era Benigna Tassinari. Lo curioso es que en medio de aquel alboroto, ignorarían a Tiberiano y Leovigilda.

“Ambos lados de la tarima, Leovigilda y yo fuimos los únicos a los que nadie abrazó” (Ramos: 351)

Lo único seguro hasta ese momento era que a pesar de ellos mismos empezaban a ser enemigos. El Padre Valiente vio la reconciliación y que la Iglesia tomaba vigor, por lo que decidió inspirarse en las parábolas que proclamaba en sus sermones. Leovigilda regresaba cada mes a las conferencias, ignorando totalmente a Tiberiano. Madre mientras tanto seguía coordinando Las Casas, sin embargo extrañamente le costaba dormir, por las noches alucinaba al muñeco Ciriaco, sufría de ataques asmáticos, él único que la procuraba y sabía de ello era Tiberiano. Por las mañanas volvía a su vida normal, planeaba unificar las Tres Casas, tenía además un gran empeño en que el aguacate volviera a florecer; después de tantos intentos, una primavera apareció con los primeros frutos.

Los fantasmas regresaron por las noches, Feliciano Armenta o Tiburcio Lagunes provocaban disturbios en sus sueños de Madre, Tiberiano aseguraba que ahí se juntaban sus recuerdos viejos y los de su alrededor actual. Nos encontramos con esta construcción del concepto de *unheimlich* que definiera antes que Freud, Schelling, se trata de algo que se manifiesta cuando debería estar oculto y que muestra la otra cara de lo familiar, de lo amable, volviendo sus vivencias siniestras, sorprendidas, inquietantes, sobrecogedoras. En lo extraño inquietante, el juego polémico de lo familiar y de lo extraño, por el hecho de que está concentrado en el mismo objeto (familiar y extraño a la vez,

escondido y descubierto), se complica extraordinariamente. Lo paradójico consiste en que la fuente de pavor no es lo extraño en su oposición inmediata a lo familiar, sino que lo que antes era familiar, emerge bajo un aspecto amenazante, peligroso, siniestro y que a su vez refiere algo conocido desde siempre que ha estado oculto, en la sombra. Esta manifestación hace coincidir en el seno del objeto a la vez presente y ausente, el acto de olvidar y el acto de recordar. En la vida cotidiana, habrán coexistido momentos en que parecía que lo siniestro se alejaba, pero cada vez que resurgía, anunciaba una enajenación progresiva de los sujetos que intentarían que su percepción permaneciera fiel al objeto que fuera familiar. Así, en esta alternancia, se insinúa la dinámica entremezclada del recuerdo y del olvido: “Yo ya había leído a Freud y conocía el trasiego de los sueños”. (Ramos: 351)

Para detener el sufrimiento Tiberiano sugirió quemar a Ciriaco, extraerlo de aquel ropero. Un domingo Ambos, decidieron escarbar en aquel mueble y extraerlo. Tiberiano lo sostuvo lejos de su brazo estirado al máximo, se dirigió al aguacate, Madre y los demás lo sugirieron, ésta ordenó amarrarlo del pescuezo, y así se hizo y se quemó. La figura del muñeco Ciriaco representa en su totalidad un exorcismo. En un sentido psíquico la angustia, el sentimiento ominoso producido por un elemento infantil, la imagen horripilante que se concreta en esta figura. Ese mismo rostro siniestro es la constante de lo familiar que se multiplica e invade toda la realidad de Madre. Se confundirá con sus fantasmas ancestrales que emergen del interior, por lo tanto al destruirse, se supone que al exterminarlo se tenía que terminar con esa angustia.

Otro integrante, Lino Amaro decide alejarse, así se redujo a seis el número de residentes. En tanto, los otros dos hogares iban en aumento, en el de Efemérides, por ejemplo, cada vez eran más los visitantes y Jacinta tenía que poner medidas más estrictas para no dejar entrar a tantos. De pronto, Mercedes Huesca comenzó a preocuparse por la ascendencia de Tiberiano: ¿Hermano o hermanastro de la Fundadora? ¿Cómo y cuándo había aparecido en la vida de Madre? ¿Hijo legítimo o apenas un depósito recogido por lástima en el camino?

La voz de la mujer trae consigo un sentimiento ominoso, ocasionando horror que se percibe a través de la descripción de la voz adulta, etapa donde se muestra mayor sensibilidad al asco, a la degradación. Lo asqueroso puede llegar a dominarnos y a hacer que nos embargue la sensación espeluznante, casi siniestra, de no controlar la situación, de sentir angustia. Sentimientos relacionados al asco por ejemplo, son la depresión, la desesperanza lo que provoca que al hablar de Tiberiano exista cierta repulsión hacia su ser.

Lo que Madre había cuestionado de repente interesaba a todos: ¿Por qué surgió? –pregunta el narrador-. En ese momento todos se dan cuenta que Madre algún día tenía que morir, al ver cómo subía de peso y su asfixia al caminar, afirmaban que sucedería muy pronto.

Leovigilda, no por casualidad, aparecía más regordeta y con el pelo encanecido y peinado en un chongo, de manera idéntica a Madre. Los dos residentes de las dos casas en las conferencias mensuales permanecían de pie a los extremos de La Fundadora.

Sin duda, el cuerpo resulta un elemento interesante en la obra del autor, siempre tratarlo como algo que se degrada, que se deforma, que hace posible, entonces, adoptar el término ominoso para esta lectura sobre el cuerpo, porque el cuerpo, de hecho, es también un algo dentro del cual uno no se orienta. Hablo aquí de posibilidad ominosa del cuerpo y no de cuerpo ominoso pues la idea no es postular el cuerpo siniestro, sino de las posibilidades siniestras del cuerpo al suscitar angustia y terror desde y con el propio cuerpo. Es condición y límite de lo bello, es la condición para que se pueda dar el efecto estético, es que lo siniestro esté de alguna manera presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye por el hecho mismo, el efecto estético. El cuerpo deformado en Leovigilda, en una mujer que por su investidura misma tendría que ser bella, lo que ocasiona es angustia. Con todos aquellos detalles (figura, vestido, peinado) sin duda la que le continuaría a Madre sería una mujer similar, además de que todas las pistas conducían a que Jacinta quería el mundo

de la Iglesia para su hija. La comunicación entre la Fundadora y Jacinta seguía unida a los cables del teléfono, por lo tanto todo era incierto para los demás huéspedes. Tiberiano explica cómo todos empiezan a hacer conjeturas de quién sería el sucesor de Madre. Algunos descubren que podría ser Leovigilda quien cada vez con su gordura y su cabello lleno de canas se parecía a Madre. Sin embargo, el narrador se describe a sí mismo como el idóneo, él debería quedar en lugar de Madre, pues había estado desde sus inicios con ella:

“Yo era su hijo unigénito, fruto de una unión más allá de la carne, con el Ángel que la conoció en el horno de la Huerta. El color de mi piel no resultaba herencia del Berrendo sino constancia de la delicuescente presencia del Ángel Engendrador” (Ramos: 67-68)

La testigo y fiel compañera: Eloías apoyaba la idea junto con Chelo Delong. El temor de Tiberiano era que realmente Jacinta manejara las cosas a su gusto e impusiera a Leovigilda como reencarnación de Madre, quien muy pronto rebautizaría con el nombre de Arcadia.

“Nadie negaba el asombro parecido entre la Fundadora y Leovigilda, cada vez más robustecido por “la engorda” y el disfraz. Un mal día, Madre amanecería muerta, y en su lugar veríamos levantarse a su reencarnación perfecta: Leovigilda (...)” (Ramos: 69)

Al nombrar a Leovigilda tras su disfraz, se refuerza, lo extraño y demuestra que ella es dueña de un atributo que la vuelve diferente de los demás y la convierte en alguien menos apetecible –sexualmente-, una persona casi malvada, peligrosa o , al contrario débil. Para indicar estas características el narrador adjetivos como “robusta”, “gorda”, etc., otra persona estigmatizada, en especial porque produce en los demás, a modo de efecto, un descrédito amplio, intenta el narrador exhibir algo negativo y reprobable con esos signos corporales, mostrando algo en contra del status moral de la sociedad.

Tiberiano, frente a las situaciones desfavorables, se sintió derrotado, quizá la posible elegida y sucesora sería la mujer que había despertado sus deseos más

recónditos; también está presente la instancia del deseo por la madre y su represión al verificar en la figura de Leovigilda la figura de Blanca.

Madre preparó el bautismo de su “hija”, donde ya no tendría un nombre “impuro” sino uno acorde a los preceptos de la Iglesia. Sin que Tiberiano lo supiera, Madre había vigilado y estudiado el cambio paulatino de la transformación de Leovigilda.

El día de la ceremonia del bautizo, hubo infinidad de gente, todos reunidos esperaron dicho acto.

Llegado el momento llamó a la joven para que subiera al estrado, le costaba trabajo moverse, sin embargo logró hincarse. Algo inesperado sucedió pues Madre en una señal de complicidad hizo subir a Tiberiano, él dudaba hacerlo, sin embargo subió ágilmente y esperó. Madre no sólo bautizó a Leovigilda sino también a Tiberiano. Los residentes gustosos empezaron al chico a llamarlo oficialmente por su nombre.

Madre vivía tranquila, su lugar seguro era bajo la sombra del aguacate, lo único que la inquietaba era Olvido Valenzuela y el posible envenenamiento por su parte, la desconfianza seguía viva, eso había dejado su amistad con Zamaniego. El tiempo transcurre y después de un año de la muerte de Madre, Tiberiano escribió esta historia. No se sabe aún cómo ocurrió, lo único que se declaraba en el informe era lo siguiente: “Según el acta de defunción, Blanca Armenta Quintano murió de un “Paro respiratorio producto del sobrepeso”. (Ramos: 379)

Lo que tenía cuando se encontró el cuerpo en la cama, era en sus manos el cepillo que le había regalado Refugio Armenta, todo parecía indicar que se observó el rostro en aquel espejo antes de fallecer. Si creemos que el narrador sabe acerca de los “trasciegos de los sueños”, porque ha leído a Freud, también sabrá que el doble funciona como espejo: hay una imagen que nos reduplica, hasta entregarnos a lo abominable de la repetición del error. Freud cita los estudios de Otto Rank en su trabajo "El Doble" (1914), donde se indagan los

vínculos con la propia imagen vista en el espejo y con lo que llama la sombra y el miedo a la muerte. Madre –transcribe el cronista- con su *doble representada en su espejo, pudo haber traído una figura terrorífica y consigo sus demonios interiores*. Es así como Chelo Delong aseguraba haber escuchado quejidos, pero creyó que habían sido parte de los sueños de Madre. Tristemente murió sola.

“Madre murió sola. Ignoro si con prisas, o lentamente: contando los latidos que se le salieron del cuerpo como soldaditos de plomo que desaparecen al extremo de un desfile. Con la quema de Ciriaco, los fantasmas habían dejado de acosarla. Pero la derrota de los enemigos interiores sólo la colocó frente a sí misma. Ella había sido y seguiría siendo su enemigo más temido y formidable”. (Ramos: 380)

A partir de la muerte de Madre se apresuraron las caídas. Hubo un debate de dónde sería enterrada, después de una larga discusión se decidió que se haría una tumba, alejada de todos.

“La Fundadora quedó aislada del resto gracias a la portentosa llave que levanta la punta hacia el cielo, dirigida contra el ojo de la cerradura de la Mansión Definitiva. En su lápida aparecen tres fechas: la de su nacimiento, remarcada con una estrella en bajo relieve: 1906; y la de su muerte, señalada con una llavecita; 1960. Y entre ambas, el año de la Revelación de la Nueva Buena Nueva. 1939”. (Ramos: 381)

Ya recuperados de la tristeza, los domicilios se convulsionaron, unos apoyaban la causa de Jacinta, justificando que sólo una mujer podría ocupar el puesto; otros seguían la fidelidad que le habían mostrado a Tiberiano. Olvido Valenzuela ya no sintiéndose requerida abandonó la casa y se perdió en la inmensidad del exilio. Luego de haber pensado algo a favor de Tiberiano, difundió la idea de que la Fundadora pudo haber sido asesinada porque estaba a punto nombrar sucesor, obedeciendo el mandato de la Nueva Revelación.

Las circunstancias seguían ayudando a Tiberiano, pues el principal sospechoso del asesinato era Arquímedes, cómplice de Olvido quien antes de abandonar la casa quemó todas sus recetas. Mientras esto ocurría, Jacinta y Efemérides conferenciaban semanalmente en sus Casas. Tiberiano hacía las suyas. De pronto, recibió una posta de Lino Amaro, desde Cuba, felicitándolo por todo. Así que decidió entrar a la alcoba de la Progenitora y usar el teléfono, marcarle a Jacinta y hacer lo necesario para no perder lo que tenía. Después de varias

charlas, el día del primer aniversario luctuoso de la Madre, las cabezas de los Domicilios, Inquilinos, Pensionistas, Amas y Capitanas se reunirían para elegir al sucesor de la Madre Fundadora.

Los dos aspirantes tendrían treinta días para preparar su casa. El día de la reunión llegó y el único miedo de Tiberiano era verse a sí mismo.

“El plazo se ha cumplido. Mañana viajaré solo a La Antigua y Leovigilda, a quien desde su bautismo llamo Arcadia en público, hará lo mismo. Cuando la imagino obesa y solitaria, distinguida por su batón de lino y las canas que se le enredan en la cabeza, termino imaginado mi propio aspecto”. (Ramos: 387)

Puede suceder que la falta de palabra, la falta de escucha sea parte del vaivén entre memoria y olvido, por eso mientras no se refiera al proceso de desaparición que evoque magia, sortilegio, prestidigitación, sino que se refiera a una realidad, en este caso del interlocutor que posee un cuerpo, un cuerpo que transborda acciones que dejan huellas, huellas siniestras que se pretenden ocultar, como describe Schelling: “la manifestación de lo que debía quedar escondido”. Con la estrategia del ciclo de lo siniestro repetido en sus recuerdos incansablemente se logra la enajenación del sujeto, se hace cada vez más cansado sustraerse a la tentación del olvido, se hace cada vez más conflictivo vivir en el terreno de nadie que constituye la frontera entre el hecho sin nombre y el reclamo de la palabra, es decir, entre el olvido y la memoria. No sólo recordar para no repetir, sino recordar para exigir conocerse, para exigir la palabra, el significante que permite su existencia y la importancia que tiene en este relato. Así Tiberiano escribió esta historia, pues de ésta dependía de que fuera elegido o no como su cabeza de la Iglesia de la Espera:

“Por eso escribo estas páginas que demostrarán mis derechos de hijo en el mundo y en la Fe. Sé que Arcadia argumentará en contra de mi legitimidad y, según me aseguran, demostrará mi origen de espurio. No sé lo que dirá a ciencia cierta, puesto que sólo confío en lo que yo habré de afirmar. Por eso escribí la historia de Blanca Armenta que es también la historia de mi vida”. (Ramos: 388-389).

# **CONCLUSIONES**

“En la niñez se acunan, se anidan las impresiones más efectivas, más virginales, en el sentido que no tienes un punto de referencia, es decir, cuando ves la primera tormenta, el primer cadáver, se fijan de una manera muy particular en tu memoria, no sólo por ser la primera vez, sino porque no hay antecedentes” (Ramos, 2011)

Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto) con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera.

Funes, el memorioso (Borges)

En esta tesis se habló del sentimiento infancia como género literario. En la literatura moderna hay una presencia constante e incluso sorprendente de niños y niñas, ellos han conquistado el ámbito de la imaginación con absoluta preeminencia. A los lectores nos gusta imaginarnos a los personajes como personas de carne y hueso, aunque sepamos (desde el momento que nos decidimos a leer un relato) que son entes de ficción. Es el juego que nos propone la literatura y concretamente el texto narrativo. Es aquí donde reside la paradoja del personaje: parece una persona, pero no lo es; no se puede explicar su comportamiento, sus reacciones... mediante las ciencias que estudian al ser humano (psicología, filosofía, etc.), sino que sólo podremos entenderlos a partir de las reglas que actúan en la literatura en general y en la narrativa en particular. Es así como ellos constituyen el referente a partir del cual se crea un espacio adecuado para ciertas creaciones culturales, no haciéndolo de manera autónoma. El adulto reconduce la infancia por sus propias inquietudes y deseos, para comprenderse a sí mismo, el protagonismo que goza el niño radica en una

atribución imaginaria que le es ajena, pero al convocarlo redime ese imaginario, lo autoriza. El adulto al tener dicha insistencia y atribuir a la niñez la localización y legitimidad del espacio imaginario supone una enajenación en donde se distancia de sí mismo, pero a la vez lo considera más íntimo y propio.

Recurrir al pasado, es recurrir a la infancia, entonces también significa "excavar en la memoria", es decir, inventarse un medio para descubrir en él, algo que explique parte del presente. Ahí nos encontraremos a nosotros mismos, a partir de una serie de profundas capas o estratos de pasado, como un tesoro de imágenes que muestra, a la larga, el carácter palimpséstico de la memoria, esto es, su capacidad de conservar las huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. Esto hace paradójicamente, que el mundo de la infancia sea un mundo inaccesible y que su mitología esté destinada a disolverse en el espacio de la historia. Por lo tanto, la recurrencia a sus más oscuros momentos sólo puede ser posible a través de la apropiación de las energías inconmensurables como el sueño.

El sujeto se da cuenta de que es imposible reconstituir en sí misma la infancia, es por ello que la memoria produce a la par con el lenguaje poético, actividades que se identifiquen. La infancia es lo que solo existe gracias a la memoria, y así lo afirma Ramos:

“En la niñez se acunan, se anidan las impresiones más efectivas, más virginales, en el sentido que no tienes un punto de referencia, es decir, cuando ves la primera tormenta, el primer cadáver, se fijan de una manera muy particular en tu memoria, no sólo por ser la primer vez, sino porque no hay antecedentes” (Ramos, 2011)

La palabra es propia del ser humano, y al ser el único poseedor, de cierta forma convierte al mortal en liberación del silencio de la materia. Freud nos habla de un atisbo sombrío de nostalgia del hombre, de su oculto deseo de sumergirse otra vez en la edad temprana e inarticulada existencia orgánica. Es por ello que a través de la construcción poética es donde se puede ver la conciencia del ser

en el compendio de reflexiones intimistas y filosóficas. Es a través de la palabra donde se desentraña el origen y la clausura del sentimiento ensimismado de la infancia o de su última artificio, ante el desmoronamiento familiar y las implicaciones culturales que los afectan.

En *Éste era un gato* encontramos a personajes como Bolaño (un joven con tendencias fascistas), Herrador (nieto de un mártir cristero y primogénito de un periodista de extrema derecha) y Copeland (un marine norteamericano que participó en la toma de Veracruz durante la guerra entre México y Estados Unidos en 1914), hilan tres historias que se entretajan, son círculos, son cruces que en el tiempo y el espacio juegan de manera horizontal o vertical. Son gatos agazapados en las sombras de sus tristes vidas que saltan a matar cuando su instinto lo manda.

Cada quien a su manera degüella a los demonios como lo sugiere la imagen de san Miguel Arcángel, son tres generaciones que intentan redimirse lavando con sangre la honra de la familia. Parecen seres insatisfechos con sus vidas, y reflejan esa misma insatisfacción frente a la realidad, la cual impulsa al autor a través de su relato a comunicar sus anhelos y temores, encontrando en el ámbito de la creación artística una vía de expresión, de desahogo y satisfacción. Así, en el análisis desarrollado por Freud, la obra de arte representa la puesta en acto de una fantasía, es la reelaboración de una fantasía. El soñante diurno no comunica sus fantasías porque se avergüenza de ellas y sabe que, de hacerlo, no encontraría en sus interlocutores más que extrañeza, así que lo plasma a través de su narrativa.

*La mujer que quiso ser Dios* puede refigurarse como la novela que relata la historia de una mujer que ha luchado ante las adversidades de la vida, y que sueño o su ilimitada imaginación la lleva a crear la Iglesia de la Espera, en ella alberga a gente desahuciada como ella, o a quienes quieran inventarse o ser partícipes de una historia o charada que justifique su cotidianeidad y que los haga creer en “algo”. Pero también está creada esta dicha Iglesia con un fin económico y no por uno divino como debería pensarse. Tiberiano, el cronista,

es una memoria forzada al estilo de Funes y una reiteración del imaginario y de la suma ironía del autor que convoca a un adolescente con vitíligo para sembrar lo ominoso una vez más, ahora a través del alegórico mítico ambiente. Un personaje que, al ignorar su origen y si es hijo, hermanastro o sobrino de la Fundadora, si es el milagro inmaculado o con mácula, transcribe el misterio y fundamenta su participación en los hechos, jugando al no saber si es o no el elegido que sustituirá a la Madre Fundadora después de su muerte. Es aquí donde la historia de una mujer que quiere ser dios, se escribe con imaginación y coherencia, los signos no dejan de coincidir con el momento historiográfico nacional y local, sino también mundial. Ramos hace una trama interesante y pertinente al ubicar a un narrador que para comprender que la política religiosa y laica se requiere del dominio del recuerdo y de la tradición que sólo se establece con la fuerza de la memoria escrita. Desde este momento escritural, Ramos urge al narrador, él nos empieza a introducir a través de la remembranza la “Buena nueva”, es decir, ante la noticia de la Iglesia de la Espera se difunde el verbo, o el conocimiento y aceptación de la palabra para establecer la nueva iglesia. O la nueva novela de Ramos en la voz Tiberiano pues, lo interesante es ¿por qué le dio la voz a él?, ¿por qué desde esta visión?

“(…) Yo afirmo que el ser humano nace sometido a dos impulsos fundamentales: la necesidad de creer y la obligación de inventar. Esta primeriza intuición que la experiencia ha convertido en certidumbre, me inclina a relatar la vida de la Fundadora junto a la de quienes creyeron en ella, puesto que no podría existir la una sin los otros.”(Ramos: 7)

Sin duda, el sentimiento de infancia está implicado como la primera credibilidad, hay que regresar al principio, pues así se van hilando los hechos desde una lógica de un origen del pensar e inventar creencias que quisieran ser propias. . Hay que inventar que tal origen sea creíble, aunque de sobra sabemos que no es posible, de aquí, se transforma la presencia de los supuestos nuevos seres, nuevos mitos, nuevas formas y abundancia discursiva de un escritor que toma posición en su escrito, a través del narrador. Es aquí donde la infancia adquiere carta de naturaleza en la representación literaria en cuanto infancia del

yo, porque desempeña en la construcción moderna de la subjetividad, un papel de intimidad personal, “la infancia se entiende como parte de algo más amplio en consonancia con una lógica de carácter causal que exige de aquella sobre todo pertinencia. Una pertinencia que sólo puede proceder de la interpretación: la que arranca de una situación de posterioridad”. (...) la infancia se mide por sus consecuencias, y es en tanto en cuanto sirve de explicación de acontecimientos o decisiones posteriores como su presencia se ve justificada y, hasta podría decirse así exigida por el afán de proporcionar todos los detalles de una situación (...) (Cabo, 2001, p: 18)

Es interesante como la literatura contemporánea utiliza este recurso, usar la perspectiva del adulto que inventa el recuerdo de la mirada infantil y la convierte en voz narrativa, pero que no es precisamente o sólo la del personaje, más bien la de una infancia como forma de ir al pasado, como memoria, como el ámbito de la imaginación en donde se reconstruyen los hechos y se apegan quizá más a la experiencia, ahí en donde se desbordan los límites de la experiencia personal o la labor de rememoración, pero ¿para qué evocar tan minuciosamente?, ¿por qué seguir observándonos desde una postura infantil?

Según Freud todo niño que juega se comporta como un poeta, ya que ambos crean mundos nuevos que organizan a su agrado de acuerdo a sus placeres y deseos. Cuando el niño se transforma en adulto debe renunciar al juego y sumergirse en ocupaciones y responsabilidades que le son impuestas por la sociedad y la cultura. Sin embargo, en ocasiones, estas obligaciones y responsabilidades pueden resultar abrumadoras, debido a que los modelos y pautas de vida ideales que la sociedad impone a los individuos no coinciden siempre con sus propios deseos. Según Freud, esta discrepancia entre lo que un sujeto desea y lo que la sociedad espera de él genera sufrimiento, angustia e inhibiciones. Este estado de malestar provoca en el adulto un anhelo de volver a sentir ¿o no creer? el bienestar experimentado en la niñez y originado a partir del juego, que le permitía estructurar y organizar su mundo y su vida anímica según su voluntad. Según Freud, nada es más difícil que abandonar un placer

que se conoció y, debido a esto, el adulto, frente al descontento que experimenta ante la realidad, frente a la imposibilidad de concretar sus deseos, no renuncia efectivamente al juego sino que lo sustituye por otra actividad, el fantaseo.

Las fantasías representan la concreción de los deseos y anhelos que no fueron materializados en la realidad y, en nuestras fantasías, vemos cumplidos nuestros deseos; nuestras fantasías son la rectificación de una realidad insatisfactoria.

Los autores como Ramos comparten con nosotros sus ensoñaciones diurnas al configurarlas y entregarlas a sus lectores. Los lectores o espectadores no sienten ningún rechazo frente a las fantasías expresadas por el artista en su obra debido a que las mismas son reconocidas y sentidas como propias. En la obra de arte, se ven cumplidos nuestros deseos no realizados, se ve rectificada la realidad insatisfactoria en la que estamos inmersos y esta rectificación, esta mitigación de deseos insatisfechos, se efectúa tanto en el artista creador como en el espectador de la obra de arte, es decir, representa la concreción de un deseo, pero este deseo es transformado y desdibujado por el artista, ocultando el carácter personal del mismo. Para Freud, el auténtico arte poético involucra justamente superar la dimensión particular y personal del fantaseo y, a través de normas y criterios estéticos, el autor logra transformar nuestro malestar e insatisfacción frente a la realidad, en deleite y satisfacción ante la materialización de nuestros deseos. Así, el análisis de la creación artística elaborado por Freud como un proceso que se origina en la insatisfacción personal del artista y culmina con la satisfacción tanto del artista como de los espectadores de la obra de arte, hace caer las barreras del ámbito privado y personal de las fantasías propias de cada individuo.

De este modo, las fantasías y las creaciones artísticas comparten un origen común, la insatisfacción, los deseos truncos, pero difieren en su destino ya que el artista posee la capacidad de transformar parte del material de su insatisfacción en una fuente de satisfacción para otros. Para Freud, el aplauso y

el reconocimiento del que es objeto el artista, surgen de la posibilidad de que, a través de su obra, podemos ver concretadas nuestras fantasías y gozar de las mismas sin avergonzarnos. La verdadera naturaleza de la obra de arte se encuentra indisolublemente ligada al inconsciente y, de este modo, el mutuo interés de la estética y el psicoanálisis queda, en el análisis freudiano, determinado por una interpretación de la vivencia artística explicada bajo la lógica del deseo y la satisfacción.

Con el propósito de determinar la verdadera naturaleza del sentimiento de lo siniestro, Freud realizó una enumeración de todas aquellas vivencias y situaciones que pueden hacer surgir en nosotros el sentimiento de lo ominoso. De este modo, Ramos a través de los personajes, y a través del narrador describe una serie de situaciones angustiosas que asocia a lo siniestro: el miedo a la castración (a través de figuras de amputaciones o lesiones del cuerpo humano, de imágenes que aluden a despedazamientos y descuartizamientos), por ejemplo Tirana de *Éste era un gato*; y Tiberiano en la Mujer que quiso ser dios. La figura del doble (que involucra la pérdida del propio dominio y el desdoblamiento del yo), teniendo como ejemplo a Madre y su muñeca Cleotilde, situaciones en las que se duda que un ser animado esté de hecho vivo y la alternativa inversa, circunstancias en donde se piensa que un objeto sin vida está en alguna forma animado. La repetición de lo semejante, (ejemplificado a través de del narrador Tiberiano) en donde retorna involuntariamente a un mismo lugar o en las que se reiteran el hecho de su origen, la omnipotencia del pensamiento (la inmediata realización de un deseo nos lleva a creer que la mera voluntad de nuestras ideas produce su materialización), etc. Según Freud, estas modalidades de lo extraño tienen en común el hecho de que reactivan pensamientos, caracterizados como primitivos, que la civilización parecía haber superado, tales como la inmortalidad, la resurrección de los muertos, la magia y el animismo. Esta forma de pensamiento mágico, propia de tiempos arcaicos, funcionó como un mecanismo de defensa frente a la angustia desencadenada en los seres humanos ante determinadas escenas, vivencias y situaciones de la realidad que no podían

ser ni explicadas ni controladas. Así, con el propósito de evitar la sensación de impotencia y angustia delante de la innegable fuerza de la realidad, surge una forma de pensamiento que adecua la realidad externa a nuestros deseos y fantasías, generando una concepción animista del mundo.

Esta concepción animista del mundo ha sido abandonada y superada, en un primer momento por sistemas religiosos y luego por teorías científicas, algo de estas antiguas creencias sobrevive en nosotros, esperando una confirmación. De esta forma, cuando en las vivencias actuales de un sujeto emerge algo que pueda reafirmar esas antiguas creencias, se desencadena el sentimiento de lo siniestro.

De este modo, la trama de creencias y supersticiones propia de la concepción animista del mundo es presentada como el primer grupo de contenidos temáticos capaz de despertar en el sujeto el sentimiento de lo siniestro. El segundo grupo de factores temáticos que funcionará también como disparador del sentimiento de lo ominoso, se relaciona a los complejos infantiles.

Freud afirma que lo siniestro de las vivencias se da cuando los complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación, es decir, cuando se repite algo familiar e íntimo pero reprimido y censurado, superado y refutado por la conciencia del sujeto.

“Pero la única mancha de la que yo podía hablar era la mía, ajena al color arena exigida por mi estirpe, retorciéndose como una clara de ostión bajo el ácido que la cuece. Y a veces ni siquiera eso, porque la responsabilidad de mi memoria comienza a partir de la pedrada que me privó del sentido. Cuando volví en mí, y eso Madre tiene que recordarlo, desperté convertido en otro; tan vacío de memoria como mi piel quedaba ausente de todo pigmento. Hasta donde sé, he sido siempre un albino. Nací espolvoreado por la piedra pómez de la luna (...)”

De este modo, lo que es siniestro (*unheimlich*) procede de lo que es familiar (*heimliche*) ya que lo siniestro es algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. En este sentido, el concepto de lo siniestro involucraría todo aquello que, debiendo

permanecer oculto, secreto y velado, se ha manifestado y que, al revelarse, se torna extraño e inhóspito.

De este modo, si adoptamos enteramente el mundo de evocación imaginado por un artista en el que rigen convicciones animistas, no se cumplirá la condición necesaria para que el sentimiento de lo siniestro emerja, a saber, la creencia de que lo fantástico pueda materializarse en la realidad. En consecuencia, la adopción por parte del autor de un mundo en el que rige el pensamiento mágico, suspenderá la aparición del sentimiento de lo siniestro frente a la introducción de elementos sobrenaturales y fantásticos, propios de la concepción animista del mundo.

“Pero el diseño más revelador del estado de nuestra iglesia, fue la recomposición de la última en un primer e inaugural desayuno, a juzgar por el naciente sol que todo lo preside. 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, extramente 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.” (Ramos: 286)

Por el contrario, en aquellos casos en los que el artista nos mantiene en suspenso sobre cuáles serán las convenciones que regirán el mundo por él creado, o en aquellos en que nos presenta un mundo en el que aparentemente obran las convenciones de la realidad material, pero luego introduce contenidos fantásticos, el sentimiento de lo siniestro aparecerá con igual intensidad con la que se manifiesta en las vivencias reales. De esta manera, el hecho de situarnos, en un primer momento, en un mundo de evocación en el que obran las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, nos lleva a reaccionar frente a las ficciones fantásticas del poeta como lo haríamos frente a nuestras propias vivencias.

Es justamente a partir de la descripción de estos casos en los cuales el sentimiento de lo siniestro en la ficción es producido por el resurgimiento de formas de pensamiento animista, que Freud analiza cómo en la obra poética se

generan nuevas posibilidades de lo siniestro que no pueden existir en la vida real. Según Freud, el artista puede, a través de su imaginación y de licencias y recursos poéticos, crear situaciones y vivencias, personajes y objetos extraordinariamente aterradores que no existan en la vida real, y de esta forma, exaltar e intensificar la experiencia de lo siniestro más allá de lo que es posible en la realidad. Es precisamente a partir de esta última consideración a la imaginación y a los recursos estilísticos del poeta, que Freud introduce al talento artístico como un elemento determinante en el fenómeno de lo siniestro en la experiencia estética. De acuerdo con él, la inhibición o exaltación del sentimiento de lo siniestro en la ficción no sólo se encuentra dependiente a la determinación de las condiciones del mundo de evocación en el que el poeta va a situar a su obra, sino que también descansa en la forma en la que este mundo es materializado, en la manera en la que es descrito.

El narrador posee la capacidad de afectar nuestro estado emocional y generar en nosotros distintas pasiones y sentimientos, independientemente de los factores temáticos que se desarrollen, de cierta forma respondemos en una manera particular a la dirección del narrador, mediante el estado emocional en que nos coloca, merced a las expectativas que en nosotros despierta, pues logra apartar nuestra capacidad afectiva de un tono pasional para llevarla a otro, y muchas veces saber obtener con un mismo tema muy distintos efectos. Los sentimientos que experimentamos ante la obra poética se vinculan principalmente a las asociaciones afectivas que despiertan en nosotros la capacidad y habilidad del poeta, ya que es la manera en la que éste se expresa y no el contenido expresado lo que nos conmueve y afecta.

Es por eso que podemos ver como el sentimiento de infancia emerge con frecuencia en la literatura de la modernidad, entonces se puede ilustrar a través de la autobiografía, ensayos filosófico y literario, la ficción, la poesía, el cúmulo de experiencias, percepciones e incertidumbres que formarán en las evocaciones e invocaciones del sujeto adulto, cuando se requiera hablar de la infancia como el origen de las batallas familiares. La memoria, la temporalidad,

el perspectivismo, el énfasis sobre la visión, el afán tan característicamente moderno en donde se profundiza en nuevos umbrales de experiencia, se da una preocupación y ocupación por generar nuevas voces.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Referencias bibliográficas**

Agamben, Giorgio (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriano Hidalgo Editora

Bal, Mieke (1998). *Teorías de la narrativa*. México: Ediciones Cárdenas.

Beristáin, Helena (2010). *Diccionario de retorica y poética*. México: Editorial Porrúa.

Booth C. Wayne (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus Humanidades.

Campos, Martín et al (2005). *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Cabo, Aseguinolaza Fernando (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Bordieau, Pierre (2002). *La distinción (criterio y bases sociales del gusto)*. México: Editorial Taurus.

Castillo, García María Esther (2008). *El vuelo de Nemosine recuerdos falsos para memorias verdaderas*. México: Universidad Autónoma de Querétaro, CONACYT, Plaza y Valdés Editores.

Castro, Maricruz et al (2004). *Escrituras en contraste: femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*. México, D.F: Editorial Aldus. pp: 293-322

*De la ironía a lo grotesco* (en algunos textos literarios hispanoamericanos), (1992), México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.

- Elizondo, Salvador (2000). Cuaderno de escritura. México. Editorial fondo de Cultura Económica.
- Filinch, María Isabel (1999). *La voz y la mirada*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- \_\_\_\_\_. *Enunciación*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1998.
- Freud, Sigmund. (1919). *Lo ominoso*.
- Freud, S. (2008). *Lo siniestro*. España: El Barquero.
- Goffman, Erving. *Estigma: la identidad deteriorada*. Trad. Leonor Guinsberg. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- Hesse, Herman (2009). *Demian*. México: Ediciones Leyenda.
- Hoffmann, E.T.A. (2008). *El hombre de la arena*. España: El Barquero.
- J. Alazraki et al. (2001). *Teorías de lo fantástico* intr., compilación de textos y bibliografía David Rosas. Madrid: Arco Libros.
- Miller, William Ian. *Anatomía del asco*. Trad. Paloma Gómez Crespo. España: Taurus, 1998.
- Onfray, Michel. *Teoría del cuerpo enamorado: por una erótica solar*. Trad. Ximo Brotons. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Pfeiffer, María Luisa, “El cuerpo ajeno”, en María Lucrecia Rovalletti (ed.). *Corporalidad: La problemática del cuerpo en el pensamiento actual*. Argentina: Lugar Editorial, 1998
- Pimentel, Luz Aurora (2002). *El relato: estudio de la teoría narrativa en perspectiva*. México: Siglo XXI editores.
- Prada, Oropeza Renato (1999). *Literatura y realidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Puig, Luisa (1990). *La estructura del realto y los conceptos de actante y función*. México: Limusa Noriega.
- Ramos, Luis Arturo (2000). *La mujer que quiso ser Dios*. México: Ediciones Castillo.

\_\_\_\_\_. *Cuentos (casi) completos*. México: Instituto Veracruzano de la Cultura. 2004.

\_\_\_\_\_. *Éste era un gato*. México: Universidad Veracruzana. 2005.

\_\_\_\_\_. *Intramuros*. México: Universidad Veracruzana. 2009.

\_\_\_\_\_. *Mickey y sus amigos*. México: Ediciones cal y arena. 2009.

Trias, Eugenio (2001). *Lo bello y lo siniestro*. España: Editorial Ariel.

## **HEMEROGRAFÍA**

Castillo, Ma. Esther. “La seducción de la lectura: complicidades en Ricochet o los derechos de autor”. *Revista Contrapunto* Núm.6 Vol. 2 Año 2. [Veracruz] (Septiembre-diciembre 2007): 96-111

Orizaga, Doguim Daniel. “Luis Arturo Ramos: recordar es inventar”. *Revista Contrapunto* Núm.6 Vol. 2 Año 2. [Veracruz] (Septiembre-diciembre 2007): 112-116

Steiner, George, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 18

Tabuenca, Ma. Socorro. “Luis Arturo y el arte de narrar en La mujer que quiso ser Dios.” *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 19 [México] (Abril-junio 2003): 71-76.

Zambrano María, *Obras reunidas*, “El viaje: infancia y muerte”. *Revista de Occidente*, Núm. 65 (1986), Madrid. pp: 51-66.

## **TESIS**

Rubio Mondragón, Paulina (2001), *El juego espontáneo del niño, la repetición y lo ominoso, en las Prácticas Profesionales de la Especialidad de la Psicología Clínica*. Querétaro, México.

Flores Grajales, Guadalupe (2011), *Una poética de la desolación. La construcción del sujeto femenino en las novelas de Luis Arturo Ramos* por Universidad Veracruzana/ Universidad Autónoma de Chiapas, Veracruz, México.

## **BIBLIOGRAFÍA DE LA RED**

Aguilera Garramuño, Marco Tulio (1993). "Luis Arturo Ramos: del pesimismo a la ironía" en *La Palabra y el Hombre*, abril-junio, no. 86. Editorial: Universidad Veracruzana. pp. 147-150.

<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1343/1/199386P147.pdf>

Campos, Martín (2006). "Crónicas desde el país vecino" en *La Palabra y el Hombre*, julio-septiembre, no. 139. Editorial: Universidad Veracruzana p. 139-163

[http://www.stockcero.com/pdfs/9781934768136\\_SAMP.pdf](http://www.stockcero.com/pdfs/9781934768136_SAMP.pdf)

Castillo, María Esther (2006). "El cuerpo y sus disfraces en *La mujer que quiso ser Dios*" de Luis Arturo Ramos En *La Palabra y el Hombre*, julio-septiembre, no. 139. Editorial: Universidad Veracruzana p. 105-11

[http://www.uv.mx/dgbuv/bd/pyh/pdfpalhom/2006/2006\\_3.pdf](http://www.uv.mx/dgbuv/bd/pyh/pdfpalhom/2006/2006_3.pdf)

Durand. Jorge. (1989). *Huelga nacional de inquilinos: los antecedentes del movimiento urbano popular en México consultado en:*

[http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18\\_1/apache\\_media/L12BGAGR7E45FV9B814MCCA21U5RS5.pdf](http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/L12BGAGR7E45FV9B814MCCA21U5RS5.pdf) el día 14 de diciembre de 2014

Gobierno del Estado de Veracruz, (2002)]. “Estudio de documentación patrimonial, histórica, arquitectónica urbana, de la antigua Veracruz”. Xalapa, Veracruz, México. pp: 1-2

Consultado en:

[http://informacion.sedesmaver.gob.mx/transparencia/FraccionVII/Regionales/044\\_EstDocPatHistArqUrbLaAntigua.pdf](http://informacion.sedesmaver.gob.mx/transparencia/FraccionVII/Regionales/044_EstDocPatHistArqUrbLaAntigua.pdf) el día 14 de febrero de 2013

María Gutiérrez Arribas, Lorena Izquierdo Crespo y Silvia Ibiricu Arana, (2013). “Patrimonio histórico español del juego y del deporte: canciones infantiles”.

Consultado en:

[http://www.museodeljuego.org/\\_xmedia/contenidos/0000001163/docu1.pdf](http://www.museodeljuego.org/_xmedia/contenidos/0000001163/docu1.pdf) el día 13 de enero de 2015

Lacan, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. *Écrits*, Seuil, Paris, 1966.

<http://www.elortiba.org/lacan5.html> el día mayo de 2013

Martínez Morales, José Luis (2006). “Historia y religión en *La mujer que quiso ser Dios*” en *La Palabra y el Hombre*, julio-septiembre, no. 139. Editorial: Universidad Veracruzana. pp. 119-127

<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/236/1/2006139P119.pdf>

Patán, Federico, (2006).” Muros adentro” en La Palabra y el Hombre, julio-septiembre, no. 139. Editorial: Universidad Veracruzana. p. 81-91

<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/233/1/2006139P81.pdf>

Prada Oropeza, Renato, (2006). “Violeta-Perú de Luis Arturo Ramos” en La Palabra y el Hombre, julio-septiembre, no. 139. Editorial: Universidad Veracruzana. p. 67-79

<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/232/1/2006139P67.pdf>

Ramos, Luis Arturo (2001). “Exilio y alienación: Intramuros de L.A” en La Palabra y el Hombre, enero-marzo, no. 117, Ramos. Editorial: Universidad Veracruzana. pp: 183-186

<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/629/1/2001117P183.pdf>

Trevisan Pelegrino, Ana Lucía (2006). “La escritura y la memoria en la novela *La mujer que quiso ser Dios* de Luis Arturo Ramos” en la Palabra y el Hombre, julio-septiembre, no. 139. Editorial: Universidad Veracruzana. pp. 93-104.

<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/234/1/2006139P93.pdf>

# APÉNDICE

**Entrevista a Luis Arturo Ramos realizada el 31 de octubre de 2011.**

***El sentimiento de infancia en los personajes de Luis Arturo  
Ramos***

1. ¿La infancia es para usted un acto de remembranza o una estrategia ficcional?

Ambas cosas definitivamente porque en la niñez se acunan, se anidan las impresiones más efectivas, más virginales, en el sentido de que no tienes un punto de referencia, es decir, cuando ves la primera tormenta, el primer cadáver, se fijan de una manera muy particular en tu memoria, no sólo por ser la primer vez, sino porque no hay antecedentes. Y ahora que haces la pregunta, muchos de mis cuentos sobretodo empiezan o incluyen “la primer vez que vio”, “la primera vez que hizo” o “la primera vez que tal cosa” y eso de alguna manera se refiere a la infancia. Y todos estos elementos los voy acomodando ya como estrategia narrativa para conformar y estructurar mis intereses literarios; apoyar, darle cohesión e inclusive verosimilitud a la historia o historias que quiero contar, entonces aquí entabla, parte de la niñez se tocan en la obra literaria.

2. ¿La infancia que el escritor inventa tiene relación con los recuerdos propios?

Sí, en el sentido de las emociones, sino es tanto de las experiencias, de un hecho que retrato en el sentido sí de las emociones, al ver un momento específico, todas las tormentas, las lluvias, los aguaceros tienen que ver con esas sensaciones e imágenes de la infancia, aunque yo la estoy colocando en otro contexto territorial, en otra dimensión, inclusive en otra edad, en otro tiempo, entonces sí ese sentido definitivamente. Por otro lado, no tanto en cuanto a acontecimientos, vicisitudes, no tanto de la infancia como de la adolescencia; inclusive ciertas frases de charlas con mi madre específicamente, o con algunos amigos, hoy utilizo eso para construir y apoyar algún otro personajes, que soy, pero no soy yo.

3. ¿Por qué sus personajes infantiles tienen una marca (física) de origen? (Felicidad en Intramuros, Tiberiano con vitíligo, Blanca Armenta, sorda y muda, Mínimo con una infancia maldita)

Pienso yo, que todas mis novelas se ubican en un tiempo histórico muy específico, es decir, al leerlas tú identificas el tiempo histórico en que está ocurriendo por los años; y también los territorios: Veracruz, Ciudad de México sabes en dónde está ocurriendo esto, creo yo que tanto la Historia nacional como tu historia particular, tu familia, la infancia y todo eso se tocan, se enriquecen mutuamente, se complementan, y en este sentido estás marcado psicológica y físicamente estás marcado por la historia nacional como por la historia doméstica. En el caso que tú estás planteando, el joven que nace con el mal del pinto (vitíligo), la chica que tiene idiotismo y con ciertas cuestiones que te marcan físicamente y de ahí porque yo crecí con toda una serie de defectos físicos, bueno que soy daltónico, nací sordo del oído derecho, nunca he oído, no lo perdí, soy zurdo, y toda la herramienta está diseñada para los diestros, entonces te cuesta trabajo de niño, y yo estaba muy consciente de eso que no podía manejar determinadas herramientas, no porque fuera tonto, sino porque

simple y sencillamente utilizaba la mano izquierda siendo que está hecho para la mano derecha y cómo todo eso te marca en tu vida pública, en tu vida cotidiana para quien no sabe que tienes este asunto.

La cuestión del oído, la gente por mi actitud de estar hacia atrás y viendo, pensaban que era un descortés, mal educado, petulante, cuando lo único que yo quería era poner “la parabólica” (refiriéndose a su oído izquierdo) para registrar todo lo que se estaba diciendo, entonces cómo eres y cómo te ve la gente, influye este tipo de cositas y las utilizo en mis obras, y que se originan de un defecto físico. En el caso de la sordera, de las conveniencias de carácter mental y cerebral, el vitíligo y ese tipo de cosas te marcan de una manera rotunda, como los enanos en el caso del libro de “, Mickey y sus amigos”.

¿Y eso te ha inspirado, todo esto te ha ayudado a tener una distinta perspectiva?

Sí, definitivamente, entiendes que hay gente que nació diferente, que el mundo acepta, quiere a los normales, inclusive en el genio, éstos hasta que se convierten, hasta que la sociedad los acepta como genios, pero en el inter son reclusos, orillados, arrinconados, hasta que ya la fama los vuelve, la sociedad los recupera para ellos.

Entonces en mi caso, ninguno de mis personajes son genios, pero si son los que están orillados por las circunstancias, los que “no son normales”, y asumiendo la normalidad como lo más mediocre de la sociedad, los que cumplen con el rito, con las leyes, con los valores, con lo que se supone que tienes que hacer.

4. ¿Por qué hablar más de dolor que de bienestar? O acaso es porque la mirada sobre la realidad obliga a tener juicios que descartan o descalifican cualquier tinte de felicidad.

Sí, como decía mi Santa Madre (que en gloria esté): ¿por qué escribes cosas tan tristes si tuviste una infancia tan bonita?”, lo cual fue cierto, digo, el lugar en donde nací, vengo de una familia muy funcional, muy ordenada, muy equilibrada: donde la mamá era la mamá, el papá, el papá, y los niños, los niños, y no había problema, yo jamás dudé que para mis padres éramos lo más importante, pero quizás precisamente por esta perspectiva de la vida y la realidad, tiendo hacia al pesimismo, siempre fui muy consciente de los porqués: ¿por qué había gente diferente?, porque nosotros que no éramos ricos, pero éramos privilegiados, tienes un techo, comida, y los reyes magos te traen regalitos, comparado con gente que no tenía ni zapatos, entonces te cuestionas ¿qué pasa aquí?, ¿por qué hay gente tan pobre?; y la típica respuesta materna: “porque no estudiaron”, “eso les pasa por no estudiar”. Entonces, tiendo a tener una visión pesimista, oscura, no me interesa narrar las felicidades, contradicción con Felicidad, que es una niña idiota, que su felicidad es no entender nada, su felicidad es la ignorancia absoluta, es como una especie de Eva, antes del pecado original, que no sabía nada, que no entendía absolutamente nada, vivía en este sentido, en estas circunstancias. Pero sí, por alguna razón, insisten mucho en preguntarme (y espero que no lo hagas): “¿tienes mucha influencia de José Revueltas?”. En Revueltas, existe lo obscuro, lo truculento. Yo no creo en las influencias, creo en las afinidades, yo me metí en José Revueltas porque era como yo, porque le interesaban los personajes grotescos, mi tesis es precisamente: “Lo grotesco en textos de José Revueltas”, sus personajes esperpénticos, grotescos que no caen ya por ser o físicamente, por ejemplo: “El carajo”, en El apando, le dicen así porque vale por lo degradado por la droga, su mamá era una especie “La Coatlicue”, un ídolo, una mujer horrenda, fea; en Los errores aparece “Elena”, un enano homosexual que es compañero(a) de crimen de Covial, que era un hombre muy bello físicamente y que estaba enamorado de él, entonces robaban: “El bello y “el enano” grotesco, entonces por eso me interesaba Revueltas porque veía la vida desde la misma ventana desde donde yo estaba apreciando la vida.

5. Considera las coincidencias que pueden existir entre sus personajes-niños y los legados por las literaturas europeas: Marcel (Proust), Dédalus (Joyce), Sinclair (Demian), el estudiante Torlees (Musil) y a partir de ahí con los personajes de Vargas Losa (La ciudad y los perros) o ¿Cuál le resultaría más relevante o próximo a su concepción de infancia?

Por ejemplo, la infancia como iniciación digamos en algún estilo: el estudiante Torlees (Musil) un poco por su relación con el sexo y con la autoridad; pero uno de mis personajes favoritos, es Oscar Matzerath de *El tambor de hojalata* que es un niño que se niega a crecer físicamente y se queda como niño chiquito, no como enano y desde esa perspectiva ve el mundo y le sirve a Günter Grass para apreciar y cuestionar el inicio de un naciismo en Europa y todo lo que ocurre cuando los nazis toman la guerra y todo lo demás. Pero ¿personajes infantiles? Creo que me basta conmigo mismo, no es arrogancia, no sé porque razón fui un niño que tenía los ojos abiertos, que me daba cuenta de ciertas cosas, fui un pésimo estudiante yo reprobé todo lo que había que reprobear, reprobé dos años de primaria, no me consideraba un genio, en absoluto sino sensible quizás, a lo que ocurría a mi alrededor: ¿Por qué esto pasa o por qué lo otro no pasa?, cuestionado un poco lo que veía y demás. Hasta el momento me gusta caminar, me gusta observar, me gusta ver las cosas, apreciar las contradicciones, por eso últimamente escribo crónica, que es un magnifico ejercicio de observación, Creo que más que niñeces literarias, con esta salvedad, que la descubrí ya de adulto, “yo como niño”, yo viéndome como niño. Hay una crónica que escribí hace mucho tiempo, yo tendría unos 10, 11 años, de una niña adolescente que nos enseñaba los calzones, y luego el sexo, entonces la primera imagen que tengo del sexo femenino es como una especie de vegetal, como algo muy fresco, ese recuerdo lo tengo muy presente, ella se ponía desde el corredor de su casa y nosotros desde los arbustos espiándola, Lolita lo sabía, ella sabía que estábamos ahí, influencia en Lolita. Entonces esta idea que aparece, también por decir cuando mi abuela murió yo tendría como 6 ó 7 años, quien tendida, mi madre me dijo despídete de tu abuela y complementó: “despídete y dale un beso”, yo me acerqué y le di un

beso, sentí y aún siento las arrugas y la gelidez de la piel, el cadáver, el primer cadáver, esa sensación de la piel muerta, del cuerpo muerto, todas estas cosas simplemente las veía y aparecen ahí.

**Con respecto a su obra en general.**

1. ¿Qué busca transmitirle al lector a través de su escritura? Ya que el lector es una presencia impostergable en su obra ¿cómo cree seducirlo?

Tramando una buena historia, a mí me interesa contar e inventar historias verosímiles en sus propios términos lógicos, creo que unas sino unas más que otras pero todas mis novelas tienen historias que pueden reconstruir y recontar la saga. También me interesa mucho el cuidado en el lenguaje, el ritmo de los lenguajes y las imágenes literarias, creo que una imagen literaria vale más que mil palabras; me fijo muy bien dónde colocar una imagen, que remate, para decir: “esto me recuerda a...”, puede ser un espacio, una figura, una imagen específica; personajes aparentemente cotidianos, comunes y corrientes, pero con un mundo interior sino perverso, muy retorcido, usar mi historia, las palabras y todo, para afinar al otro personaje. Me interesa hacer literatura, y para mí esto es la literatura: la perfecta conjunción entre una historia actuada por personajes que se proyectan en ese acontecimiento, y ubicados en un espacio territorial bien construido y perfectamente ubicable en el sentido que sabes que es un campo, una ciudad, una selva, un departamento, etc. Los tres elementos que yo veo en toda obra literaria: personaje, historia y espacio.

2. ¿En cuál género se siente más cómodo: novela o cuento?

Definitivamente en la novela, sea corta o larga. Hace mucho, prácticamente en los cuentos salvo A ti Lolita, que era muy difícil sostener en el espacio porque no pasa nada, es un juego de miradas: yo te veo y tú me ves, sabes que te estoy viendo, es meramente movimientos, A ti Lolita es un palíndromo, es decir, lo lees de izquierda a derecha como de derecha a izquierda, entonces” yo te veo y después me doy cuenta de que tú también me estabas viendo y que estabas actuando para mí”, entonces prácticamente todos mis cuentos 15 ó 20 son

largos, y me siento bien en el texto de más amplio aliento, porque me da más libertad para construir una historia, los personajes y los espacios.

4. ¿Ha pensado en escribir poesía dado el grado de retórica o imágenes que utiliza?

Bueno, como todos empecé escribiendo poesía, por fortuna me di cuenta de que por ahí no iba, confieso con vergüenza que no soy un gran lector de poesía, no leo y debería por los ritmos, por las imágenes y todo lo demás: pero me considero un fabulador, es decir, un contador de historias, con cierta competencia en el uso de artificios y la técnica para confabularme con el lector, y el lector a su vez conmigo, si yo escribo creativamente el lector debe leer creativamente. Estas relaciones, bajo el entendido que todo lo que está en el texto tiene una función bien específica, tiene una razón de ser, y que si el lector no la descubre posiblemente sea por falta de competencia del autor y sino por falta de competencia del lector.

5. El tono irónico tiene una carga moralista, ¿estaría de acuerdo?

Sí, creo que yo soy un moralista empedernido, sólo que disfrazo mi moralismo con la ausencia, con la ironía, con el sarcasmo y con la ausencia de moralinas. Soy un anti “established men”; soy un moralista, pongo en entredicho, ataco, hago, digo, ironizo sobre los valores fundamentales de la sociedad, pero todo crítico es un moralista.

6. ¿Pensaría usted que los matices pesimistas son más atractivos para el lector?

Sí, Tolstoi lo decía, cuando empieza en *La guerra y la paz* que “todas las felicidades se parecen”, en cambio, las tragedias tienen sus matices específicos, por eso el 95% de Literatura es sobre eso, sobre una persona que se enfrenta con un conflicto grave y demás, como en las noticias nadie te pone una noticia feliz en la primera plana de un periódico, te ponen cuando mataron y descabezaron a cincuenta cristianos, entonces es natural.

7. ¿Se considera usted un hombre más político que espiritual?

Sí claro, yo soy político en definitiva, me interesa mucho la política, he participado y tengo una opinión política, más que espiritual, humanista diría yo. Para mí, el centro del universo es el ser humano y aquello que no sirva para alcanzar la felicidad, bueno el intento, porque es imposible alcanzar la felicidad absoluta; creo en el mejoramiento del hombre intelectual, y por mejoramiento entiendo la conciencia del entorno, de la circunstancia que está alrededor tuyo, o sea ve, mira, entiende ¿por qué pasa, qué está ocurriendo? Soy escéptico, no creo tan fácil, de ahí *La mujer que quiso ser Dios*, por más que quisiera creer en una divinidad, no puedo, no me da, digamos no me trago ese tipo de cuestión, yo sería feliz creyendo, porque en esencia, me considero un hombre más bueno que malo, yo no le hecho mal premeditadamente a nadie, todavía no he matado a nadie ni nada por el estilo, entonces si hay un Dios yo diría que apruebo el paraíso con 6, pero paso, me resolvería absolutamente todo, pero no puedo y lo siento mucho, en ese sentido asumo la vida desde un grado de escepticismo.

8. Por último, ¿qué significa Veracruz en sus novelas y en su vida?

Veracruz es así como el sitio del origen, toda mi familia: mi madre, mi padre, mis abuelos son de esa zona de Veracruz y alrededores. Es un territorio muy delimitado, los alrededores de Veracruz, las historias familiares, domésticas tenían que ver con ciertos bisabuelos en la zona de Córdoba, hacia el Norte en La Antigua, hacia el sur Alvarado y todo este tipo de cosas y el mar, entonces ahí se centraba toda la historia, y todas las vacaciones nos íbamos a pasarla a Veracruz; cuando se jubila mi padre nos vamos a vivir al puerto de Veracruz. Y además desde un punto de vista histórico, por ahí comenzó el país de alguna manera, en el puerto de Veracruz, fue la primera ciudad del continente, y etcétera. Por lo tanto, tiene una gran resonancia desde un punto de vista entrañable, emocional porque es la tierra de mis ancestros, sitio en el cual llego a vivir a los trece años, cuando la hormona está en su pleno apogeo y estás convirtiéndote en hombre desde el punto de vista biológico, todo estos se

concretan en una gran ciudad, después de haber llegado de un espacio intramuros (mi Minatitlán) donde todo mundo conocía a tus padres y por lo tanto, te conocía a ti, a la gran Ciudad que era Veracruz. Entonces hay un desarraigo en plena adolescencia en una ciudad que no te conocía, y se da un periodo de soledad interesante, en donde leo, leo mucho, me dedico a recorrer el puerto de Veracruz a pie o caminando y luego con un montón de vagos que eran mis amigos por todas partes, ese lugar de primeras experiencias de adolescente, que se ven reflejado en *Éste era un gato*, ahí están estos recorridos, lo típico: el alcohol, los burdeles, mi generación es de los prostíbulos, los hermanos menores de mis amigos se inician con la novia, nosotros no, apenas era el mundo de los prostíbulos desde los más elegantitos a los más proletarios, el tráfico del cuerpo y de la carne, es sumamente importante ver ese mundo, por lo tanto es muy importante para mí.