

## EL PUERTO, LA ESCRITURA Y LA MEMORIA EN LA NARRATIVA DE LUIS ARTURO RAMOS

ANA LÚCIA TREVISAN PELEGRINO

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, SÃO PAULO, BRASIL

Ese trabajo presenta un análisis de tres novelas de Luis Arturo Ramos: *Intramuros/La ciudad de arena* (1983), *Este era un gato...* (1987) y *La mujer que quiso ser Dios* (2000). Al leerlas y pensar en los desdoblamientos de algunos aspectos temáticos y formales es posible establecerla imagen de un tríptico. Tal cual cuadros autónomos que se vinculan de manera indisociable, el tríptico narrativo de Luis Arturo Ramos se construye apoyado en una imagen central –el puerto, el puerto de Veracruz. No obstante, esta imagen se desplaza en cada una de las novelas y se reconstruye en los derroteros metafóricos de la elaboración de la memoria. En cada una de esas obras, el puerto se convierte en un testigo simbólico de destinos múltiples, hilvanados por un trasfondo histórico siempre diferente y determinante.

Dentro de este tríptico el puerto es el espacio que, a semejanza de un umbral mítico, incita a cada personaje a la reflexión y al relato. En el momento que arriban, se encuentran en un límite de fragmentación individual; luego, sus respuestas y elaboraciones de la realidad solo encuentran puerto seguro cuando resultan mediadas por la escritura, o sea, en el puerto metafórico de la elaboración discursiva del pasado y de la memoria. Incursionando por la meta-narrativa, Ramos nos presenta el puerto-palabra donde

el sujeto en tránsito consigue ubicarse cada vez que convierte la memoria en un diálogo ficcional.

El primer recorte que hago de ese tríptico es respecto a los personajes centrales de la novela *La ciudad de arena*. Los inmigrantes españoles que arriban al puerto de Veracruz a comienzos del siglo XX irrumpen en la trama narrativa de Ramos, detenidos por sus recuerdos, atados a las memorias, enclaustrados en una frontera interior y personal que no se disuelve. Eso justifica el hecho de que transiten por el puerto en busca de un lugar donde establecerse; sin embargo, cuando consiguen ubicarse en un trabajo o en una nueva familia, surge una insatisfacción latente, pues el límite de sus deseos y sueños personales nunca se exterioriza por completo. Los personajes experimentan vidas paralelas: la que se muestra y la que se construye en el silencio de sus pensamientos. La llegada al puerto, que supondría un nuevo comienzo, no ocurre del todo, como se podría imaginar. Los personajes se enclaustran en sus sueños y las relaciones que establecen con los “mexicanos” del puerto son superficiales, mediadas siempre por una reflexión irónica, por un diálogo siempre subvertido.

Tenemos el efecto de una imposibilidad de comunicación que los lleva a la inmovilidad. La acción de trasladarse de un país a otro no concluye con el arribo al puerto de Veracruz; al sueño de la esperanza se sobrepone la idea agotadora de un tránsito infinito, de un destino que nunca se concreta. Los personajes parecen atrapados por el deseo de llegar o partir y se muestran imposibilitados de romper la frontera cultural e histórica que llevan dentro de sí. La salida para esta situación límite queda a cargo de sus digresiones interiores, de los deseos callados y también de las diferentes predisposiciones de elaboración discursiva, que buscan formalizar sus memorias fragmentadas y subvertidas.

En consonancia con esas ideas, sería posible señalar el texto de Edward Said, *Reflexões sobre exílio e outros ensaios*, cuando afirma

que el nuevo mundo del exilado es logicamente artificial, y su irrealdad se asemeja a la ficción. En su texto tenemos:

Grande parte da vida do exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar. Não surpreende que tantos exilados sejam romancistas, jogadores de xadrez, ativistas políticos e intelectuais. (Said, 2001: 54)

Santibáñez, el primer inmigrante español que llega a México, está casado con Teodora Ricalde, es tío de Esteban Niño a quien dará refugio, habitación en su casa y trabajo en su tienda *La Sevillana*. Santibáñez obedecerá un orden maniático de escritura a través de las cartas que sigue escribiendo a su hermana ya muerta en España. Resulta interesante ver cómo las cartas surgen en la narrativa a la manera de un espacio de ruptura, y se traducen como voz del personaje. En las cartas, Santibáñez recuenta, con estilo propio, su historia de inmigrante e hilvana con renovados colores los acontecimientos históricos, en los cuales él protagoniza, siempre y por supuesto, al triunfador. Por su parte, Esteban Niño escribe un diario; el cual, en sus palabras, es “la historia de los Santibáñez y la reseña de su propia existencia desde el momento de su llegada” (1999: 111). No obstante, en este deseo de escribir para registrar la Historia y recortar su memoria, hay una conciencia irónica de las imposibilidades de alcanzar el límite de lo verdadero “Especuló acerca de los problemas inherentes al oficio del historiador. ¿No estaría cayendo en la literatura?” (: 111)

Finisterre, otro inmigrante compañero de Esteban Niño, termina trabajando en la imprenta *El Paria* de don Antonio Palanca. En esta labor, la memoria de España y la realidad mexicana se juntan en las impresiones del personaje: “Pensó que de alguna manera su labor en aquel cine de Barcelona se conciliaba en algo con lo que ahora aprendía. También se trataba de imágenes, historias brotando

de la pantalla o el papel” (: 118). Ramos construye, para este personaje, un espacio metafórico que le da cobija: la imprenta. El dibujo de las letras se traduce, concretamente, en el momento de la configuración del texto, y luego, metafóricamente, en el discurso y en las realidades posibles de imaginar.

La trayectoria de esos tres personajes se desdobra en la novela y la escritura se convierte en una manera de rescatar sus recuerdos en el exilio, de fijar la memoria, de hacerla el blanco de sus deseos. Finisterre separa las letras, que componen el universo histórico de Esteban Niño y que a Santibáñez le permiten irrumpir en una realidad quijotesca.

En *La ciudad de arena*, el puerto de Veracruz es el espacio simbólico para el encuentro del sujeto y sus memorias. Por eso, en diferentes momentos, tenemos personajes que necesitan expresarse a través de la escritura. Este camino es la puerta de entrada del individuo en el universo textual y también de construcción y reflexión sobre su identidad. El puerto suscita la memoria; ésta exige la elaboración discursiva, que es el puerto seguro del sujeto, le permite mirarse y (re) encontrarse.

De manera semejante a este acercamiento que tiene como trasfondo la búsqueda de la escritura y la consecuente elaboración de la memoria, podremos reflexionar sobre el narrador de la novela *La mujer que quiso ser Dios*, de Luis Arturo Ramos. En esta novela la historia del origen y de la identidad del narrador, Tiberiano, surgirá mezclada en las de otros personajes. Tiberiano vive al margen y los datos de su vida se juntan en las orillas de las muchas historias recompiladas por él.

Esta novela se construye con el relato del narrador testigo que se propone “relatar la vida de la Fundadora”, como él mismo expresa, a partir de su derecho a inventar y de la necesidad de creer:

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. (: 7)

En la reflexión que sigue a esta secuencia aparece el concepto que el narrador testigo tiene de Dios. Lo describe, irónicamente, como *voyer*, “interesado sólo en mirar”, e incluso como “un polizón” que “aspira solamente a que lo ignoremos”. Esta premisa, nos advierte el narrador, debe orientar la lectura de su relato. Al final, tal lectura nos coloca frente a la percepción crítica de los mecanismos implícitos en las múltiples formulaciones discursivas.

Tenemos pues, explicitada, una configuración de simulacros y, sobre todo, el deseo de desvelar los mecanismos de construcción implícitos en las narrativas. El narrador no disimula que cuenta la vida de un “personaje”, inventándolo cuando lo juzgue necesario. Por otro lado, pega un parche a la figura de Dios, al disolver su omnipotencia mediante la imagen del *voyer*. Las autoridades clásicas, implícitas en el texto o en la vida de las personas, la imagen del narrador y la imagen de Dios, creadores y mantenedores –cada cual a su manera– de las trayectorias de los Hombres, pierden autonomía, se convierten en actores y espectadores de un espectáculo sin director oficial que, no obstante, necesita siempre seguir adelante. Un Dios, cuando queda desautorizado, permite que se le atribuyan deliberaciones humanas; de ahí que los sentidos y consecuencias de las consideraciones, ponderaciones y premeditaciones pasen a definir la acción del narrador de la novela.

Si el narrador se propone inventar y luego interferir; y si Dios es el *voyer* solitario, entonces será posible intercambiar papeles, será posible inventar la posibilidad de ser Dios por el poder de detentar el “verbo” a su antojo. Este mecanismo de subversión

de los peldaños celestiales procrea un universo quijotesco, donde el discurso siempre se antepone a la verdad. A la manera de un Don Quijote que fabrica su realidad, el narrador engendrado por Ramos nos describe deliberadamente el proceso de construcción de su memoria, o si preferimos, de la realidad. El narrador protagoniza la triple acción de inventar-narrar-crear, de donde surge el universo ficcional por donde que transitarán los personajes de la novela. Podríamos pensar las palabras de Carlos Fuentes en su libro de ensayos *Geografía de la novela*:

La imaginación es el nombre del conocimiento en literatura y en arte. Quien solo acumula datos veristas, jamás podrá mostrarnos, como Cervantes o como Kafka, la realidad no visible y sin embargo tan real como el árbol, la máquina, el cuerpo. (Fuentes, 1993: 18)

Esta idea de meta-narrativa es clave en el proceso creativo de la novela y revela la ausencia de un afán totalizador; no se pretende la novela “total” acerca de las repercusiones de hechos históricos ni sobre los orígenes de la narrativa religiosa. *La mujer que quiso ser Dios* establece un cuestionamiento respecto del papel de los constructores de la verdad por medio del discurso. La primera referencia está centrada en la construcción de una percepción crítica del papel del narrador, luego de las posibilidades de crear la Historia mediante la memoria. No obstante, es precisamente la construcción de un vacío en las grandes narrativas legitimadoras de las verdades religiosas, lo que une los cables reflexivos de la novela. Advertimos que el reto de la novela es una crítica a las posibilidades de totalización. Ramos gotea la desconfianza, y aunque sea como “agua dura en blanda piedra”, mina toda la pretensión de verdad, sea religiosa, sea social, sea histórica.

En la mezcla de estas propuestas reflexivas reside el mecanismo del enredo de la novela: puede ser Dios todo aquel que se cons-

truya a sí mismo mediante el discurso y convencer a los demás; por consiguiente, el tiempo que dura esta construcción y este convencimiento, depende de los cambios necesarios que se operan, siempre en nombre de la permanencia del discurso y no de la verdad. En el sentido planteado por Ramos, todos podemos ser Dios, excepto Dios mismo, quien estaría más allá de las deliberaciones discursivas puesto que es el *voyer*, el observador impasible.

Observemos en el siguiente fragmento como la voz del narrador cuestiona al inicio del relato sus propias elecciones ante una secuencia narrativa en particular y hace explícita su decisión de construir la vida de la Fundadora tan solo con elementos que la corroboren, “Mi interés no se centra en relatar la historia de Cleotilde Quintano, ni los amoríos de su esposo. Cleotilde acredita el espacio que ocupa porque significa un dato imprescindible en la vida de la Fundadora” (:19)

De la misma manera, el narrador, que desconoce su propio origen, revela la perspectiva de que la condición ocupada por él dimensiona sus posibilidades de percepción. Narramos de ésta o aquella manera porque estamos sometidos a nuestros orígenes lingüísticos y, lógicamente, culturales. Las consideraciones del narrador retoman las tesis sobre la construcción del discurso:

En cualquier de esos papeles: hijo de Feliciano Armenta (y por ende hermano de Clotilde, ahora Blanca de los mismos apellidos) o nieto (y por tanto sobrino de la Fundadora), la disparidad consanguínea me confirió desde el principio la variedad de perspectivas desde las que relato esta historia. (: 56)

Más adelante, el sentido de la legitimidad del relato será crucial para que el narrador pueda legitimarse a sí mismo. El texto escrito, la compilación de los hechos, reemplaza la verdad y autoriza al propio narrador. Sin embargo, en la forma en que el narrador desvela este proceso, aparece una ironía que deja en el lector el

gusto dulce y amargo del engaño. Reproduciendo las palabras de la Madre, el narrador expone:

“Para que tú creas, primero tienes que estar seguro de que te creen los demás”; sentenció la Madre porque necesitaba ser creída para convencerse de su propia creencia. Yo comparto tal inclinación por ello construyo esta historia sin alarde o engaño alguno. Cuento la historia porque como ella, también necesito ser creído. (: 142)

El narrador conoce los derroteros que llevan a la verosimilitud y se embelesa con las posibles combinaciones narrativas que podría realizar; pero que no lo hace. Sin embargo alude a lo largo del texto a estos montajes, al igual que a sus deseos de llevarlos a cabo. Aparece, entonces, la historia construida al lado de la que dibujan los comentarios del narrador acerca de sus posibilidades y decisiones narrativas. Un buen ejemplo de lo siguiente ocurre cuando recuerda a la Madre cruzando el río de La Antigua camino a Veracruz. En el fragmento transcrito a continuación, el narrador muestra su deseo de añadir comportamientos cuyo sentido redundaría, metafóricamente, en la construcción de su personaje. Por unos momentos, antepone su voz y sus deseos (aunque los niegue al instante) a la ‘verdad’ de los hechos:

Volvió a leerla con un cuidado similar al que leyó las barajas que la ayudaron a tramontar el futuro ajeno, pero que nada le dijeron del propio. Me gustaría decir que la vi arrojarlas al río. Describir su semblante mientras miraba los naipes manipulados primero por las manos del agua, para quedarse luego entre sus pliegues tal y como lo hizo la muñeca con la que aprendió a hablar. Pero será mentira. (: 172).

El planteamiento meta-narrativo propuesto por el narrador se explicita metafóricamente en el comportamiento de la Madre,

durante sus años de “formación”. Cuando Cleotilde (la Fundadora) y su muñeca “leen” las cartas dirigidas a los destinatarios analfabetos que las buscan para tal servicio, ellas añaden algunas modificaciones que nos permiten percibir una reflexión crítica equivalente a las reflexiones que el narrador viene llevando a cabo: “Cleotilde se admiraba de que la modificación pasara inadvertida o adquiriera mayores visos de verdad que la letra original” (: 35).

En otro momento, es el personaje de la Madre quien contará con los recursos de la invención para imaginarse a sí misma ocultando, cuando le conviene, parte de su propia historia: “Blanca represento el papel que exigía la conveniencia y se arropó bajo el chal de las circunstancias” (: 117). De la misma manera, su sordera y la lectura de los labios la llevan a elaborar técnicas de supervivencia que perfeccionan sus habilidades para la adivinación, como es el caso de la lectura de la baraja durante su estancia jalapeña. ¿El destino puede ser leído porque el destino puede ser escrito? Blanca Armenta elabora sus “poderes” callando sus deficiencias lee el destino ajeno ocultándoles el suyo, inventándolo para que su poder de persuasión crezca y haga que ella misma desaparezca y repose en la imaginación de los que la siguen sólo en la imagen fabricada por ella.

Tiberiano emprende un camino narrativo donde recopila la vida de Blanca Armenta. A lo largo de la novela ella se convierte en la Madre Fundadora, no sin antes haberse transfigurado en otros ‘personajes’ que el narrador recopila (la Sordita de la Antigua, la Niña Quintano de Veracruz, Blanquita o la Viuda, de Jalapa, Madam Quintano y, por supuesto, la Fundadora). Los distintos nombres le imprimen acciones y destinos, cada nombre equivale a una advocación y a un trayecto; de la misma manera, el misterio del nombre del narrador, que se descubre hacia la mitad de la novela, refleja el misterio que involucra su existencia. Irónicamente la Madre lo llama “Tiberiano Armenta Nosequé” (: 169).

La historia de la Madre y del narrador es la historia de un desplazamiento que termina en el terreno de la invención del espacio textual y cosmogónico. El espacio de la “pensión” o de la “Casa” que la Madre crea, pretende dar cobijo perpetuo a los huéspedes errantes, a quienes están atrapados en la errabundez, en el exilio del movimiento. Por otra parte, la religión es el “espacio” para construir el retorno a la unidad mítica perdida. La devoción que establece la Madre, como afirma el narrador: era “una devoción cuyas bases enraizaban en la necesidad ajena” (184). El edén del narrador es su propio texto, es la elaboración de la memoria, es, en última instancia, la construcción de su propia identidad. Al final, su memoria (o sea su texto) y la vida de la Madre, se convierten en una unidad.

Los motivos de la escritura –por parte del narrador– y de la elaboración de la verdad religiosa –por parte de la Madre– es otro de los eslabones que los une. La recuperación del origen que le es negado, en el caso del primero, y, por lo que toca a la segunda: la superación de la sordera y de su supuesta incomunicabilidad, así como del despojo de que fue objeto por parte de su propio padre (Feliciano Armenta) durante su infancia, los conduce hasta el artificio discursiva, visto éste como un espacio de seguridades, el sitio donde les está permitido adueñarse de su destino. El narrador, que durante su niñez acompañó a la Madre desde los principios de su carrera taumatúrgica, habla de sí mismo como si fuera un personaje más. Pasa de narrador en primera persona a narrador omnisciente, con lo cual consigue mirarse a sí mismo.

Para el narrador, niño y Madre son enfocados como dos seres que se desplazan por los hechos acomodándolos en sus respectivas circunstancias, de acuerdo con sus necesidades. En el momento en que construye su relato, esté consciente de que la memoria y sus idiosincrasias regirán el pasado de Madre y niño. En el siguiente fragmento, el narrador expresa las capacidades de la memoria:

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

En la secuencia anterior el narrador lee la memoria colectiva que contaminaba el entorno de los personajes. Considera otra vez sus elecciones narrativas y juzga su propia memoria, percibiendo la “memoria colectiva” como proceso de elaboración flotante.

Rechazo ambas situaciones por falsas e inverosímiles. Me inclino a felicitar a quien con artes de diferente catadura (Madre por ejemplo), inclina a quien lo escucha y contempla a creer lo imposible; pero el cuento del encanecimiento de la Madre y la súbita despigmentación de la piel del infante, no resultaba sino eso: un cuento de quien se monta en la maravilla para aligerar los estragos de la realidad (: 124).

La memoria es la línea paralela que acompaña la construcción y reflexión que hace el narrador de su historia personal y, por supuesto, de la Madre: «pero la memoria es engañosa y debo aclarar que recuerdo poco de aquellos años que por algo acepto como “oscuros”» (: 129). Los años oscuros se aclaran mediante esta elaboración de la memoria. Dar cuenta es reagrupar y ordenar en el presente la dispersión de los hechos pasados. Motivación, necesidad, deseo; en fin, muchos son los canales que construyen la verdad de la memoria. Por ende, ésta, cuando se escribe, como insinúa y demuestra el narrador de la novela, puede convertirse en Historia o en religión. En el proceso de la escritura de la memoria surge un cuestionamiento a respecto del artificio narrativo que ya había sido señalado por Esteban niño. Ramos aprovecha esta

reflexión para expresar los sentidos ambivalentes de una meta-novela. Por medio de sus personajes, sus cuestionamientos a respecto de la acción de escribir llegamos a la tercera novela de ese tríptico.

Cuando pensamos en Bolaño, narrador de *Este era un gato...* observamos que la construcción de su narrativa, no obstante abarcar la historia de otros personajes, es un ejercicio de manipulación, que remite al proceso de elaboración ficcional. Bolaño remite a la figura del escritor en el momento de su elaboración estético formal o, dicho en otras palabras, de su creación. Simultáneamente, Bolaño se vuelve un doble de Roger Copeland; quien, al recortar la ciudad con la de su rifle de alto poder, recorta también fragmentos de la historia de Veracruz con los recuerdos de su memoria maltrecha y entrecortada.

En un primer momento, *Esta era un gato...* lleva el lector a perderse en el ritmo vertiginoso de los múltiples sentidos estéticos y también temáticos. No obstante, las puntas de las desparramadas hebras del relato terminan por entrelazarse. El narrador, conductor y testigo de los hechos que relata, demuestra la manera como se elaboran y cómo se desatan los nudos que él mismo crea. La cordura que se respira en esta novela no significa ni aliento ni consuelo; sino la evidencia traicionera de los sentidos y de la coherencia implícitos en el “tejido” de la ficción, así como la imposibilidad de darle sentido a la realidad.

El desconcierto y el acuerdo surgen justo por la inmanencia de los cabos sueltos y luego recompuestos, como una red de relaciones que simétricamente se construyen y demuestran que el terreno seguro para la comprensión de los hechos está permitido tan sólo por la “construcción”, por el discurso. La vida misma, que no posee lógica, está fuera de control, determinada por el azar que irrumpe a cada segundo. La coherencia surge de una elaboración de los hechos, de su traducción en sentidos aprensibles y aplicables en tiempos y lugares determinados.

La novela ofrece al lector una especie de gracia retardadora, deshilada en la siguiente invitación que parece ocultar una sonrisa (¿de gato?): “¿Quieres que te lo cuente otra vez?”. Siempre es posible contarlo todo de nuevo, para crear otra y otra realidad. Ramos desvela en este círculo eterno del contar y recontar el reverso. Al cambiar el foco de la percepción del sujeto que observa, la realidad se convierte en experimento. Aparecen entonces, múltiples realidades que se nos imponen gracias al poder de la elaboración discursiva. Este mecanismo se desprende de la postura de Bolaño, que domina la narrativa, no sólo como narrador testigo, que en efecto lo es, sino también mediante su relato y sus acciones como personaje. Bolaño interfiere en los acontecimientos demostrando con ello a los lectores el poder que radica en el proceso de elaboración discursiva de los hechos y, luego, las consecuencias que todo ello tiene en la vida de los que se relacionan con él.

En la primera escena de la novela, el personaje Roger Copeland, marino y francotirador experto, “ajusta el ojo en la mira” y paraliza la realidad gracias al poder de su mira telescópica, él recorta la ciudad, la reduce a un mínimo significativo, la convierte en blanco. Esta primera imagen, incorpora ya un sentido que será sembrado a lo largo de todo el texto: cuando elegimos un blanco “descriptivo” transitamos por recortes personales de la realidad, de esa misma manera podemos reflexionar que cada traducción discursiva de los hechos “reales” es, ante todo, creación.

La mirada oblicua de Roger Copeland recorta la ciudad al mismo tiempo que el narrador omnisciente recorta su pensamiento. La simetría que observamos se delinea apoyada en una amplia reflexión: el movimiento de fijar un blanco es una metáfora para la idea de que toda construcción discursiva es una posibilidad de percepción de la realidad, como mencionamos antes. La imagen de Copeland fijando sus blancos. A través de la mira telescópica de su rifle de alto poder, ocupa una orilla semejante a la de narrador que recorta, selecciona lo que quiere subrayar y permitir vivir o morir

en su relato. Copeland enseña que la posibilidad creadora de la ficción se sostiene por un orden de posibilidades, que termina por legitimar al sujeto que narra (Ricoeur, 1990). Los lectores somos el otro blanco posible; no obstante, la novela permite al lector cruzar su umbral pasivo en el momento en que se le permite aquilatar las diferentes posibilidades narrativas señaladas en el texto.

En cierta medida Ramos permite al lector ser un espía del proceso de su creación literaria, de su construcción de la realidad. Este mecanismo seduce por su ironía y Ramos nos invita –de manera semejante a Don Quijote, cuando éste visita la imprenta y entonces se conoce como “personaje– a compartir una perspectiva irónica frente a la vida. Estamos todos creando realidades por el poder de nuestro discurso y el discurso de los otros no termina nunca de crearnos.

¿Quién es el dueño de la voz en la novela? Bolaños, el narrador, nos enseña a dibujar gatos, enseña a representar el ser, darle cuerpo y desde luego una identidad basada en una interpretación personal de los hechos. La complejidad de la novela camina por estos derroteros ya sembrados antes en la postura de Santibáñez en *La ciudad de arena*, para culminar después en la verdad elaborada de la Madre en *La mujer que quiso ser Dios*.

En los tres textos estudiados la memoria surge como el canto de la sirena. Entregarse a ella puede significar un desplazamiento del presente y una obliteración del porvenir. No obstante, ignorar su canto puede significar la pérdida de una parte del destino. Los personajes se mueven en esta dialéctica pues regresar a casa tiene un precio justo que se debe pagar, en este tránsito entre el presente y el pasado. En las narrativas poco a poco se aclara lo ineludible, hay que inventarse uno mismo el canto de sirenas. Inventar el canto, escucharlo luego con mucha atención, pues el regreso al pasado llevado a cabo por los personajes, solo se efectúa mediante la conversión de la memoria en diálogo ficcional.

## Referencias

Fuentes, Carlos

1993 *Geografía de la novela*. México, Tierra Firme.

Ramos, Luis Arturo

1988 *Este era un gato...* México, Grijalbo.

1999 *La ciudad de arena*. Barcelona, Ediciones del Bronce.

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

Ricoeur, Paul

1990 *Interpretação e Ideologia*. Tradução e apresentação Hilton Japiassu. Rio-Janeiro: F. Alves.

Said, E.W.

2001 *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo, Cia das Letras.

