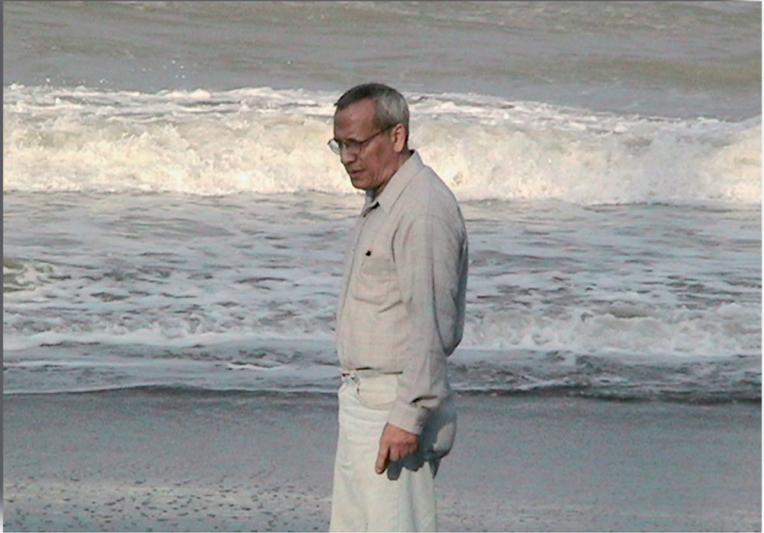


La poética de la percepción y los intersticios de la memoria: Luis Arturo Ramos



Teresa García Díaz
(coordinadora)

Biblioteca
Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Biblioteca

LA POÉTICA DE LA PERCEPCIÓN Y LOS INTERSTICIOS
DE LA MEMORIA: LUIS ARTURO RAMOS

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Raúl Arias Lovillo

Rector

Porfirio Carrillo Castilla

Secretario Académico

Victor Aguilar Pizarro

Secretario de Administración y Finanzas

Leticia Rodríguez Audirac

Secretaria de la Rectoría

Agustín del Moral Tejeda

Director General Editorial

Teresa García Díaz
(Coordinadora)

LA POÉTICA DE LA PERCEPCIÓN
Y LOS INTERSTICIOS
DE LA MEMORIA:
LUIS ARTURO RAMOS



Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial

Biblioteca
Xalapa, Ver., México
2012

Diseño de portada: Queta, a partir de una fotografía de Teresa Nevárez.

Clasificación LC: PQ7298.28.A4197 P63 2012
Clasif. Dewey: M862.5
Título: La poética de la percepción y los intersticios de la memoria: Luis Arturo Ramos / Teresa García Díaz (coordinadora)
Edición: Primera edición.
Pie de imprenta: Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana, 2012.
Descripción física: 356 p. ; 21 cm.
Serie: (Biblioteca)
Nota: Incluye bibliografías.
ISBN: 9786075021454
Materia: Ramos, Luis Arturo, 1947- --Crítica e interpretación.
Autor secundario: García Díaz, Teresa, coordinadora

DGBUV 2012/16

Primera edición, 29 de febrero de 2012

© Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial
Hidalgo núm. 9, Centro
Xalapa, Veracruz, México
Apartado postal 97, CP 91000
diredit@uv.mx
Tel / fax)228 818 59 80; 818 13 88

ISBN: 978-607-502-145-4

Impreso en México
Printed in Mexico

PRÓLOGO

TERESA GARCÍA DÍAZ

VÍCTOR MANUEL OSORNO MALDONADO

I

Luis Arturo Ramos. Autor que experimenta con los géneros, los temas y las formas, y que representa un caso excepcional dentro de las letras mexicanas contemporáneas. Sus cuentos, novelas, crónicas, ensayos y relatos infantiles no son fácilmente clasificables ni permiten situarlo en alguna corriente literaria, alguna generación de escritores o algún discurso que pueda describir la complejidad de su estética a través de un solo concepto. Desafiando con su pluma cualquier límite demarcado por escritores y críticos canónicos, su creatividad discursiva, a pesar de su naturaleza heterogénea, traza una ruta al interior de sus obras que muestra a los lectores el desarrollo de un proyecto literario, hasta la fecha inconcluso, en el que la infancia, la memoria, los espacios sórdidos o naturales, la distorsión del tiempo y la realidad tergiversada constituyen los principales ejes de la escritura.

Desde su primera novela, publicada en 1979, anuncia una predilección por los relatos transgresores que modifican no sólo la estructura del texto, sino también la manera en que debe ser leído, recurriendo a la fragmentariedad del discurso, a la introspección de los personajes, a la multiplicidad de voces y perspectivas, al reflejo distorsionado de la situación social e individual y al entretrejimiento de los recuerdos, por mencionar los rasgos compositivos más explorados que constituyen su

singular estilo de narrar y describir. Otra característica de la literatura creada por Ramos consiste en la disolución de dicotomías, ya que, tanto en las formas propiamente ficcionales como en las de naturaleza argumentativa, el lector se enfrenta al desafío de distinguir las fronteras entre la realidad y el artificio, entre la objetividad y la subjetividad, entre lo factual y lo perceptivo, debido a que narradores, autores implícitos y personajes ofrecen una visión del mundo filtrada por la puerilidad, por la crisis identitaria, por la desesperación, por condiciones limítrofes que manifiestan el hecho de que la experiencia del sujeto inmerso en la posmodernidad puede ser tan compleja y contradictoria como los discursos que la re-crean.

Fronterizo geográfica y estéticamente, Luis Arturo Ramos entremezcla en su narrativa el más crudo y crítico realismo con la irrealidad que se desprende de la escritura fantástica, aspecto que da cuenta de una mirada incisiva para la que nada es definitivo y que asume la creación verbal como un espacio propicio para cuestionar la legitimidad de la historia, de las instituciones sociales y de la literatura misma. Esta puesta en crisis de todo lo establecido se lleva a cabo, en gran medida, por la importancia que en sus textos cobran los sentidos, pues las percepciones trastocadas de los protagonistas, producto de diversos conflictos, incertidumbres y situaciones limítrofes, son el punto de partida para el desarrollo de aquellas anécdotas que atrapan la atención de múltiples lectores. Las peculiaridades que es posible observar en la narrativa de Ramos permiten calificar al conjunto de su obra como el ejercicio de una poética fundamentada en lo sensorial, único medio con que cuenta cualquier sujeto para comprender y experimentar su relación con el mundo, pues las sensaciones son de suma importancia en la construcción de los universos narrativos creados por el veracruzano.

Todo ser humano se define, por semejanza o por divergencia, a partir del otro, premisa que atraviesa varios de los elementos

que articulan los cuentos y las novelas del escritor veracruzano: el tema y la técnica de la especularidad, los diferentes registros lingüísticos que son representados en los textos, el retrato de diversas clases sociales, la oposición ideológica de los personajes, el choque entre la prohibición y lo permitido, la convivencia de la infancia y la madurez... los opuestos se confunden en la narrativa de Ramos ofreciendo al lector proteicas historias en las que se forma un individuo o se reformula una conciencia a través del proceso memorialístico; de esa introspección del yo siempre detenada por su relación conflictiva con la otredad.

La carrera literaria de Luis Arturo es vasta y de una singularidad incuestionable, ya que aparecer en el panorama literario de México con un texto como *Violeta-Perú* (1979) presagiaba ya la gestación de un estilo narrativo que destacaría en las letras nacionales. En el mismo año también se publica *Del tiempo y otros lugares*, su primer volumen de cuentos; en 1983 salen a la luz la novela *Intramuros* y una colección de relatos breves titulada *Los viejos asesinos*, a la que seguiría *Domingo junto al paisaje*, de 1987, publicaciones que evidenciaron la precoz maestría del veracruzano en su desempeño como cuentista. Durante 1988 Luis Arturo Ramos retoma su incursión en el género novelístico con *Éste era un gato*, obra seguida de su primera publicación ensayística: *Melomanías: la ritualización del universo. Una lectura de la obra de Juan Vicente Melo*. Cinco años transcurren para que Ramos reaparezca en el panorama editorial, pues en 1993 se publica la novela *La casa del ahorcado*, a la que le sigue una serie de cuentos agrupados bajo el título *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*, publicados tres años después. En 1999 Luis Arturo demuestra que los límites genéricos no se imponen a su creatividad, hecho manifiesto con la aparición de las nueve *Crónicas desde el país vecino*. Con *La mujer que quiso ser Dios*, publicada en el año 2000, pone puntos suspensivos a su obra, por los menos a aquellas historias que el

autor considera “terminadas” y que quiere compartir masivamente. Sin embargo, dentro de su creación literaria se abre un espacio para la narrativa destinada a lectores niños y jóvenes; paréntesis sugestivo e interesante en el que se insertan las siguientes publicaciones: *Zili el unicornio* (1980), *La voz de Cóatl* (1983), *La noche que desapareció la luna* (1985), *Cuentiario* (1986) y *Blanca pluma, noveleta para preadolescentes* (1993).

Los mundos posibles que aparecen en los cuentos y novelas de Luis Arturo Ramos, las ideas que construye en sus ensayos y las anécdotas ficcionalizadas que expresa en sus crónicas han cautivado a las veinte voces y miradas que se integran en este libro, fruto de lecturas disímiles que toman como eje estructurador el artificio literario desarrollado por el veracruzano. De esta forma, *La poética de la percepción y los intersticios de la memoria: Luis Arturo Ramos* representa una invitación múltiple a leer la obra de un autor que ha sorprendido, y seguramente lo seguirá haciendo, por la originalidad de su escritura, por el cuestionamiento de los valores que rigen al mundo, por hacer de la lectura un ejercicio lúdico y por la construcción de personajes cuya historia terrible o graciosa, pueril o perversa, irónica o crítica, siempre remite a la complejidad y a las contradicciones que se muestran como lo más esencial de la condición humana.

II

Veinte lecturas. En los cinco trabajos que integran la primera parte de este libro los autores ofrecen una doble perspectiva fincada tanto en la vida como en la obra de Luis Arturo Ramos que lo sitúan en un sitio privilegiado en la literatura mexicana. Además de resaltar la originalidad de su narrativa destinada a jóvenes lectores y la profundidad de su escritura ensayística, en

esta primera sección también se alude a la figura del autor, a la calidez humana que lo caracterizó en su enseñanza de la literatura, en su labor editorial y de difusión cultural. Los vasos comunicantes que es posible establecer entre la vida y la escritura de Ramos hacen evidente que para dicho autor la literatura representa, más que un oficio, un *modus vivendi* que se materializa tanto estética como académicamente pues, además de las numerosas obras que ha publicado, también destaca la labor que realizó en la Universidad Veracruzana y su presencia activa en la Universidad de El Paso, Texas.

Al leer historias tan sugerentes como las escritas por Ramos, resulta imposible no experimentar cierta curiosidad por conocer al hombre que algunas veces se esconde y otras se muestra en las páginas que conforman su obra. A manera de semblanza, José Homero, en “Esbozos para un maestro universal”, celebra su amistad con el autor veracruzano, cuenta sus experiencias primero como alumno y después como su colega, traza varios puntos del extenso itinerario creativo que ha llevado a Luis Arturo de las costas veracruzanas y la capital xalapeña a la Ciudad de México y al extranjero. Para este autor, Ramos es un maestro universal porque conserva el conocimiento y el arduo trabajo que, como creador, editor y maestro, ha desarrollado desde su provincia natal; conocimiento regional que en sus libros es posible observar por medio de las pintorescas descripciones del ambiente natural y de lo contrastante que resulta el espacio urbano para alguien que creció cerca del mar, escuchando el ritmo de las olas y las historias de su padre.

Además de la creación de cuentos y novelas, el quehacer literario de Luis Arturo Ramos también abarca la escritura ensayística, forma discursiva que ha sido la menos explorada por los críticos, tanto nacionales como extranjeros, interesados en la notable obra del veracruzano. Como parte de este

libro, María Esther Castillo, en “¿Quieres que te lo cuente otra vez?: espacio ensayístico en *Melomanías: la ritualización del universo*”, ofrece uno de los acercamientos más innovadores por dos motivos: primero, porque dicha crítica se detiene en el análisis del ensayo que Luis Arturo dedica a la narrativa de Juan Vicente Melo, y segundo, porque las herramientas metodológicas empleadas por Castillo se ubican, principalmente, en el terreno de la filosofía, hecho que permite articular una lectura fundamentada tanto en la estética del discurso ensayístico como en reflexiones más generales relacionadas con la naturaleza del lenguaje poético, del acto de la escritura y de ese tipo de lectura crítica privilegiada que un creador hace del discurso de otro creador, pues quién mejor para hablar sobre una obra literaria que alguien que ha vivido la experiencia de erigir una.

En “*Blanca-Pluma: un diálogo con el lector*”, José Luis Martínez Suárez aborda los diversos problemas estéticos que conlleva la creación de una literatura destinada para niños-jóvenes, pues considera que la representación de registros del lenguaje juvenil, la intensidad con que transcurre la trama, la ausencia de una moraleja o un sentido didáctico que imponga una interpretación unívoca al texto y el gusto por la lectura que debe derivarse de este tipo de textos son los principales ingredientes de *Blanca-Pluma*, la noveleta para preadolescentes que Ramos publicó en 1993. En su análisis, Martínez Suárez señala que la búsqueda de la identidad llevada a cabo por la pluma-protagonista, además de constituir un verdadero relato de formación desarrollado a través de la prosopopeya, implica una extensa reflexión relacionada con el arte de narrar, particularmente con el proceso de crear un tipo de texto en el que lo relatado no aparece de la misma manera que en un cuento para adultos. Así, la noveleta de Luis Arturo Ramos establece un diálogo cargado de ludismo con esos lectores para quienes el juego y la curiosidad son el fundamento

de la realidad, pues uno de los factores fundamentales dentro de la narrativa juvenil, según acota el crítico en su análisis, consiste en hacer de la lectura un proceso que dé sentido al mundo y que explique la posición que el joven ocupa en él.

Partiendo de una reflexión filosófica con respecto a la infancia, Daniel Orizaga Doguim manifiesta su interés por los relatos para niños que figuran en el *corpus* literario de Luis Arturo Ramos, pues en “La otra cuentística de Ramos. Invocación y evocación de la infancia”, se cuestiona acerca de las relaciones que existen entre la obra “adúltera” y la obra “pueril” del autor veracruzano. Para Orizaga Doguim, el cambio de tono, la adaptación léxica y el rechazo de una voz moralizante son algunos de los mayores logros estilísticos de esa otra literatura ramosiana en la que los personajes descubren su alrededor, se enfrentan a ritos iniciáticos y viven las aventuras de su propio proceso formativo. El autor de este trabajo se vale de las ideas que Salvador Elizondo expuso en el ensayo “Invocación y evocación de la infancia”, publicado en *Cuaderno de escritura*, para señalar que en la literatura infantil de Luis Arturo las diferencias que organizan la realidad entran en crisis por medio de una mirada infantil para la que, más que distinciones, lo que encuentra son relaciones.

“La puesta en escena de la subjetividad en *Crónicas desde el país vecino*” es el título del estudio realizado por Leticia Mora y Ángel José Fernández, trabajo en el que ambos autores analizan el problema de la crónica, entendida como un género fronterizo entre lo verídico y la ficción, lo objetivo y lo subjetivo, la literatura y la realidad. Mora y Fernández mencionan que en dicha obra es posible observar cómo la literatura de Luis Arturo Ramos adquiere una nueva ubicación territorial, así como una nueva dimensión simbólica a través del tema de la diáspora de mexicanos por el extranjero; situación vivida por el autor que, desde el plano literario, le

permitió reflexionar sobre el ámbito de la geopolítica cultural, sobre la construcción de una identidad nacional y sobre una escritura cuyos límites, tanto genéricos como cartográficos, varían con el paso del tiempo y de la experiencia. Tal y como afirman los autores de este trabajo, Luis Arturo Ramos es un migrante intelectual que, instalado desde hace algún tiempo en territorio estadounidense, reconfigura su experiencia de lo mexicano recurriendo a los motivos del viaje, las fronteras, las culturas ajenas y la imagen que persiste de la propia. En la propuesta analítica de Mora y Fernández, el punto central consiste en desarrollar una lectura de las *Crónicas desde el país vecino* atendiendo a los recursos que emplea el sujeto de la enunciación, absolutamente susceptible de ser identificado con el autor real, para fungir como una suerte de mediación subjetiva que relaciona “objetivamente” una realidad discursiva que se sustenta en el humor, los estereotipos, la historia, la ficción, la biografía y el artificio. De esta forma, las crónicas de Luis Arturo son vistas por los autores de este artículo como una especie de vida novelada en la que hay una tensión entre la objetividad, inherente al género crónica, y la introspección subjetiva, que lleva a cabo la voz narrativa, hecho que permite a Mora y Fernández afirmar que la escritura cronística representa una frontera que se desplaza constantemente entre lo real y lo imaginario, entre una cultura y otra, entre la experiencia y su reflejo en las líneas que se leen o se escriben.

La segunda parte de este libro contiene una serie de análisis que va de los primeros textos a las parábolas finiseculares escritas por Luis Arturo Ramos, cubriendo un amplio espectro estético en el que los diversos críticos señalan algunas afinidades entre la prosa ramosiana y la de otros autores clásicos, con la finalidad de demostrar que en la obra del veracruzano hay un sinnúmero de estrategias narrativas que articulan la compleja originalidad de su escritura. En los

trabajos que integran este apartado, las diferentes perspectivas de estudio se enfocan en la reinterpretación de géneros y leyendas clásicas, en el lúdico manejo de la temporalidad, en esa otra mirada del mundo que ofrece la risa y en la irrupción de la realidad a través de lo fantástico. Para varios autores de este volumen ha resultado interesante analizar los primeros frutos de la producción narrativa de Ramos, quizá porque en el germen de su subversiva poética se encuentran las bases de una explicación que puede hacerse extensiva al resto de su obra. Alfredo Pavón considera con mayor amplitud y precisión diversos motivos, temas y procedimientos discursivos que configuran uno de los primeros universos ficcionales de Ramos pues, en su estudio “Los viejos asesinos del tiempo (Y otros lugares)” ofrece un inventario analítico de las combinatorias narrativas que constituyen el volumen de cuentos que inaugura la carrera literaria del autor veracruzano, para posteriormente observar cómo la narrativa ramosiana se consolida con la publicación del volumen *Los viejos asesinos*. Para Pavón, en los relatos tempranos de Ramos hay diversos mundos posibles que funcionan como base para el desarrollo de las tramas: los textos de corte fantástico, aquellos en los que predomina un realismo simbólico y otros tantos definidos por lo hiperreal. Si bien *Del tiempo y otros lugares* es el texto del que parte su análisis, Alfredo Pavón relaciona sus observaciones con *Siete veces el sueño* y *Los viejos asesinos*, hecho que le permite establecer una mirada global de la cuentística ramosiana y precisar las estrategias que Luis Arturo desarrolló como fundamento de su original estilo narrativo. Así, Alfredo Pavón deja claro que la escritura de Ramos es un proceso creativo en el que a veces se avanza y otras se retrocede, en el que se recupera y reconfigura lo creado en el pasado, en el que se construye un complejo universo narrativo siempre en movimiento; un mapa literario que indica las rutas seguidas por un autor

que nunca abandona el esfuerzo por perfeccionar y hacer aún más complejo su estilo.

Todo acto narrativo, por extraño y transgresor que sea, conlleva una reflexión sobre la temporalidad, sobre los días desconcertantes y los instantes de felicidad que experimenta cualquier sujeto creador o cualquier ser de papel. Raquel Velasco se remonta hasta el origen de su carrera literaria, en *Del tiempo y otros lugares*. En el estudio “Luis Arturo Ramos: la escritura de un tiempo inesperado” señala que el devenir de los personajes se construye a partir de ciertos motivos como los sueños, la ambivalencia de identidades, las realidades paralelas, el inconsciente, el amor y el olvido, temas que sin duda alguna adquieren suma complejidad debido a las deformaciones que en ese primer volumen de cuentos hay en cuanto a las categorías espacio-temporales. Los planteamientos que desarrolla la autora le permiten llegar a la conclusión de que el primer libro de Luis Arturo es un microcosmos narrativo en el que algunas veces subyace, y otras se explicita, una serie de reflexiones sobre el tiempo: ese aspecto inmaterial e intangible que nos determina y que con su discurrir transforma todo lo que nos rodea.

En el texto “Lo fantástico confabulado o el recuerdo momentáneo”, Guadalupe Flores se detiene principalmente en el análisis de *Siete veces el sueño* y *Del tiempo y otros lugares*, volúmenes de cuentos en los que, si bien no hay un predominio del género fantástico, existe una serie de estrategias discursivas y de recursos temáticos que remite a ese tipo de literatura en la que se cuestiona toda concepción automática y definitiva de la realidad. La autora de este artículo observa, apoyada en la propuesta teórica de Jaime Alazraki respecto a lo neofantástico en la literatura hispanoamericana, que dentro de la narrativa breve de Luis Arturo Ramos “Estela escucha voces en los roperos”, “Siete veces el sueño” y “Bungalow” son relatos que claramente dan cuenta de que el mundo cotidiano

está lleno de intersticios y de sucesos inexplicables que, más allá de generar temor en el lector, tienen la función de manifestar las peculiares visiones del mundo que caracterizan a los personajes creados por Ramos. Siguiendo los aportes de varios estudiosos que David Roas recopila en *Teorías de lo fantástico*, Guadalupe Flores plantea una interrogante que bien puede ser vista como la ruta de comprensión más importante que desarrolla en su trabajo: “¿lo fantástico es nada más que la percepción de la realidad de un personaje maniático?”, planteamiento que desemboca en la propuesta de que los cuentos de Ramos pueden ser observados como una serie de entrevisiones extrañas rodeadas de detalles realistas que provocan una inagotable sensación de incertidumbre en el lector.

Vicente Francisco Torres se acerca a los “Relatos de Luis Arturo Ramos” conservando esa calidez e intimidad con que a menudo realizamos una plácida lectura desde nuestra habitación. Para él, *Del tiempo y otros lugares*, *Los viejos asesinos*, *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*, *La casa del ahorcado* y *Los argentinos no existen* son obras fundamentales dentro de la narrativa ramosiana. Además de mencionar el lúdico manejo de la temporalidad presente en los cuentos “Foto click”, “Cuando los relojes se detienen puede suceder algo inesperado” y “Antesala: permanencia involuntaria”, aparecidos en el primer libro de cuentos, y de aludir a las semejanzas estilísticas que existen entre dichos textos y la novela inaugural *Violeta-Perú*, Torres considera que “Lo mejor de Acerina” y “Cartas para Julia”, pertenecientes a *Los viejos asesinos*, son relatos imprescindibles en el marco de la narrativa mexicana del siglo XX, pues las constantes alternancias en el foco de la narración dan cuenta del carácter posmoderno de los discursos de Ramos, al tiempo que se vale de recursos de la novela policial para plantear incisivas críticas sociales del México contemporáneo.

Ana Lúcia Trevisan se acerca a la novela corta “La Señora de la Fuente” para analizar los recursos de la tradición oral y de las narrativas legendarias. Considera que en la noveleta de Ramos se desarrolla un proceso dialógico en el que se funden los relatos históricos y bíblicos con la leyenda mexicana de la Llorona, de manera que la caracterización de la protagonista reposa sobre las prototípicas imágenes femeninas de la virgen María y de aquella mujer que se lamenta por haber matado a sus hijos. A pesar de la brevedad del texto estudiado por Trevisan, la crítica hace énfasis en que “La Señora de la Fuente” ofrece al lector múltiples reflexiones tocantes a los universos cognitivos que determinan al ser humano, ya que en la historia de dicha mujer se conjunta una serie de discursos divergentes que se entretajan en nuestros imaginarios: los relatos religiosos, el discurso político y el discurso legendario. *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo* es un título más que sugerente, pues en el término “parábolas” Trevisan observa una apertura de los discursos religiosos que permitió a Luis Arturo redimensionar la lectura de ciertos relatos bíblicos, en este caso de aquellos relacionados con la virgen María, para establecer una dialéctica entre la tradición religiosa y la tradición oral *non sancta*, como es el caso de la leyenda de la Llorona. Se concluye que la escritura de Ramos, más que escindir mundos ajenos, los interconecta, valiéndose de las voces de la desacralización que manifiestan el hecho de que toda certeza está perdida.

El humor fundamentado en el autoescarnio y una crítica satírica de la política nacional a finales del siglo XX son dos de los aspectos que, a propósito de *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*, Russell Cluff menciona en su ensayo “Luis Arturo Ramos y la parábola finisecular”. De dicho volumen de relatos, Cluff considera que “Rainbows at Seven Eleven”, “La Señora de la Fuente”, “Othón, el mesero que perdió

la memoria” y “La muchacha y su patrona” constituyen verdaderas obras maestras del género corto, pues en dichos relatos bien podría condensarse gran parte del *ars poetica* y de la combinatoria narrativa que identifican a Luis Arturo Ramos como un autor imprescindible dentro de la literatura mexicana contemporánea. Después de realizar una revisión analítica de la parábola como género discursivo, Russell Cluff señala que, atendiendo a la organización estilística de los relatos mencionados, en los cuentos finiseculares de Luis Arturo es posible observar la influencia de Kafka y de Juan José Arreola, particularmente de los textos “Ante la ley”, escrito por el primero, y “Parábola del trueque”, perteneciente al segundo. Se señala que entre las parábolas de Kafka y Arreola y las escritas por Ramos hay una gran diferencia, pues mientras los dos primeros se valen de la paradoja y del enigma para la articulación de sus discursos, el autor veracruzano recurre al humorismo manifiesto en las desequilibradas comparaciones que mueven a risa al lector. Así, el tono humorístico es el rasgo en el que Cluff observa una refuncionalización de la parábola en cuanto a discurso ejemplar, pues la solemnidad y la universalidad de dicho género ceden su lugar a una serie de relatos irrisorios y geográficamente determinados en los que Ramos, siempre con un dejo sarcástico, se refiere tanto a los conflictos políticos en el centro del país como a los diversos problemas que implica la condición fronteriza al norte de México.

Raymod L. Williams, en su estudio “La obra temprana de Luis Arturo Ramos y la tribu de Cortázar”, toma como punto de partida la a veces incómoda pero afortunada semejanza entre los primeros relatos del veracruzano y los célebres textos del argentino para llevar a cabo un análisis de corte psicoanalítico en relación con *Los viejos asesinos*. Apoyado en el libro *Unclaimed Experience* de Cathy Caruth, Williams observa que en los cuentos de Ramos existe una serie de figuras simbólicas

en la que se materializan algunos traumas que aquejan a los personajes centrales, cuya caracterización se desarrolla a partir de ciertos patrones obsesivos de conducta. El autor de este trabajo considera que tanto Ramos como Cortázar se acercan a la escritura para generar una especie de exorcismo o acto catártico en cuanto a sus personajes, afirmación fundamentada en el hecho de que ambos creadores se valen de motivos y temas recurrentes para exponer, pero no explicar, las desequilibradas conductas de sus protagonistas; de ahí que, siguiendo a Williams, Luis Arturo Ramos puede ser ubicado como un escritor perteneciente a la “tribu de Cortázar”. El análisis de Williams culmina con una sugerente afirmación crítica en la que se califica los primeros trabajos de Luis Arturo como una etapa cortazariana que va de los cuentos fantásticos a la novela abierta, tránsito que el autor veracruzano desarrolló de manera similar mas no idéntica al célebre argentino, valiéndose de los traumas más diversos e inexplicables de sus personajes, de aquellas obsesiones que conforman complejas historias en las que la única certeza es que los protagonistas son presa de una conducta extraña que los identifica como sujetos patológicos y transgresores.

En la última sección de este libro la naturaleza posmoderna del discurso, la ambigüedad que cobra la historia oficial en la ficción literaria, las relaciones entre memoria y escritura y la confluencia de estilos y temas son algunos de los intereses que desarrollan los autores de los trabajos compilados. Así, esta sección puede ser vista como un minucioso catálogo de lecturas críticas que explicitan la riqueza estética de la obra escrita por Luis Arturo Ramos. En estos estudios, los autores resaltan diversos tópicos y recursos textuales que constituyen parte fundamental del variado estilo ramosiano, al tiempo que hacen énfasis en aquellas peculiaridades de la escritura que permiten observar el progreso y la originalidad de una poé-

tica que evoluciona con el paso del tiempo y con el tránsito por diversas formas discursivas.

Federico Patán, a través del humorismo prosístico de Luis Arturo Ramos, analiza *Ricochet o los derechos de autor*, una de sus últimas publicaciones. Calificada por Patán como una comedia de enredos, en dicha novela resalta la profunda seriedad y complejidad con que está urdida la trama, oponiéndose a la comicidad de la situación, en cuyo trasfondo se encuentra una serie de reflexiones respecto al papel del azar en la existencia, a las circunstancias en apariencia fortuitas de la vida y a las buenas o malas decisiones que toma el ser humano. En este estudio se describen con minuciosidad las estrategias discursivas que Ramos emplea en su novela para construir un fiel retrato de la Ciudad de México y para caracterizar a sus personajes, análisis que permite demostrar que la obra ramosiana se aleja de la aparente sencillez que caracteriza al discurso humorístico. En relación con la complejidad de la escritura, Patán observa en *Ricochet o los derechos de autor* una mezcla de estéticas literarias, de procedimientos retóricos y de intrigas yuxtapuestas que dan origen a un relato posmoderno, considerando que tal apertura del discurso reside principalmente en el hecho de que la novela incluye otra novela, titulada *De rebote*, que nunca figura en las páginas más allá de la alusión, por lo que el lector debe reconstruirla a partir de indicios.

Antonio Gómez L-Quiñones es otro de los estudiosos interesado en la complejidad de la más reciente etapa literaria de Ramos, pues en su artículo “La brújula irónica: giros sapienciales en *Ricochet o los derechos de autor*” demuestra que las posibles interpretaciones del texto son inagotables. Si bien la narrativa de Luis Arturo se caracteriza por las múltiples direcciones que toma la intriga, Gómez L-Quiñones considera que existe un principio básico en varios de los cuentos y novelas escritas por nuestro autor, ya que su producción tiende a enfocarse en

un personaje y en el trayecto, material o interno, que éste realiza, definiendo así el itinerante punto de vista para lo narrado. Si bien los conflictos experimentados por los personajes de Ramos son de diversa índole, el autor de este artículo señala que todos, haciendo a un lado las especificidades, tienen que ver con el sentimiento de desorientación, de manera que Gómez L-Quiñones postula que las interrupciones, las contradicciones y las digresiones del discurso son consecuencia de la confusión asumida como un eje temático fundamental en las historias de Ramos. Destaca que en *Ricochet o los derechos de autor* hay varios datos históricos que tienen la finalidad de intensificar el ambiente de incertidumbres que rodea al protagonista. También existe un recurso paradójico que consiste en la introducción de sentencias, aforismos o frases sapienciales que se presentan al lector como verdades irrevocables. Gómez se cuestiona con respecto a dichas sentencias, mencionado que tienen una intención irónica, pues aunque en la novela existen múltiples referentes espaciales y de índole histórica que remiten invariablemente a la realidad, el punto medular del relato tiene que ver con el desconcierto que siente el protagonista en cuanto a su relación amorosa y en cuanto a su imposibilidad de convertirse en un narrador prestigiado.

La relación entre memoria y escritura es retomada por Víctor Manuel Osorno en “Experiencia y evocación, memoria y distorsión: a propósito de los planos narrativos en *Violeta-Perú*”. El autor reflexiona con respecto a la condición del hombre moderno inmerso en las grandes ciudades para después proponer que la confusión de voces funge como eje articulador de la primera novela escrita por Ramos, en la que también existen múltiples miradas que distorsionan la realidad. Osorno subraya dentro del caótico universo ficcional dos planos narrativos que recorren la totalidad de la obra: por un lado, el discurso concerniente al narrador, y por otro, el flujo de conciencia que realiza el ebrio

protagonista. Observa que hay dos temporalidades discursivas, pues la historia del protagonista se va destejiendo entre el tiempo real narración, es decir, el lapso que dura su trayecto en el Violeta-Perú, y otro tiempo que difusamente se evoca y distorsiona. Osorno concluye que el aparente desorden imperante en la primera novela de Luis Arturo Ramos puede ser visto como un reflejo de la “caótica organización” bajo la que cotidianamente se mueven los habitantes de las grandes urbes; esos millones de personas que a diario recorren grandes trayectos en los que tienen tiempo suficiente para recordar sus experiencias y distorsionarlas, ya sea por ebriedad o por el simple deseo de hacer distintas sus vidas.

La suspensión de la narratividad, el juego entre el ser y el parecer, las situaciones limítrofes y la condición fronteriza son los ejes que estructuran el estudio de Teresa García Díaz, quien en “Muros reales y simbólicos: *Intramuros*” analiza cómo la condición vital de los personajes ramosianos les impide llevar a cabo sus aspiraciones individuales al tiempo que establece un entramado discursivo en el que se privilegian los detalles descriptivos sobre las acciones. García Díaz reflexiona en torno al “muro” entendido como una idea que, además de ser el tema central de la novela, trasciende el discurso. Por un lado, los personajes se encuentran atrapados en la realidad que los determina, mientras que por otro, la mirada del lector puede traspasar el muro discursivo que dilata, a través de una prosa poética, el desenvolvimiento de la trama. Haciendo referencia a la condición migratoria del autor, García Díaz observa que el traslado de un lugar a otro, con todas las transformaciones que implica dicho movimiento, constituye una de las constantes temáticas en la obra escrita por Ramos, de ahí que los personajes de *Intramuros*, al igual que el “yo” discursivo de sus crónicas y los protagonistas de otros relatos, aparezcan ante el lector como sujetos escindidos entre espacios y tiempos disimi-

les. La autora llega a la conclusión de que los personajes permanecen presos en sus muros interiores, en esa infelicidad que su estatismo ante el destino les prodiga, ya que no son capaces de decidir y sólo se dejan llevar, movimiento involuntario que puede ser identificado con el vaivén del mar, con ese ritmo del oleaje que se reproduce en las páginas de esta novela.

Los actos de fe y la religiosidad son los temas que permiten a Magali Velasco en "*Animal quarens: construyendo a Blanca Armenta Quintano, deconstruyendo la fe*", iniciar su análisis con una relación entre *La mujer que quiso ser Dios* y el filme *La dolce vita*, de Federico Fellini. En ambos discursos, a pesar de su naturaleza divergente, se describen los dos fundamentos que Luis Arturo considera inherentes a cualquier religiosidad: la necesidad de creer y la obligación de inventar, impulsos fundamentales del ser humano que tanto en la película de Fellini como en la novela ramosiana representan el motor principal de la narración. Velasco se enfoca en observar los mecanismos empleados en la caracterización del personaje Blanca Armenta Quintano y su relación paralela con la fe y sus manifestaciones. La perspectiva antropológica de este artículo, además de señalar los principales rasgos compositivos del texto, observa la importancia que tienen nociones como lo ritual, lo simbólico y lo religioso para la comprensión tanto de la anécdota como del entramado discursivo. Otro de los puntos de interés está relacionado con el notable manejo del lenguaje desarrollado por el veracruzano en esta novela, pues para Velasco *La mujer que quiso ser Dios* puede ser vista como una obra barroca debido a que está plagada de imágenes, símiles, metáforas y alegorías que constituyen un sistema retórico en el que confluyen varias modalidades discursivas, como la parodia, la épica, la ironía y la novela de formación. Magali Velasco llega a la conclusión de que la protagonista de esta novela es un personaje memorable que encarna el arquetipo de la mujer

moderna, rebelde y autónoma, de una mujer cuya historia permite múltiples lecturas de corte histórico, simbólico, religioso y estrictamente literario, pero todas ellas signadas por lo contemporáneo.

Las semejanzas entre varios de los personajes es el principal asidero interpretativo del que se vale Antonio Moreno Montero para ofrecernos un detallado análisis de dos obras fundamentales dentro de la narrativa del veracruzano. En “El cinismo con atributos” estudia *La casa del ahorcado* y *Los argentinos no existen*, novelas afines en cuanto a estrategias discursivas, obras que también comparten a sus personajes centrales. Moreno Montero explica que la relación intratextual de ambas obras se lleva a cabo por medio de la sustitución de los papeles con que cuentan los dos personajes masculinos dentro de la narración, pues mientras que Montalvo narra sus conflictos en *La casa del ahorcado*, Zamarripa, su suegro germanófilo, es el que ocupa un lugar central en *Los argentinos no existen*, a pesar de que Montalvo siga entrometiéndose en dicho relato de tintes policíacos, paganos y esotéricos. Se señala que la metatextualidad presente en *La casa del ahorcado* es el punto de relación primaria entre ambas novelas, ya que a la mitad de dicha narración Ramos inserta un texto titulado *La balada de Bulmaro Zamarripa. Los argentinos no existen (entremés)*, fragmento que tiempo después se convertiría en un texto independiente de su matriz literaria, pero cuya relación con ésta, aunque bien puede obviarse por un lector no avisado, enriquece la lectura e interpretación de ambas obras. Culmina su estudio señalando que el riesgo de jugar con la interacción textual, además de ser un rasgo indiscutible de la narrativa posmoderna, permitió a Luis Arturo poner en crisis los códigos y paradigmas tradicionales con que se asume tanto a la historia como a la realidad que nos rodea, invitando al lector a construir

una mirada crítica ante la vida que, como señala el autor de este artículo, sólo puede captar un ojo cínico.

La importancia de la experiencia estética, del placer que se deriva de la lectura, representan el punto de partida para Víctor Hugo Vázquez Rentería en “La opacidad pegajosa de la condición humana: *Éste era un gato...* de Luis Arturo Ramos”, donde la prosopopeya, el símil y la reiteración de números, nombres y perspectivas son algunos de los recursos que definen la riqueza estilística de la prosa ramosiana que discurre con la intensidad de la poesía. Apoyando sus observaciones en la teoría que sobre la palabra poética desarrollara Roland Barthes, presta especial atención a las comparaciones, entendidas como un recurso del lenguaje que permite la asociación de diversos motivos recurrentes en el resto de su obra, pues el mar, la infancia, los personajes femeninos y la construcción de metáforas narrativas son algunos de los componentes que dotan de profundidad a la trama de *Éste era un gato...* Se enfatiza la presencia de la literatura como tema de representación narrativa, pues aunque los personajes no deliberan sobre la organización del texto sí reflexionan respecto a la forma en que se expresan y a la disposición que sus pensamientos y sensaciones adquieren en el discurso. Así, el lector observará la confluencia del orden, la razón y la inteligencia con la libre asociación de los recuerdos y de las emociones, en una escritura multiforme, intercambiable, lúdica y compleja en la que cualquier detalle referido es detonador de sentido.

III

La poética de la percepción y los intersticios de la memoria: Luis Arturo Ramos. La importancia de este libro reside tanto en el carácter especializado de los estudios como en la multiplicidad de perspectivas que se dirigen hacia el mismo punto:

la obra de un escritor mexicano que, trascendiendo corrientes literarias, géneros discursivos y fronteras geográficas, gira en torno al sentido humano de la literatura, al privilegio de las sensaciones y de las experiencias compartidas por personajes y lectores sin importar el espacio-tiempo en el que se ubiquen. Esta publicación pretende ser el punto de partida para el surgimiento de más trabajos centrados en el análisis de los mundos posibles que Luis Arturo crea y recrea en sus páginas, pues ante un autor tan sugerente y productivo la crítica no puede hacer más que rendirle tributo al interpretar sus relatos, crónicas y ensayos, al hacer de los textos ramosianos el motor de nuevas escrituras que ofrezcan algunas posibilidades para comprender y apreciar la complejidad de su poética todavía en desarrollo.

El ejercicio de escritura sobre la escritura que dio como resultado este libro tuvo su origen en diversas latitudes: México, Estados Unidos y Brasil, naciones de los veinte críticos que, desde diferentes casas de estudio, ofrecieron generosamente sus análisis e interpretaciones de los textos ramosianos. Así, la Universidad Veracruzana, con sede en Xalapa, ciudad entrañable para Luis Arturo, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad Autónoma de Querétaro, la Universidad Presbiteriana de Mackenzie, la Universidad de California, la Universidad de Texas, El Paso, el Dartmouth College y el Barton College son los centros académicos de los veinte autores que, con su calidad y compromiso, constituyen este mosaico crítico-interpretativo de la literatura creada por Ramos.

ESBOZOS PARA UN MAESTRO UNIVERSAL

JOSÉ HOMERO

No es frecuente en nuestras letras ponderar maestros regionales. Otras geografías, cercanas por distantes, acaso por la inmensidad de su territorio, por el simbolismo cifrado en la frontera, la expansión de límites, celebran la irradiación, desde un punto excéntrico, de una manera de percibir la literatura que no conlleva elementos cosmopolitas ni aspira a registros de época o que reduce al mundo, tan vasto, a un microcosmos, de trazos, mapas definidos. Literaturas y maestros regionales que devienen maestros universales y muchas veces sorprendentes adalides de vanguardia, de maneras de decir y de sentir inéditas o insólitas, para generaciones anteriores. Es probable que en este momento estés recordando las lecciones de William Carlos Williams, Kenneth Rexroth, Willa S. Cather, William Faulkner, William Gaddis, Richard Russo, y tantos otros maestros cuyo nombre se me escapa pero de obras perdurables como un hito, un monumento, ante el cual detenerse y conmemorar una lección literaria.

En México nuestros maestros regionales se confunden con los prestigios provincianos que han zaherido, con agudeza no por justa menos cruel, Jorge Ibargüengoitia y Sergio Pitol, en, digamos, *Estas ruinas que ves* y *El tañido de una flauta*, para mencionar sólo un par de novelas magistrales. Los maestros regionales no son quienes nunca salieron de la provincia, o quienes representan los valores fariseos de las buenas costumbres, sino aquellos que sólo hablando de su provincia proyec-

tan una luz universal. Un maestro regional cuenta entre sus atributos, además del conocimiento de las costumbres, hábitos y actitudes que distinguen la provincia que ha elegido como suya —a menudo un maestro regional puede no vivir en la provincia que ha tomado como suya, pensemos en Juan Rulfo o en Jorge López Páez—, el convertir la minucia, la moralla cotidiana, en inspiración y medio para abordar ciertos temas que diríamos eternos: la soledad, la ambición, las pasiones que devoran, sea el amor, la codicia o esa forma miserable de demencia: el orgullo excesivo. Y es gracias a esa concentración, a la delimitación de un territorio, de un coto donde cazar personajes e historias, que el maestro regional aspira a cifrar la humanidad de igual modo que un científico elige una línea de investigación que siendo exclusiva puede aportar logros universales.

En rigor, toda escritura aborda una región. Bastaría revisar cuántos títulos con nombres alusivos a región y regiones, provincia y provincias, existen en nuestra literatura. Yo sé que han pensando en una novela muy célebre, acaso también en un hermoso título de poesía de un autor en trance de desaparición, y por qué no en el no menos hermoso título de prosa de un filósofo cosmopolita que eligió nuestro país para expresarse. Toda escritura es regional. Todo autor habla, celebra y describe una manera de considerar la literatura y el arte. Sin embargo, el peso que ciudades y regiones detentan sobre otros ha determinado que olvidemos que la literatura de trovadores es una literatura provinciana, y acaso nos permita asimismo olvidar que nada más provinciano que la obra de Saint John Perse o William Carlos Williams. El asunto está en la dimensión: quien canta al progreso y celebra su siglo puede quedar superado por el Internet, pero quien describe las costumbres de los peleteros o arrieros es probable, si hay aliento y no manierismos en su escritura, sea leído allende modas.

No, no es tan largo el preámbulo para abordar la obra de Luis Arturo Ramos. O mejor dicho al autor que es Luis Arturo. Podría recordar cuándo conocí a Luis Arturo. Fue durante una celebración de las fiestas patrias en nuestro natal Minatitlán. Lo recuerdo apenas, con su emblemática camisa de cuadros y broches de presión, a la usanza vaquera que John Travolta y Kenny Rogers impusieran como moda urbana una década anterior a aquella noche de los ochenta. Sudaba Ramos, bajo la taciturna luz que las bombillas proyectaban contra el escenario. Usaba anteojos estilo aviador y hablaba enfatizando los sonidos de cada palabra. A su lado se encontraba la reina de esas celebraciones, seguramente una bella joven cuyo nombre y formas he olvidado. Es probable que me haya acercado a saludar a Ramos. Me recuerdo acompañado de Ricardo Perry y seguramente Juan Meléndez. Para entonces Luis Arturo era ya nuestra referencia. Lo mencionábamos con familiaridad. Era un escritor que había nacido en Minatitlán, vivía en Xalapa y era el director de la editorial de la Universidad Veracruzana. Toda una celebridad.

Qué joven era Luis Arturo entonces. De ser nuestro compatriota letrado pronto se convirtió en un modelo, para mí, de escritura. Baste referir que al llegar a establecerme en Xalapa, mi primer tentativa, más que llegar a casa, fue deambular por el centro, con una enorme maleta a cuestas, buscando denodadamente a Luis Arturo. Y no lo encontré. Porque había ido a buscarlo a Bravo, donde el antiguo cineclub, al Edificio Nachita... Pero la itinerante editorial de la UV estaba ahora en el Edificio de Rectoría, donde hoy es Comunicación Social de la Veracruzana. Pero eso lo averiguaría varias semanas después, cuando llegué con mis cuentos y poemas ante Luis y de paso conocí a otros redactores, famosos para mí que leía *Plural* y coleccionaba revistas de poesía pergeñadas por los jóvenes de la década anterior, como

lo fueron Angel José Fernández —¡ganador de una mención en el Premio Lagos de Moreno!— y Marco Tulio Aguilera Garra-muño, de quien recordaba su “Manicomio con vista al mar” en *Plural*.

A despecho de las botas vaqueras, remendadas con medias suelas, que Luis Arturo subía poco institucionalmente sobre su escritorio, de su camisa vaquera de manga corta, sus pantalones Levis 501 despintados y su cabellera cada vez más rala, Ramos encarnaba la función del mentor que necesitaba. Yo era un aspirante a escritor que se encontraba frente a un escritor, como yo, nacido a la ribera de ese salvaje y sucio río, esa bestia indómita que ritualmente se encabritaba, se desbordaba y violaba las casas que se atrevían a dormitar junto a su furia. Era posible ser escritor naciendo en un lugar donde la librería solitaria —y pese a ello, bien surtida— se llamaba Mercado de Libros y donde todo mundo compraba ropa de importación. La ironía con que Ramos acometía sus correcciones además de sufrimiento para mi ego, me preparó para una lección de rigor y de precisión gramatical. Diría que pocos escritores, entre los que he conocido, tan atentos a la lección flaubertiana del mote justo. Pocos también conocen tan bien la poética del cuento. Ramos, además de fino y complejo escritor, es un maestro del arte de la ficción. Lo prueban sus talleres y en los últimos lustros, la maestría en Escritura Creativa, implementada en una universidad en el antiguo Paso del Norte. En esos primeros años de mi estancia en Xalapa, Ramos leyó mis cuentos, conversó conmigo sobre mis intereses literarios y a veces me invitó a comer. Leía con paciencia mis cuartillas, siempre emborronadas a pesar de que procuraba entregarlas lo mejor escritas a máquina. Aprendí mucho de él, no sólo recibiendo sus enmiendas y reprimendas, sino observándolo. Sus observaciones además de enmendar la sintaxis apuntaban a rasgos caracteriológicos, al contexto e incluso al sentido. Era una lección magistral. Antes él había recibido el

magisterio literario y humano de Juan Vicente, a quien también conocí y quise con paciencia. Ahora, en esta rueda de las generaciones, Ramos se ocupaba de transmitir ese tácito magisterio. En este sentido, ahora que yo mismo me ocupo de atender a jóvenes escritores, corregir escritos y sugerir lecturas, entiendo que la mejor lección no es esa generosidad que se confunde con la indolencia, decirle a todo aspirante que es bueno y ahí la lleva, sino la exigencia. Hoy los jóvenes exigen que no se les recomienden muchas lecturas y reclaman que se les valore como genios embrionarios. No creo en eso: André Gide recomendaba decepcionar. Luis Arturo procuró hacerme desistir hasta que descubrió que podía aguantar esas recriminaciones. Y con ello, al obligarme a fortalecerme, a ser más fuerte ahí donde podía quebrarme; como dijera Hemingway me mostró el valor de la exigencia.

Un maestro a la usanza antigua, como el mentor boxístico de *Million Dollar Baby* o como Kawalsky en *El Gran Torino*, aunque yo veo más al Ramos maduro como un James Woods que como un Eastwood. Si hay una lección más allá de los rudimentos de la artesanía, tal reside en la humildad para enfrentar el oficio, para comprender que se requiere de muchísimo esfuerzo y paciencia aún mayor para dominar el arte de las palabras. Y más aún y algo especial para que esa artesanía ofrezca algo más que sólo buena factura.

Acudí puntualmente, casi todos los días, a la editorial de la Universidad Veracruzana, cuando se encontraba en Zamora. Conviví con Ramos y sus compañeros, pero la lección más duradera no ha sido, con todo, la del rigor en la escritura ni la inteligencia y la ironía para enfrentar prejuicios. La lección más honda que Luis nos ha legado a mí y a amigos cercanos como Rafael y Nina, para sólo citar a dos, ha sido la de la probidad intelectual. Lo recuerdo siempre como un abanderado de las causas nobles; un izquierdista por convicción quien sin

embargo no duda en señalar los entuertos ni la comedia de enredos en que tristemente se ha convertido nuestra izquierda nacional. Lo recuerdo contando con una expresión de desprecio una anécdota donde un prohombre de la izquierda clama a voz en cuello en una elegante tienda fronteriza que requiere de “una camisa para senador de la república”. Ramos sin embargo, crítico y honesto, siempre se ha mantenido apartado de la tentación política. Su crítica, su agudeza, que dirige lo mismo a gobernantes que a pretendientes, se ha mantenido en sus crónicas, en sus ensayos. Es, diría él, un observador de la “condición humana” y esa distancia, esa especie de deliberado alejamiento que produce a ratos una impresión de frialdad, le ha permitido explorar el desarraigo en sus novelas y también la ambición del amor que se funde en la muerte.

Como director de la Editorial de la Universidad Veracruzana, Ramos fue un digno heredero del legado intelectual de Sergio Galindo. Tras un insólito e inexplicable silencio, en 1979 la editorial reinició sus actividades, con Galindo como director editorial y Ramos como jefe de Publicaciones. Una editorial, tres departamentos: impresos, distribución y venta y publicaciones. Para entonces, el inquieto creador de suplementos y revistas, quien había escrito una tesis sobre una poeta chicana, y había merecido premios y becas que lo situaban dentro de una proyección nacional, frecuente colaborador de revistas y suplementos nacionales, había establecido vínculos con otros jóvenes autores. Muchos como él de provincia, muchos como él, cultores de un realismo que aprovechaba los recursos de vanguardia pero tenían historias y no sólo sintagmas que contar. Era la revuelta posmoderna que recusaba el solipsismo translingüístico de la primera generación posmoderna, la de Aguilar Mora, Manjarrez y el Saíenz de los días obsesivos.

Con Ramos, primero como jefe de Publicaciones y posteriormente, como dirigente de la Dirección General Editorial

de la UV –fundada por Salvador Valencia– vinieron a la literatura mexicana y digo vinieron porque él los abanderó publicando sus trabajos primeros: Jesús Gardea, Severino Salazar, Ricardo Elizondo Elizondo, Enrique Serna y Álvaro Uribe. La editorial de la UV, tal los viejos tiempos, se convirtió en un espacio de reunión para escritores consagrados –Luisa Josefina Hernández, José de la Colina, Eraclio Zepeda–, traducciones señeras –Jaroslaw Iwaszkiewicz, Ryszard Kapuscinski– y autores emergentes. En su origen fue eso la editorial, un espacio de encuentro para escritores con obra en trance de madurez, traducciones necesarias y oportunidad para jóvenes con talento. Sin olvidar a los veracruzanos, como Luis Argudín, o a los afincados en la tierra, como Rodolfo Amezcua del Río y los maestros, como José de la Colina, como Luisa Josefina Hernández y el siempre prolífico Emilio Carballido, que encontraron en esta editorial su casa. Ramos ha sido el director más generoso, quien supo retomar la estafeta de su mentor, Galindo, sin descuidar el afán cosmopolita.

Me gustaría concluir esta semblanza, que es un esbozo del hombre que hay en el escritor, diciendo que Ramos es un amigo generoso. Sin embargo sería redundante. De las líneas anteriores se desprende que pocos autores tan dadivosos con los jóvenes aprendices de campeones literarios que él. Si cada uno de nosotros recibe dádivas que a su vez debe de otorgar no al mismo sino a otro que ya aparecerá en la vuelta de las generaciones, Ramos ha devuelto con creces lo que recibió de sus maestros: Úrsula Ramos, Juan Vicente Melo, Sergio Galindo... Nos ha demostrado que la alta calidad literaria en nada mengua los afectos ni la calidez del ser humano. Por ello es un maestro que amén de regional es universal y más que eso, un verdadero maestro. No una lección de complicidades sino de honestidad. Maestro: quien sabe enseñar y lo trasmite.

¿QUIERES QUE TE LO CUENTE OTRA VEZ?:
ESPACIO ENSAYÍSTICO EN *MELOMANÍAS*:
LA RITUALIZACIÓN DEL UNIVERSO

MARÍA ESTHER CASTILLO
Universidad Autónoma de Querétaro

Se es artista a costa de sentir lo que todos los no-artistas llaman forma en tanto que *contenido*, que la “cosa misma”. Por este hecho pertenecemos sin duda a un *mundo al revés*: pues a partir de ese momento el contenido se vuelve para nosotros algo puramente formal –incluyendo nuestra vida.

NIETZSCHE

Luis Arturo Ramos es conocido como un fabulador de tramas. Su imaginario ha generado los cuentos, las novelas, los relatos con los que tantos nos deleitamos, sorprendemos o ilustramos. En esta ocasión, propongo la relectura de un ensayo: *Melomanías: la ritualización del universo*;¹ en tal estudio, la visión de la obra de Melo propaga el pensamiento crítico y literario de Ramos.

El pensamiento literario parte de la inmanencia o búsqueda propositiva de la obra como condición y no como origen. La escritura de Ramos proyecta un camino, redescubriendo la

¹ El ensayo, publicado en 1990 por la Universidad Nacional Autónoma de México y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, resultó ganador del premio Ensayo literario José Revueltas, 1989.

condición de posibilidad que pliega el pensamiento de Melo en un conocimiento renovado de su univocidad.

Si ensayar es forjar herramientas,² este ensayo lo demuestra. No es el caso de utilizar aquellas herramientas heredadas sino de erigir conceptos y formular problemas que singularmente puede observar un escritor sobre otro creador. La mirada de un fabulador sobre los mundos imaginarios de otro denota los privilegios de la literatura sobre los privilegios del crítico. Uno de tales privilegios es la lectura del “detalle” que pone en práctica todas las subsecuentes operaciones posibles para hacer del texto una conversación y una argumentación.

Una conversación entre amigos (Ramos y Melo lo eran) puede o no desmontar la ilusión biográfica sobre: ¿Quién habla en el texto? o ¿desde dónde se decide la pertenencia enunciativa? La escritura de este trazo literario origina un espacio de nuevas búsquedas comunes bajo la advertencia de una impresión causada por el misterio, uno que no puede revelarse y que se adjetiva como la “inexpugnable fortaleza de *La obediencia Nocturna*” (Ramos, 1990: 124). La metáfora ya imprime una condición espacial, funda otro ámbito de índole arqueológico cuya particularidad es de un sentir que deja afuera a los sueños y se concentra en el encierro del hombre y sus órganos, su corporalidad es la única *fortaleza*. Recordemos que el énfasis en el relato circula entre lo propio y lo otro: el innominado protagonista enclaustrado en sí mismo, que no sabe decidirse por el Yo padeciente y su “dulce tormento” (la forzada e inútil búsqueda de Beatriz); el vaticinio, la providencia, el sino expresable mediante los manuscritos, que desde el inicio advertimos indescifrables. Lo inexpugnable en ambos casos resulta en la

² Véase, Michael Foucault, “Ocurrencia”, *Entre filosofía y literatura*, trad. de Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 1999.

manifiesta clausura del lenguaje literario. Ya en el epígrafe resumido por Ramos, el universo de Melo se concibe sin resolución, siempre en la tensión de los supuestos:

“A mí me parece que toda ciudad es hostil para que uno viva. Uno tiene que vivir en el Paraíso, y del Paraíso ya fue uno expulsado hace mucho tiempo, porque tuvo la culpa, porque no la tuvo”.³ El conocer o el intuir acerca de esta percepción del mundo no conlleva a la idea de descubrimiento de un más allá trascendente de lo que aparece sino a una determinada configuración, correspondiente al saber que le permite vislumbrar las percepciones sensibles y afines en los procesos creativos:

Todo hombre deviene núcleo de la ceremonia litúrgica una vez en su vida, y la literatura de Melo es el testimonio de ese momento; el único que merece ser narrado. El hombre adquiere su máxima potencia cuando queda ungido con el papel de víctima solitaria frente a una humanidad que se refocila en su miedo e ignorancia (1990: 90).

Esta forma de mirar lo propio y lo otro es un gesto ético que identifica a Ramos en la esfera del discurso y de la acción. La fuerza del pensamiento estético y político que configura el establecimiento de su obra es un estilo de vida; por eso es una ética: una creación poética y conceptual es un modo de plantear la visión del mundo. Cada escritura nace con el esfuerzo por reconsiderar cierto pensamiento que se había mantenido hasta un tiempo. Ramos no juega a desvelar lo cubierto; busca las condiciones de posibilidad para que determinada forma de pensar sea viable. Con intuición marxista cree en la transfor-

³ Declaración citada por Ramos. Proviene de una entrevista que Rafael Antúnez le hiciera a Melo.

mación de las condiciones sociales, culturales y políticas en que un discurso tiene lugar. Enmarca, por tal razón, la literatura de Melo en la época precisa de la tensión de los supuestos del México de los sesenta, entre el autoritarismo y el disimulo, entre la economía y los “guiños” cosmopolitas; un discurso paralelo entre los escritores de la “generación de la ruptura”, cuya recepción podía ser aceptada como “atisbo adelantado de un país que comenzaba a ser distinto y cuyas más señaladas manifestaciones habrían que patentizarse en el futuro que es nuestro presente” (1990: 11).

Ahora bien, el “prever y consignar una conciencia individualista y ciudadana” en ese presente de Ramos, cuando escribió el ensayo, como en este otro que ya no coincide, muestra el principio de las consecuencias cuando se duda en privilegiar el discurso o las acciones. En apariencia, un Ramos socialista parece estar cerca del Nietzsche personal, cuando se refiere a propósito de la prioridad de la consecuencia sobre la causa; sin embargo discrepa, pienso, acerca de que los hechos nada prueban, sólo las interpretaciones. O como Rorty, en su llamado “giro lingüístico”, glosara al mismo filósofo para afirmar que las revoluciones científicas son redescrpciones metafóricas de la naturaleza, antes que intelecciones de la naturaleza intrínseca a sí misma. Seguramente Ramos no suscribiría que los juegos del lenguaje carecen de referencia con el contexto de los cuales son deudores. No obstante, cualquier inmanencia corresponde al azar, en tanto exista un entramado superficial en el cual los “detalles” se miran funcionar de una manera específica que determine la singularidad de ese plan. Éste reproduce el espacio de *La obediencia*, destacando la propia paradoja del lenguaje poético que en su “no querer decir” imprime el carácter revelador de una “confesión laica” que desahoga las confidencias del mundo azaroso en el cual se mueven los relatos ficcionales de ambos.

El pundonor de uno está presente como la huella del actuar del otro. Ante el escritor, el deseo ensayístico no se convierte en una coartada para opinar o lanzar ideas inconsistentes; por eso debe mostrarse alguna argumentación.

La argumentación de las ideas muestra el recorrido, la composición y el análisis de toda la obra de Melo. Yo, a sabiendas, sólo seguiré ensayando los pasos de su *obediencia nocturna*, imitando la propia *alevosía* de la lectura expuesta en la escritura en turno, misma que no se salva del responder morboso a la inquietud y a las concreciones en la obra de ambos.

Como la premeditada charla entre amigos y con la intención de mostrar argumentos, la relectura de universos literarios paralelos se vuelca nuevamente, subrayando y anotando fragmentos que, a mi juicio, resultan reveladores entre la obra de Ramos y la obra de Melo. Esto, no obstante, sin objetivar lo ensayístico como la interpelación polémica que pretendía Ramos.

La primera cuestión aspira a deshilvanar los intentos reiterados de sustituir la vida vivida del autor por la “existencia emocional” que sólo el arte puede iluminar y la literatura experimentar. Con esta premisa como base, ambos autores agradecen la extravagancia del Yo implícito en la propia creación: “el Yo y el desentrañamiento de ese ente que es y no es (bendita paradoja) el autor de lo creado” (1990: 76).

Esto se llama perentoriedad, la determinación, la exigencia de que un cuerpo se incorpore a otro cuerpo; su desencuentro es una amarga experiencia. Esta sería la situación que Ramos inscribe como peculiaridad, como la suma de *detalles* que desde un criterio paradójicamente más positivista insiste en la previsión de temas “oponibles: amor y desamor, realidad e idealidad; mundo adulto *versus* mundo infantil; Él-Yo” (1990: 78). Yo, en cambio, acamparía fuera de estas polaridades preestablecidas para no confinar al sujeto siempre en la coyuntura o en la decisión que, además, ya no corresponde al puro

azar que el mismo Ramos no tiene más remedio que acordar en la obra del otro como en la propia.

En el prurito de imitación ensayística, distingo dos etapas en el capítulo del ensayo dedicado a *La obediencia nocturna*: los síntomas (o la producción que compromete al sujeto en su ser ficcional y en su cuerpo auctorial) y la tensión (que encuentra su lugar, un lugar de existencia, que insiste sin solución no obstante se pretenda solucionado).

Los síntomas

Los síntomas: el principal, la insatisfacción en su estado permanente. Ramos enuncia el texto desde un sitio que se asemeja al del analista para que sea el síntoma el que hable.

Así, coloca en su espacio al cuerpo que desea mantenerse en pie, que con la fuerza de la palabra restañe la angustia, la sensibilidad mística, la condición de exiliado de sí; preconizando aún, antes de ser cadáver, que los propios mecanismos discursivos lo extirpen de su casa (paraíso infantil, por ende perdido), para esperar el exilio de la vida. Entre el placer y el displacer, Ramos piensa fijar el autoconocimiento que propicia el acto de escribir(se) y, por consecuencia, de leer(se). “Respetar la voluntad del autor, andar el camino de su obra guiados por el mapa que ella misma va trazando, resulta obligación de quienes vemos en la literatura una forma de conocer a un ser humano y descubrir en él lo que guarda de todos nosotros” (1990: 84-85); ésta es la intención que él trata de seguir aunque la condición del ensayo tal vez guarde la aspiración del desdecir(se).

Cuerpo insatisfecho: “el sentimiento exacerbado desborda al cuerpo y hace de éste el universo mismo y a la existencia mera manifestación de la hiperestesia” (1990: 86). Las metá-

foras del cuerpo,⁴ o su poética metafórica, rondan el espacio de los instintos, las pasiones, las emociones, las pulsiones; del cuerpo se remite al recinto habitable y a su expulsión, y no por mera repetición la ciudad debe advertirse como el tránsito hacia el exilio. El cuerpo es nuestro eje conceptual; de ahí parte la jactancia y el posterior encogimiento de la muerte certera. Las rutas de la infancia hacia la vida adulta huellan los síntomas calificados que se erigen en la vacuidad del rito que Ramos advierte como sensibilidad sin medida.

No hay medida en la ritualización del cuerpo simultáneamente víctima y victimario. Ramos lo hace transitar entre la inocencia y el conocimiento; la primera incestuosa, el segundo, lo onírico, lo imaginario. La primera nos guía hacia el incesto en donde se pueden ignorar las leyes impuestas por los hitos parentales, tan evidentes en la obra de ambos. El segundo emprende el camino hacia la ficción. El incesto⁵ viola la lógica familiar del afecto, de la protección y, en suma o peor aún, de lo privado.

En la obra de Melo, como en la de Ramos, hay familias que nacen incestuosas. ¿Quién juzga lo que en la alcoba, o en el entonces mítico jardín de la infancia, sucede? No en vano la rúbrica familiar huella las normas comunitarias que después también se transgreden. Ramos sólo subraya las connotaciones sexuales del episodio ocurrido entre el protagonista y la hermana, sin situar la lógica “familiarista” que opera en la cultura y que más allá se extiende en las situaciones reveladas en las instancias argumentales y que rige como un *plus* en donde se integran los nombres. Las nominaciones sólo siguen refiriendo a los hermanos enlazados por el sistema simbólico de la interdicción, que recae

⁴ Véase para el desarrollo conceptual la propuesta de Lakoff y Johnson: *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. de Carmen González Marín, Cátedra, Madrid, 2001.

⁵ Cfr. la guía teórica es Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, t. I, Siglo XXI, México, 1998.

no sólo sobre la acción, sino además sobre el decir. De aquí que se revistan como Beatriz, Blanca Nieves, Adriana; Enrique, Marcos y cualesquiera que para el caso presenten la dificultad de nombrar un acto incestuoso. Entre el nombrar y el no nombrar estalla el sistema simbólico que no consigue desintegrarlos; al contrario, los enfrenta en una serie de situaciones en donde la imaginación ficcional toma su lugar. Mientras los síntomas muestran la carnalidad en la obra de Ramos, en la de Melo se expresan a través de la culpa. El autor-ensayista no puede aventurar el deseo que no aparece en otra conjetura que la del estado transitorio: “a medio camino entre la casa familiar y el orden que ésta supone, y el caos, el inicio de la seducción...” (1990: 101). Ciertamente, como afirma, la embriaguez obnubila las imágenes de la culpa, y los sucesos tramados cobran lógica para comprender el mundo hostil representado por la estancia del protagonista en la Ciudad de México: “la neurosis del personaje: la manía redundante de actos y palabras [...] la conciencia de un mundo concatenado en la repetición sin fin, se organizan y adquieren consistencia en la estructura del rito” (1990: 107).

La tensión

Imaginación, sueño y memoria, de aquí parte la ficción. Foucault afirma: “En lo más profundo de su sueño, lo que el hombre encuentra es su muerte –muerte que en su forma más inauténtica no es sino la interrupción brutal y sangrienta de la vida, pero que en su forma auténtica es el cumplimiento de su existencia” (1999: 95). Esta exigencia convertida en dialéctica es la que Ramos configura en *La obediencia nocturna*. Entre la unidad originaria –familiar e infantil– y la nueva alianza (social-cultural) que debe fijar ante los sucesos, se pretende resguardar lo que de intimidad quede.

Por tal razón, sea la conciencia o sean los juicios, el ensayista señala la evidencia de la obediencia y el artilingio de las “caretas”, y que, en tanto conjeturas propias, yo acoto en este acto como la plenitud de un mundo a punto de cerrarse; la experiencia onírica posibilita un nuevo sesgo al representar la actividad imaginaria. Su representación se exhibe en las certeras presencias de un Yo expresable a través de diversos rostros que casualmente atraviesan los signos de la sexualidad –hetero y homo–, antropológicamente significados, pero que Ramos elude y traslada sólo hacia la sugestión del mito bíblico: “La omnímoda y ubicua presencia del Gran Ojo que todo lo vigila” (1990: 111).

Este signo aunado al signo de complicidad de los hombres, de los amigos, en donde “no se admiten vistas de mujeres” (Melo, 1969: 77; Ramos, 1990: 106), es una recurrencia escenificada en el proyecto escritural de conducir todo lenguaje posible, todo lenguaje por venir, a la soberanía de un discurso a propósito del hombre, de Dios, del alma y el cuerpo, del sexo, de la mujer; un discurso que afirmo irónico porque reduplica ese ojo ingenuo de la infancia y transgresor en la adultez. La significación de un Yo travestido ora en nombres femeninos, ora en masculinos, expresa todas las significaciones eventuales de la obra; mas allá del *mea culpa* consignado en el ensayo, hace ingresar otro espacio en la pieza, más importante y no limitado por la “entidad omnipresente que lo ha condenado desde el principio” (1990: 111), sino por los escarceos de la inhibición sexual que van de la curiosidad infantil a la violencia de la adultez, que Ramos esboza como “imagen afortunada del miedo irracional y del acoso” (1990: 111). La odisea humana que nuestro autor quiere adscribir, efectivamente lo es, pero el síntoma se convierte en la tensión del desahogo de los afectos cumplidos a través de una trama ficcional. La repetición no implica (sólo) el sueño y la memoria, el mito y el interdicto; también expresa la

temporalidad de un relato que abre el porvenir y se constituye como experiencia de libertad o de liberación.

Así, más que el reencuentro del paraíso perdido (antes rectificado como utópico o imposible) es el mundo experimentado como libertad a través del sueño-imaginación-memoria-ficción. En el espacio vivido (recordemos: unos pasos del protagonista hacia la ventana y el cerillo que le quema los dedos) se columbra otro espacio que ya es la meta ficción propuesta del desplazamiento a la ciudad. El espacio metaficcional provoca la trama de los encuentros; itinerarios, cruces de caminos, puentes que al recorrerse y al mezclarse cancelan cualquier perspectiva de lo que posiblemente ocurra alrededor. El espacio de la ficción fusiona el espacio pretendidamente exterior-objetivo de las cosas con el horizonte del espacio puramente mental. En tal episodio, la lejanía penetra en la habitación a través de la ventana y se aloja en el imaginario de la voz que lo subordina al mundo yuxtapuesto de las leyes, y del único juego permisible: la ficción. Este espacio de obediencia nocturna se opone al puramente luminoso que el arte propaga y se ofrece presencialmente ante la mirada. Aquí invito a considerar la propuesta blanchotiana de revelar lo que toda revelación destruye, la importancia de la muerte de la materia para que en el signo surja. Si la palabra es la vida de la muerte, la inquietud de la literatura es el anhelo por alcanzar, por tocar el *antes* de la palabra. “No la (palabra) flor, sino su negrura, su irrespirable perfume, el invisible polvo que todo lo impregna, ese color que es rastro y no luz” (Blanchot, 1991: 51). Búsqueda (de lo) imposible, de la estela o la huella de esa imposibilidad que consiste en llegar a la muerte desde la vida —y volver, indemne, a ella. Pero ¿cómo insistir en ello si *se sabe ya* de la imposibilidad?

La transparencia luminosa en la imaginación literaria provee la experiencia del impulso a una existencia totalmente libre que revoca la pesadez de la vida y la inminencia de la

muerte. La novela se disuelve en el puro lirismo que permite la alternancia de la luz y de la oscuridad en la que se juega la existencia. Ramos, como arriba menciono, prefiere destacar la odisea de la existencia que impregna la obstinación del regreso al infierno, al señalar la ausencia de tragedia, ya que no existe el movimiento de ascensión y caída que la expresión o código trágico implica. Nuevamente corrobora la tensión entre los elementos polarizados como instancias fundantes de una antropología expresable en los códigos, que desde antiguo la literatura nos facilita: no es casual que lo épico, lo lírico y lo trágico siempre converjan en el eje vertical del cuerpo como mero escenario de la existencia humana. No es casual, asimismo, que la referencia sugiera la procedencia simbólica del cuerpo —real e imaginario— convertido en la instancia a la que acude gran parte de los escritores de la generación de Melo. Ramos, atento a la *fantasía* poética que el cuerpo inaugura, capta la susceptibilidad de ser nombrado ante la discrepancia entre lo que se es y no se es, porque el acontecimiento verbal responde al suceso físico, visual y mental de las acciones. Ésta es una deliberación continua que se enfatiza literariamente a partir de la poética de Valéry (significativa en esta generación), cuando ante la disparidad entre el ser y el decir se remonta la atención *hacia el río de la obra* (y en la obra), hacia la génesis del producto o de su valor. En tal perspectiva, el ensayo sigue a la obra entendida no como término sino como proceso, como una renovación; así como el cuerpo se simboliza y requiere un trabajo a contrapelo de su formación, la escritura ensayística vuelve la mirada al proceso, al estado a partir del cual se puede representar su engendramiento, el punto en el que se inventa la ficción y el fundamento de la poética.

El ensayo no podría (o no debería) dar el todo. Por ende, Ramos desentraña tal fundamento como el “estado neurótico producto del descubrimiento aterrador; por ello resulta más

próxima al aliento de la poesía que del relato...” (1990: 123). Aquí me resulta imposible comprender de una sola vez la palabra poesía, porque cada vez, el privilegio de la literatura y sus actores despliegan el sentido que les interesa con una inflexión diferente de los afectos, emanaciones, secuelas relacionadas con preceptivas y atenciones; pero siempre, con el interés por no definir la poesía en tanto que actividad separada. Recitando a Valéry, la palabra *poesía* designa un cierto estado, estado que es a la vez receptivo y productivo. “Es productivo de ficción, y notemos que la ficción es nuestra vida. Vivimos continuamente produciendo ficciones” (1960: 18). El acercamiento o esclarecimiento de la poesía requiere de rodeos. La obra de Melo los suscita combinando recursos en un movimiento de retorno (al parecer obligado y obstinado), del decir y del hacer, a sabiendas o sin saberlo, o acaso para no ilusionarse con las palabras, tal como la ética del ensayista lo acepta en el flujo de su propia obra ficcional.

La comprensión que de Melo realiza Ramos, con elemental est(ética) porque no tiene una causa que defender, pues opera con inherente discreción, abriga el rechazo, las cauciones o “garantías” teóricas y reconoce como única autoridad no más que lo que se hace. Y otra vez, entre lo que se es, se dice y ahora se hace, podremos volver a preguntar si debe reformularse el quién habla en un ensayo de autor, o del autor como crítico. Uno en cuya contraportada se permite el guiño de quien sólo aspira a “viajar de polizón”.

Porque el hacer no va sin el deshacer y sin el eventual rehacer, es dable que aquí se piense en las posibles tachaduras, en los fragmentos que como tales desplacen al otro, y que sin el otro se conviertan en una especie de repetición desplazada del uno en el otro: nuevamente en la producción de otros efectos; estar y no estar bajo la influencia de lo ya hecho mueve constantemente la apuesta continua sobre lo inacabado.

Entre la exégesis amorosa⁶ y la argumentación que desea apoyar los asertos glosados a lo largo de *Melomanías*, la pregunta sobre quién habla sigue reteniendo esta deseable errancia a través del ensayo, esta invitación al regreso novelístico: de Melo y de Ramos.

Lo que las palabras hacen

Cuando pienso a Ramos en el camino de regreso desde Melo, o del reencuentro *remontando el río*, la inquisición pesa sobre la imagen que lo conduciría al movimiento significativo de esa errancia. ¿Qué implicaciones tendría su impulso al figurárselo con la vestimenta, el gesto y la palabra característicos? Si toma el lugar de la imaginación del otro y en ese movimiento se remonta hacia un mundo ficcional, si como tal está constituido sólo o en mayor medida por los privilegios de la literatura —la reflexión por un lado, la percepción por el otro—, cuando la expresión poética es una prueba manifiesta que a ambos une como inventores de ideas y de situaciones, que descubren analogías pero que ahora no están recogidas sobre sí mismas sino otorgadas o dirigidas a alguien. Alguien, cuando en muchos de nosotros tales analogías cobran sentido, en tanto movimiento originario de poesía y verdad, en ese intercambio de registros expresables a causa de lo que las palabras (nos) hacen.

Nuestras fronteras se revisitan ante cada autor que justamente proclama: “Uno es su escritura (la suma de símbolos, asociaciones, géneros, imágenes, metáforas) y a la vez el

⁶ Calificación inserta en la contraportada de un libro de ensayos de Juan García Ponce, *Tres voces: Thomas Mann, Heimito von Doderer y Robert Musil*, Aldus, México, 2000. Ahí se capta tal *exégesis amorosa* de García Ponce sobre autores privilegiados.

otro que se mira, que reflexiona sobre el hecho de escribir” (Orgambide, 2001: 39).

La incursión sobre el terreno sinuoso del quién habla propuesto por Foucault⁷ (“¿Qué es un autor?”), se preserva, como sabemos, de una respuesta radical; contra la escritura, ya no puramente ficcional sino ensayística, sigue importando, para el caso, el poder creador de un proyecto originado en la escritura que da simultáneamente lugar a varios egos, “a varias posiciones-sujeto que clases diferentes de individuos pueden ocupar” (Foucault, 1999: 343).

Egos de la crítica: a diferencia de otros, en este ensayo se escancia la voz que se quiere al calce de otras titulando un aparte: “Lo que dicen que Melo dijo”. Evitando la repetición, la glosa que complace surge al compás de un ego en coincidencia con García Ponce. Pero como el extranjero entre los demás, oye por boca de otra voz las historias o “hermenéuticas” sólo asintiendo o difiriendo. La palabra ficticia ya había sido confirmada y conjurada en este nuevo espacio que la escritura ensaya encontrando su lugar natural; tal vez existe aquí, en la palabra “literaria”, una pertenencia original en donde el lenguaje se representa sin aceptar no dejar su huella. Pienso a Ramos en un cierto retiro abriendo el espacio escritural del amigo en el que pudo extenderse y fijarse para la posteridad. La posibilidad de un ensayo de autor es nuevamente una obra de lenguaje que encuentra su espacio en la duplicación de su doblez originaria.

⁷ El resumen de la función-autor: “está vinculada al sistema jurídico e institucional que rodea, determina y articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente (...) no se define por la atribución espontánea (...) no remite pura y simplemente a un individuo real...”, Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, *Entre filosofía y literatura*, trad. M. Morey, Paidós, Barcelona, 1999, p. 343.

Luis Arturo Ramos, en su reciente novela publicada, *Ricochet o los derechos de autor*, cuenta la historia del escritor condenado a la recepción; como tal, la escritura se suspende en un paréntesis, o un *impasse* (¿irónico?) entre la vida y la muerte “del autor”. La muerte ahí y aquí es un accidente del lenguaje, de la palabra literaria o *poética*. El ensayo se asemeja al murmullo que retoma y desdobra sin fin a la palabra/obra que multiplica el renacer y el morir en la inminencia del instante en que dura el dolor de “el cerillo [que le ha] me ha quemado los dedos”. La literatura es impensable sin estos fenómenos de representación allá, y aquí de autorrepresentación del lenguaje; el ensayo de autor reduplica una forma del lenguaje que nos lleva a reconocer el poder mismo de su ser. *La obediencia nocturna* se cuenta a sí misma en tanto lenguaje: la obediencia no es la obediencia ajena a este sustrato ontológico; lo duplica y lo actualiza. En este ensayo el lenguaje conjuga a todos. La obediencia nocturna no es más que el recuerdo de Scherezade obligada a contar durante mil y una noches aquel epígrafe que abre la historia de la novela de Ramos: *Éste era un gato*: “Éste era un gato con los pies de trapo. ¿Quieres que te lo cuente otra vez?”, esa novela en donde se añade el dibujo del gato de Bolaño.

Bibliografía

- BLANCHOT, Maurice. “La literatura y el derecho a la muerte”, *De Kafka a Kafka*. Trad. de Jorge Ferreira, FCE, México, 1991.
- FOUCAULT, Michel. “¿Qué es un autor?”, *Entre filosofía y literatura*. Trad. de Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 1999.
- . *Historia de la sexualidad*, t. I, Siglo XXI, México, 1998.
- GARCÍA PONCE, Juan. *Tres voces: Thoman Mann, Heimito von Doderer y Robert Musil*. Aldus, México, 2000.

- LAKOFF y JOHNSON. *Metáforas de la vida cotidiana*. Trad. de Carmen González Marín, Cátedra, Madrid, 2001.
- MICHEL-REY, Jean. *Paul Valéry, La aventura de una obra*. Trad. de L. Estela López M., Siglo XXI, México, 1991.
- ORGAMBIDE, Pedro. “Un escritor frente a su escritura”, Marcelo Percia (comp.). *El ensayo como clínica de la subjetividad*. El Lugar, Buenos Aires, 2001.
- POULET, Georges. *La conciencia crítica*. Trad. de Lydia Vázquez, Visor, Madrid, 1997.
- RAMOS, Luis Arturo. “La obediencia nocturna”, *Melomanías o la ritualización del universo*. UNAM-INBA, México, 1990.
- VALÉRY, Paul. *Obras* (edición de Jean Hytier). Gallimard, París, 1960.

LA PUESTA EN ESCENA DE LA SUBJETIVIDAD EN *CRÓNICAS DESDE EL PAÍS VECINO*

LETICIA MORA PERDOMO Y ÁNGEL JOSÉ FERNÁNDEZ
Universidad Veracruzana

La experiencia de la diáspora [. . .] se constituye no por esencia o por pureza, sino por reconocer una heterogeneidad y diversidad necesarias; por una concepción de la identidad que se manifiesta a través de la diferencia, pues opera por hibridación. Las identidades de la diáspora son aquellas que están en constante producción y reproducción de sí mismas por medio de la transformación y la diferencia.

STUART HALL

En *Crónicas desde el país vecino*, Luis Arturo Ramos (Minatitlán, Veracruz, 1947) reúne nueve relatos publicados originalmente en el semanario xalapeño *Punto y aparte*. Posteriormente, en 1998, éstos se agrupan como libro en el programa editorial de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, bajo el sello de la colección Confabuladores. Con estas crónicas, Ramos incursiona en un género poco transitado por el novelista, pero con el aplomo y el humor que caracteriza a la prosa de este narrador veracruzano.¹ Como el título afirma,

¹ Señalamos otras crónicas que conocemos del autor: “Chacaltianguis en los tiempos del cine”, diario-bitácora de la filmación de *El coronel no tiene quien le escriba* en tierras veracruzanas, de 1999; “Al pie de la cordillera” (viaje a Chile y

a los nueve relatos los une el lugar de enunciación: Estados Unidos. Poco se ha dicho o problematizado –dentro de la historiografía mexicana– acerca de la nueva territorialización de su literatura, así como se ha hablado poco del nuevo redimensionamiento simbólico que ha producido la diáspora de los mexicanos al extranjero, sobre todo a Estados Unidos, y del impacto que tal emigración ha representado dentro del ámbito de la geopolítica cultural, en tanto que construcción de una identidad homogénea y de una literatura nacional delimitada por su cartografía temática o de enunciación. En esta nueva configuración simbólica, atribuible a los múltiples desplazamientos de grandes conglomerados humanos, Estados Unidos tiene un papel clave, ya que, por su cercanía geográfica y desigual desarrollo, comparten con México una historia conjunta de vida independiente y de asimetrías, injusticias, atropellos y colaboración. Los constantes flujos masivos migratorios de mexicanos al país del norte formulan un fenómeno particular dentro de la historia inmigratoria de ese país y, al mismo tiempo, configuran un cuerpo vivo en el debate cultural entre ambos países.

Es innegable que Estados Unidos ha jugado un papel tanto real como simbólico en la conformación de una identidad nacional, pues desde los viajes de Guillermo Prieto por esas tierras, o inclusive con anterioridad a los realizados por otros mexicanos antes que este escritor, han configurado una imagen de la identidad cuyo referente se ha enfrentado al problema identitario de la mexicanidad. No es casual que Octavio Paz empiece *El laberinto de la soledad*, su ensayo

Argentina en 2002); “Rumbo a las tierras del chivo” (viaje a Puerto Rico y República Dominicana en 2003); “Oh tierra del sol (de medianoche)”, (viaje por barco a Alaska en 2006). Éstas y otras más, algunas de carácter radiofónico, han sido incluidas en *Direcciones y digresiones. Crónicas de libreta*. Cfr. “Obras citadas”.

clásico sobre el alma mexicana, con un capítulo sobre las interrogantes de su identidad nacional que le produce su estadía en la ciudad de Los Ángeles y, asimismo, sobre ese “extremo del mexicano” que es el pachuco, habitante de las ciudades fronterizas producto de la hibridez que producen esas dos culturas en movimiento.

Quizá por estos antecedentes, no ha de ser casual que Ramos aborde un género anclado en la referencialidad histórica, geográfica o cultural, para hablar de una experiencia que, si bien específica de su vida como intelectual mexicano en tierra yanqui, es espejo trizado del relato del mexicano en Estados Unidos: de un nuevo tipo de emigrante mexicano, diferente del campesino o del emigrante tradicional. En concreto, un relato que resulta de la confrontación de dos culturas, y de narrar, desde el presente, la historia bicultural de dos países a través de una cotidianidad experimentada y sentida en forma individual.

Tampoco ha sido una casualidad que en la construcción literaria de estas crónicas se haya elegido la frontera entre México y los Estados Unidos, en tanto que las crónicas resultantes pueden considerarse como relatos de frontera, pero también como entrecruzamientos de puentes reales y simbólicos. La crónica, entonces, y en tanto que unidad literaria, se consolidará como un género fronterizo, que dará cuenta de una realidad mutable y novedosa, con cargas semánticas que, partiendo de una historia común, se torne en una creación de sentidos multicolindantes e interactuantes, pero con una dirección y un orden específicos: las crónicas de Luis Arturo Ramos se han contado desde la perspectiva del mexicano que se enfrenta al universo del gabacho. Debido a esta circunstancia tan específica, este artículo entra en diálogo crítico con diversas nociones de frontera, presentes o imaginadas, en estos relatos: como rasgo cultural; como topos; como región geográfica en la que interactúan diversas culturas, pero también

como espacio de enfrentamiento y de inclusión, como discurso y como género. El conjunto de tales culturas ha sido articulado por medio de una subjetividad fronteriza, que tal es la del traductor intercultural, en tanto que escribe su experiencia y en tanto que la inscribe como un relato de cruce intercultural.

Estados Unidos, Luis Arturo Ramos y el discurso subjetivo

Luis Arturo Ramos, residente desde hace varios años en el país vecino como director de la *Revista de literatura mexicana contemporánea* y profesor de Creative Writing en la Universidad de Texas en El Paso (UTEP), inscribe sus relatos fronterizos en el varadero de la hibridez que le proporciona la crónica, género al que recurre, pues es el mejor soporte para describir esa situación liminal al filo de dos culturas del exiliado mexicano en tierra yanqui.

El sujeto-narrador de estas crónicas es un mediador subjetivo que enhebra “objetivamente” una realidad para dos públicos que manejan diferentes códigos culturales. Si recurre al humor y a los estereotipos, a la historia y a la ficción, a la biografía y al artificio de la vida novelada, a la objetividad y a la introspección subjetiva, es porque hablar desde el otro lado es también una toma de postura donde enunciar otra realidad, por medio de una subjetividad alterna tamizada por lo que ya Ángel Rama había caracterizado como transculturación.²

² Transculturación es un término que explica la realidad latinoamericana en su confluencia de cultura española, indígena (y ésta misma, múltiple), negra y portuguesa. A este proceso de mestizaje que transforma a la cultura aborigen tanto como a la nueva, Ángel Rama lo llama transculturación. Antonio Cornejo Polar, en sus estudios de la narrativa peruana, llama “al funciona-

En efecto, Ramos se inscribe con estas crónicas en una larga tradición de escritores mexicanos que reflexionan sobre las dicotomías de vida de un mexicano en el país vecino. Hemos mencionado a Guillermo Prieto³ y Octavio Paz, nos gustaría agregar otros nombres como José Vasconcelos, José Agustín, Carlos Fuentes y, recientemente, Eloy Urroz. Escritores todos que han vivido en Estados Unidos y han hecho de esta experiencia parte de su capital narrativo. Si bien son Paz y Fuentes los puentes más visibles entre ambas culturas, traductores de sus esencias para sus diversos públicos, son José Agustín, Eloy Urroz y Luis Arturo Ramos los que mejor se han apropiado de la vieja tradición norteamericana de escribir sobre la academia gringa, sus ilusiones, mitos y fracasos, para denotar su hipocresía y falso oropel, y de paso, burlarse de valores sacrosantos para el mexicano promedio; develar, en último término, la relatividad de éstos en un plano humano.

Todos los escritores señalados comparten la situación del exiliado, temporal o permanente, lo que les otorga una necesaria distancia de su cultura y el conocimiento profundo de las entrañas del lugar que los acoge. Esta situación no deja de ser contradictoria y paradójica. Por un lado este tipo de relatos, independientemente de su soporte genérico, son escrituras del pasado, ejercicios memorialísticos de la pérdida de lo que se dejó atrás: un país y una forma de vida. Y, por otro lado, son escrituras donde la experiencia del presente, de lo que se

miento de producción de literaturas en las que se cruzan dos o más universos socio-culturales, desde las crónicas hasta el testimonio, pasando por la gaudesca, el indigenismo, el negrismo [. . .] literaturas a las que llamo ‘heterogéneas’ (*Escribir en el aire*, p. 10).

³ Para una consulta de la larga lista de escritores en Estados Unidos, puede verse Emmanuel Carballo *et al.*, *¿Qué país es éste? Los Estados Unidos y los gringos vistos por escritores mexicanos del siglo XIX y XX*, Conaculta, México, 2006.

adquiere, es fundamental. El diálogo entre las culturas, entre presente y pasado, es su movimiento. Así, este tipo de escritura al mismo tiempo que se escribe, traduce e inscribe un lugar y un tiempo que se significa por el ejercicio de una experiencia, el de un viaje de una cultura a otra —que no es otro que el de una subjetividad en el proceso de volver a inventarse en su escritura. Tal vez a esta característica formal responde que buena parte de la crónica que actualmente se escribe no sólo sea urbana sino también de viaje, de desplazamiento. Esto es evidente en la producción de nuestro autor. No obstante, este devenir es problemático, pues ha de ser su nueva situación, su desplazamiento a un país que se imagina hostil a la cultura mexicana del portador de la escritura, la que haya de constituir al nuevo sujeto; y éste dialoga, a partir de su nuevo revestimiento; y asimismo entra y sale de una u otra cultura con la facilidad con que se cruzaría, sin más, un puente.

Todo esto se lo facilita su familiaridad con ambas culturas y su historia. Por ello, su experiencia se erige en capital subjetivo articulante e imprescindible; sólo así es posible entender la insistencia del gesto de inscripción autobiográfica que se imprime a este tipo de escritura, incluso por encima de los componentes técnicos de que echa mano el escritor, y aun por encima de los recursos técnicos, en los que ha incluido, desde luego, tanto el cumplimiento de una retórica como el uso de una simple y sencilla convención genérica. En *Crónicas desde el país vecino* encontramos no sólo la identificación del narrador con el autor que caracteriza al relato autobiográfico, o el testimonio que valida lo narrado como elemento estructurante de la veracidad de la crónica, sino además la experiencia personal como material del tejido narrativo. El texto abre con un relato de viaje, de Xalapa “Hacia el país vecino”, como el título indica.

En las vicisitudes del camino por la costa y el cruce de la frontera abundan los detalles reflexivos que develan una par-

ticular manera de ser, una subjetividad. Esta experiencia que el lector identifica con una autorrepresentación del escritor que todos conocemos, y los detalles verificables que aluden al tiempo histórico de la escritura, crean una inmediata complicidad con un lector “xalapeño”. “Yo lo conozco, por tanto le creo”, parece ser nuestra identificación primera como lector. Si las crónicas fueron publicadas en el semanario xalapeño *Punto y aparte*, en distintos momentos cuando el escritor residía en esa ciudad, estos guiños serían fácilmente detectados por su público. Pero pronto rebasan su localismo y se convierten en referentes universales:

En el sitio exacto donde los dos países se tocan, la línea divisoria resulta tan difusa como el lugar donde cae la mirada. La luz tiene otra consistencia y la frontera la lleva cada quien en la espalda. Se mueve en un reflujo constante en ambas direcciones. Me percaté de que los dos países ni se unen ni se apartan, se rebasan simplemente. La perspectiva me obliga a recordar una canción de mi ya lejana adolescencia: “Dime tú, puente de piedra / Dónde se ha ido / Dónde se ha ido / Si se fue por la cañada / O por la orilla del río”. Acababa de cumplir 13 años e ignoraba lo que aquellas muestras de la ingeniería civil pudieran saber del destino de las muchachas, cuando, por si fuera poco, éstas ni siquiera habían puesto los pies en el puente en cuestión [. . .] Acababa de cumplir 13 años y no conocía ni la frontera ni los puentes, porque donde nació los ríos no sólo se llaman de otra manera (Coatzacoalcos, Papaloapan) sino que resultan tan anchos que ameritaban chalanes para viajar de orilla a orilla. Aquí, en la frontera del norte, son angostitos y se nombran “Bravo”, tal vez como sarcasmo de su franciscana mansedumbre, y “Grande” gracias a la misma licencia poética (o mercantil) que permitió que Nelson Ned fuera conocido como “el gigante de la canción” (11-12).

Con el apto subtítulo de “Celebración de los puentes” que encabeza la crónica cuyo pasaje se cita, Ramos define metafóricamente su estrategia narrativa a lo largo de este libro: primeramente, el contrapunto pasado-presente, el aquí y ahora y el allá y entonces de la infancia, que depende de la rememoración del pasado del narrador-escritor; luego, reflexión, apelación al dato y a la cultura popular para crear un cuadro verosímil que encuadre la ironía y la reflexión cultural; además de la rica metaforización propiamente literaria tanto como el uso lúdico del lenguaje a que se recurre. Desde el ahora que instaura la narración propiamente, la inmediatez temporal característica de la crónica se interroga el presente inmediato y lo que se observa. No obstante, esa mirada ya está cargada de una historia y es la que, en definitiva, determina la reflexión por la comparación y por medio del contraste.

Todos estos recursos permiten localizar a un sujeto, cuya subjetividad tamiza y ordena los relatos; un sujeto, no olvidemos, fácilmente cotejable con detalles de la biografía del autor. Por ejemplo, “El Paso de Cárdenas”, relato sobre la visita de Cuauhtémoc Cárdenas a la Universidad de Texas en El Paso, en 1992, es una crónica en el sentido más estricto del término, pues da una progresión cada cierto tiempo de los acontecimientos alrededor de la conferencia de Cárdenas en un auditorio de esa ciudad. Pero lo que nos interesa resaltar es la inscripción autobiográfica que propicia el diálogo cultural. Nuevamente, como en el citado párrafo anterior, el narrador-escritor proporciona detalles autobiográficos que articulan la narración: “Sin embargo ahora, las corbatas y trajes de los cardenistas, los cuasi tenis del reportero y los *jeans* recién comprados de quien esto escribe, no resultan motivo ni de asombro y mucho me temo que tampoco de curiosidad” (36).

Esta inserción autoral crea, progresiva y *performativamente*,⁴ una complicidad que se exagera por la aparición de personajes conocidos como el reportero, Miguel Molina, “veracruzano en tierra apache”, salpicada por referentes locales como la que alude a la “elegancia del doctor Corzo”, “al padre Zilli”, o a la frase coloquial “Ámonos tendidos” que Jorge Saldaña utilizaba para expresar “Démonos prisa”; en otras, la complicidad se establece por elipsis, como el título que se deja fuera, “Pena ajena”, del artículo que el peruano Fernando Tola de Habich esgrimió en su defensa cuando fue acusado de no pagar regalías a los autores mexicanos que editaba.

Los tintes autobiográficos, históricos y ficcionales se entremezclan con una intencionalidad a veces paródica, a veces desacralizadora, y otras veces de manera meramente informativa. Con estas consideraciones sobre los modos como los elementos autobiográficos, lo “real”, ya sea la cultura popular, el discurso historiográfico o lo cultural ingresan a las crónicas a través de una experiencia autoral, no sólo queremos enfatizar que su valor de “veracidad” se estructura a través de la voz del yo / autor / escritor / cronista, sino algo más importante: resaltar la puesta en escena de una subjetividad que es estructural para tender un puente con los lectores y, sobre todo, su propósito de hacer hincapié en la impronta transcultural de esa subjetividad, pues con el desarrollo de este tipo de crónica individualizada enseña a pensar la cultura más allá de la organicidad nacional.

En efecto, el hiato que las crónicas de Ramos produce entre el presente en un país ajeno y la memoria, entre el observar, describir e interpretar; entre el viaje y la reflexión, y entre

⁴ Pedimos disculpas por el neologismo. Alude a una especie de *performance* iterativo que ensaya la emergencia de una identidad construida en el hilvanar de las diferentes autorreferencias en el texto.

la combinación de géneros como el relato de viaje, el diario, el cuento y la crónica, es un espacio intercultural, heterogéneo, no sólo enclaustrado a una función representativa de lo real ni limitado a una función propiamente ficcional o reflexiva. Más bien, en cuanto construcción discursiva de un espacio de cruce cultural, es una encrucijada entre lo que es y el modo según el cual el narrador-cronista lo construye para sus lectores. Como dice Cornejo Polar: “En otros términos, no hay mimesis sin sujeto, pero no hay sujeto que se constituya al margen de la mimesis del mundo” (*Escribir*, 15). La efectividad de esta autorepresentación fronteriza no sólo descansa en la complicidad de ese lector que descifra los guiños de la escritura, como hemos venido argumentando, sino que también invoca un lector ideal de las nuevas generaciones que, sin haber vivido esa experiencia, reconozca la fuerza de los múltiples registros críticos, e incluso políticos, a los que se apela al contar una historia de emigrante, de un ser entre culturas. Si Walter Benjamin llegó a afirmar en su artículo “Pobreza y experiencia” que “las gentes volvían mudas del campo de batalla [. . .] más pobres en cuanto a experiencia comunicable” (Benjamin, 168), la escritura de los relatos interculturales –como los que analizamos– demuestra que el horror y el silencio han dado paso al humor y a la ironía, como dispositivo de enunciación de una experiencia transnacional, cada día más narrable y, por tanto, si la narración “es la capacidad de intercambiar experiencias”, como asegura el mismo Benjamin en su ensayo acabado de citar, podemos concluir que la narración estructurada en las fronteras de la interculturalidad global, como en un momento estuvo el discurso etnográfico sobre culturas locales, no está en riesgo de desaparecer, sino de hacerse más asequible y, sobre todo, reconocible por su hibridación y su carácter fronterizo, pues es su relato el que ayuda a fijar nuevos sentidos a una experiencia poco descrita en la literatura actual.

Frontera de un género y crónica de la frontera

La crónica, dice Susana Rotker, es un género híbrido, a caballo entre el periodismo y la literatura. Si bien ya en esta demarcación cabría una serie de contrapuntos que remiten a uno y otro género, nos gustaría agregar otros términos presentes en la crónica que enturbian una pronta categorización, pues como hemos podido observar a raíz de lo que aquí se ha venido anotando, la cruzan también el relato de viaje, la autobiografía, el estudio etnográfico, la memoria, etc.; deslinde que la brevedad de este trabajo no nos permite ahondar, pero que precisa anotar como señal de su interdiscursividad.

La hibridación que caracteriza a la crónica como género se hace evidente desde su planteamiento temporal inicial. La mayoría de este conjunto de textos está fechada en 1992, aunque también aparecen textos con fechas al calce de 1990, otro de 1996 y dos más, uno de 1997 y el último de 1998, justo antes de su publicación como libro. Con esta serie de fechas podemos empezar a notar los bordes en que se mueve este conjunto de relatos, pues, de entrada, la inmediatez —que es característica de la crónica como género— se rompe, ya que en el libro ni siquiera el orden de presentación es el cronológico, aunque abre con el relato más antiguo y cierra con el más reciente. En efecto, hay una distancia temporal bien acotada entre el tiempo del evento narrado, su escritura y su publicación, lo que marca de entrada uno de los problemas del género aludido en el título al que los relatos se suscriben. Asimismo, encontramos, en algunos relatos, referencias temporales desconcertantes: “Ahora, a cinco años de iniciar el nuevo milenio, el implacable succionador caprino [‘El chupacabras’] resume las condiciones subjetivas que justifican cerrar con la piedra y los lodos de los ejércitos, tres mil kilómetros de frontera física e ideológica” (109).

La crónica está fechada en agosto de 1997, y hay referencias temporales en el relato que la sitúan en esa época; mas los cinco años no suman aquellos que corresponderían al nuevo milenio, lo que hace evidente una distancia temporal de la escritura —¿1995?—, y su fecha de publicación, 1997 (asumiendo que el año consignado al calce sea el de su publicación). La organización textual responde entonces a una intencionalidad narrativa que no descansa en el logos temporal, característico del género, sino en un énfasis estético estructurado en dicotomías que, a la vez que tienden un puente entre sí, se integran en un tejido textual cuyo sentido es la integración de dos órdenes aparentemente contradictorios: la relación evidente entre historia y vida cotidiana, entre información y ludismo, entre testimonio y ficción, entre objetividad y subjetividad, y entre literatura, experiencia e información para describir la estructura de un proceso que no existe, tal cual, fuera de su narración.

Además de ser relatos fechados, los relatos están hilvanados por una temática afín: episodios sucedidos en la frontera norte de México y en ciudades del sur de Estados Unidos. Dichos episodios están vinculados estrechamente con una realidad fácilmente cotejable: la vida actual del país vecino a México; las relaciones de ese país con México y su historia común, donde resaltan los efectos de la globalización y la historia bilateral entre los dos países. En este recuento de agravios que es nuestra historia bilateral, desde la apropiación en 1848 de más de la mitad de territorio mexicano que se anexó a Estados Unidos, la frontera norte y su folklore no dejan de ser el laboratorio de nuestro futuro, como acertadamente definió el escritor fronterizo Charles Bowden.

Sin lugar a dudas, la frontera es movable, pues “la lleva cada quien en la espalda. Se mueve en un reflujo constante en ambas direcciones” (12), como ha dicho el cronista Luis Arturo Ramos, emerge como un personaje que se va cono-

ciendo geográfica y culturalmente, en el recorrido que hace el autor, desde los paratextos de la dedicatoria, donde se alude a la extrañeza de un habitante del trópico ante el desierto, a su llegada a Ciudad Juárez y El Paso; el recorrido por antiguos territorios de México al norte del río Bravo, como La Mesilla, Las Cruces, Oklahoma, Wichita. Pero esta región, además de ser un territorio geográfico, es un límite arbitrario y construido simbólicamente con lealtades y emociones distintas: un territorio como frontera cultural.

En efecto, a lo largo de estas crónicas no sólo se hace referencia a la historia de la frontera norte y a la arbitrariedad de su trazo en un mapa político, sino que además se eligen pasajes donde se discuten también discursos identitarios. Ahora bien, es cierto que estas identidades son variables o pueden ser imaginarias; pero su ficcionalidad no las hace menos efectivas. Tal es el caso de la propia frontera norte o la identidad de Anthony Quinn, que se aborda en otra crónica, chuscamente, pues el actor no sólo puede ser mexicano o latino, sin hablar realmente español, aunque todos lo recordemos como Zorba, el griego. El sentido de frontera que emerge en estos textos es parecido al concepto que Balibar desarrolla, ya que la frontera “no sólo comprende dimensiones geográficas y geopolíticas tanto como psicológicas y simbólicas, sino que incide en el ser de los sujetos históricos al igual que en sus condiciones de existencia” (2005: 12). Veamos un pasaje que muestre estas aseveraciones:

Pero ahora estoy en el mirador y contemplo a mi país como si lo tuviera pintado, enterito, en un cuadro en la pared de mi casa. El “Old Mexico”, dicen los perezosos habitantes de este lado para diferenciarlo del Nuevo con que nombraron a un estado. Es una ancha, polvorosa, cambiante superficie que crece y se dilata. Ni el mar se presta para la semejanza. Igual de grande sólo que más húmedo, bromean mis compañeros. La definición del silencio

parece estar más cerca de aquí que de otros lugares [. . .] Rumbo a Las Cruces, Nuevo México, nos detenemos en La Mesilla, pueblo de triste memoria, como afirman los libros de nuestra historia [. . .] En el parquecito central, las dos banderas en pugna sirven de decoración a una plaza que recuerda los negocios de Santa Anna. Y yo, tan lejos de Jalapa y tan cerca de los contratos de compraventa, me imagino al cojo que a lo mejor todavía no lo era, dando saltitos de gusto y esperanza. El desierto enmarca a La Mesilla con la exactitud y justeza de las grandes soledades (18-19).

Este lado, el otro lado, río (sin acento) Grande, río Bravo, todo depende de su lugar de enunciación, de su posicionamiento como mexicano o gringo. Ramos transita la región fronteriza no con una mirada de folclorista que recupera tradiciones sino con la mirada que siempre, en una continua dialéctica, contrasta la frontera como definición de territorio, como tránsito que desdibuja identidades y como límite para registrar identidad u otorgarla. Así, el casi obsesivo tópico del viaje está marcado por los adverbios que denotan el lugar de enunciación espacial, siempre relativos, a una identidad emocional claramente delimitada como mexicana. La ironía y el humor se guarda para la herida abierta de la pérdida de la mitad del territorio nacional.

Ese territorio dividido por un corte simbólico y artificial, por ello presumiblemente parecido en sus condiciones geográficas, es mirado como distinto al cambiar su filiación nacional, como si la intervención gringa trastocara el paisaje. En tierra yanqui, el desierto deja de significar y toda la naturaleza se torna muda y solitaria, como las famosas calles desiertas de José Agustín. Narrar ese choque que se produce tan sólo al cruzar el puente es escapar la soledad y el silencio, es reflexionar sobre la injusticia de ese atropello histórico. Por ello, la noción de frontera se cuela en las crónicas mostrando un rasgo

que no es accesorio ni contingente sino intrínseco: su función de configurar mundo (Balibar, 81).

Pero, en ese “configurar mundo”, la inmediatez característica de la crónica se impone y logra romper el anclaje con la memoria del cronista, sustentada por la nostalgia. Sí, desfila Pancho Villa en Columbus y cobra significación la tumba de Victoriano Huerta en el cementerio Evergreen; pero la riqueza de la crónica deriva no del dato sino de la reflexión para entender un presente: la realidad de la migra, la alteridad de una vida ajena, la profundidad del desierto. La reflexión cultural, entonces, no puede ser independiente del sujeto que la produce. Ésta es la característica que Ignacio Corona determina como la intersección hermenéutica de lo que el relato sobre la cultura significa o podría significar, “pues Clifford nos recuerda que [la cultura] no es un objeto para ser descrito, como tampoco es un *corpus* unificado de símbolos y significados que puede ser interpretado definitivamente. La cultura se negocia, es temporal y emergente” (2002: 136-137) (La traducción es nuestra). Por tanto, en la crónica, el narrador no sólo construye discursivamente una realidad cultural, sino que además es él quien determina lo importante o digno de narrarse, pues “el evento se transforma” (2002: 137). Este aspecto de la crónica cuyo narrador construye su objeto cultural se puede observar con claridad en “Para ver a Fuentes”.

En 1992, la Universidad de Colorado en Boulder se preparaba para la visita de Fuentes, quien asistiría al simposio “La novela de las Américas”, que organizó el entonces profesor en esa universidad, Raymond Williams. La ironía recorre el relato. “En el principio fue el Verbo y Fuentes lo conjuga a la perfección. Lo conjuga en voz alta y todavía mejor cuando lo hace a la vista de todos” (44). El lector imagina que la crónica se centrará en el evento que convocó a Fuentes y otros escritores famosos, pero Ramos se deleita en la narración de

los preparativos y la teatral llegada del autor de *Aura* para la celebración de “una misa de gracias a favor de la literatura”. Y, sobre todo, en el público a quien Fuentes, “llanero solitario a lomos del caballo tornasol de su palabra”, electriza. Un público humorísticamente clasificado como liberal en diversos grados debido a lo que el narrador imagina por sus gestos, por su ropa, o su simple asistencia al evento:

El recinto entero vibró con emanaciones catedralicias, mientras Carlos Fuentes sacudía a los escuchas con su sugerente voz de santo luterano [. .] La rígida sobriedad protestante se fue reblandeciendo con la dulzura de su inmejorable inglés que sin embargo sabía a castellano porque traslucía la versión latinoamericana de la historia. Esa disciplina que los norteamericanos tratan de volver exacta y a su favor [. .] En un extremo del escenario, recatadamente sentado en una silla de tijera [. .] A mitad del oficio (una hora exacta, presentación incluida), una jovencita resquebrajó la atenta uniformidad con su repentina salida. Extrañado por el desacato, Fuentes la siguió con la vista hasta que desapareció [. .] Los *heart bleeding liberals* de todas las edades aplauden como si estuvieran seguros de que no volverán a hacerlo nunca más [. .] Podría apostar que ninguno de los asistentes votará por Bush o por Perot (47-53).

Los datos abundan: efectivamente, el simposio tuvo lugar; Fuentes es Fuentes, pero el *performance*, a veces satírico, a veces irónico, de Fuentes es el meollo narrativo. Se trata de la imaginación literaria que descuella. Los detalles que el narrador selecciona, las cortinas, las butacas, los efectos de luz; las proyecciones psicológicas que el narrador atribuye a los asistentes; los motivos que imagina detrás de ciertas acciones; la manera de hilar todos estos detalles, el tono personal que cultiva y define un estilo muy propio; todo ello es la materia central de la

crónica. De esta manera, la crónica deriva su riqueza narrativa de los recursos formales, entre lúdicos e irónicos, que despliega: las analogías y adjetivizaciones; las yuxtaposiciones entre la objetividad de un relato factual, pero, sobre todo, de la rica subjetividad que todo lo impregna.

En una reciente conferencia en Xalapa, el autor afirmó que la crónica permite hacer digresiones, comentarios, conjeturas acerca del tema de que se trate; y que esto resulta imposible en otros géneros más estables. La crónica, dijo, nos permite la posibilidad de dar rienda suelta a especulaciones y discurrir en torno a lo que al escritor le interesa. Por ejemplo: “yo no puedo hacer una crónica de las agresiones a los migrantes y despojarme de mi nacionalidad. Voy allí a protestar en función de mi veracruzandidad, de mi condición de mexicano. Voy a describir lo que veo. Si yo fuera gringo, seguramente lo plantearía desde otro punto de vista”.⁵

La escritura de la crónica, así concebida, resulta ser una frontera en continuo movimiento, pues siempre es un juego de posicionamientos entre el que narra y lo narrado; pero el que narra, en el proceso de reinscribir su experiencia de vida, se reinventa a su vez. Su subjetividad, por ello, siempre está negociándose; tal vez sea ésa la razón por la que se apela casi siempre a una retórica del desplazamiento, del cruce, del pasaje de una cultura a otra, del trajinar de una conciencia entre las figuras públicas, los libros y las lecturas.

Luis Arturo Ramos aborda la crónica en este libro que estudiamos desde la óptica geográfica de la frontera norte, tal vez porque allí vive, pero quizás también por el tipo de relaciones que propicia entre quienes la transitan.

⁵ Presentación de su libro *Direcciones y digresiones. Crónicas de libreta*, en la Feria Internacional del Libro Universitario 2010, celebrada en la Biblioteca Carlos Fuentes de Xalapa, el 25 de septiembre.

Bibliografía

- BALIBAR, Étienne. *Violencias, identidades y civilidad*. Gedisa, Barcelona, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid, 1973.
- CARBALLO, Emmanuel *et al.* *¿Qué país es éste? Los Estados Unidos y los gringos vistos por escritores mexicanos del siglo XIX y XX*. 2a. ed., Colección Sello Bermejo, Conaculta, México, 2006.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. 2 vols. Latinoamericana Editores, Lima, 2003.
- CORONA, Ignacio y Beth Jörgensen (eds.). *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. State University of New York Press, Albany, 2002.
- RAMOS, Luis Arturo. *Crónicas desde el país vecino*. Colección Confabuladores, UNAM, México, 1998.
- . *Direcciones y digresiones. Crónicas de libreta*. Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, 2010.
- ROTKER, Susana. *The American Chronicles of José Martí. Journalism and Modernity in Spanish America*. University Press of New England, Hanover and London, 2000.

BLANCA-PLUMA: UN DIÁLOGO CON EL LECTOR

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ SUÁREZ
Universidad Veracruzana

Para Luis Arturo Jr.

La literatura para jóvenes es una realidad cultural que tiene su origen a mediados del siglo XX cuando la pedagogía, al fijar sus ojos en el concepto *juventud*, hizo nacer el interés por lecturas que alimentaran a esos “espíritus en formación”, como empezaron a recomendar los manuales de atención psicopedagógica para adolescentes. Después, la colaboración del mundo editorial con las exigencias de los sistemas educativos hizo nacer ese ámbito específico que llamamos *literatura juvenil*, espacio donde no puede obviarse la importancia que en tal configuración tuvo la literatura infantil y la especialización de sus escritores e instituciones, logrando allanar el camino a este nuevo fenómeno: una literatura escrita por adultos dirigida explícitamente a los jóvenes, una literatura cuyos temas fundamentales tienen que ver con el ingreso del adolescente a un mundo de valores preestablecidos, una escritura animada por la necesidad de darle forma literaria a la expresión de códigos comunes *en* y *con* la realidad.

Tan amplio y arduo cometido fructifica en nuestro tiempo intentando borrar las distancias entre autor y lector, entre los lenguajes y los mundos reales y de ficción cuyos temas preferidos son los conflictos adolescentes como el amor, la amistad, la incompreensión, la escuela, junto con temas no abordados

antes: el consumo de drogas, la iniciación sexual, la muerte, el racismo, la violencia y un gran etcétera. Hay que reconocer que tales temas muchas veces son desarrollados con cierta superficialidad, amén de la ostensible presencia adulta cuyos planteamientos de desenlaces felices prejuician el interés lector del joven. Existen, por supuesto, artistas que logran personajes (o personificaciones) con afortunada verosimilitud en cuanto a la representación de los adolescentes, concibiendo una tipología de los distintos grupos sociales o de las imágenes que de esos grupos tienen los adultos; pero invariablemente ese adulto es el narrador o directamente el autor: no un narrador como creación sino personalmente el autor, en carne y hueso. A veces, además, es personaje también. La presencia del autor resulta entonces agobiante en los *paratextos* y en los guiños al lector para establecer contacto, de tal forma que *autor / narrador / personaje adulto* son la misma cosa, mientras que en el otro extremo los jóvenes constituyen un *lector empírico / lector implícito / protagonista*.¹

El lenguaje utilizado intenta transcribir el habla cotidiana y para ello utiliza un registro cuyo propósito es lograr el efecto de reconocimiento; se genera así un lenguaje artificial, prefabricado, donde se acumulan palabras y modos “proprios” de los supuestos lectores... La realidad es que en la mayoría de los casos el resultado es muy alejado de una recreación verosímil a partir de los códigos expresivos que usan los jóvenes para comunicarse. Se construye una literatura con intención de realismo, que pretende como única estrategia la identificación (una identificación desde lo emocional, que es el primer paso en la realización del proceso de lectura literaria), a tra-

¹ Cfr. Comino, Sandra, “¿Leer en siglo XXI? En busca del libro que muerda”, *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 11, Fundalec-tura, Sección Colombiana de IBBY, Bogotá, (ene-jun), 2000.

vés de la creación de un mundo absolutamente simplista que debe “reproducir el mundo del lector”; un mundo cercado, sin sorpresas, sin salir de lo cotidiano que refuerzan el universo simbólico de la cultura hegemónica y su discurso dominante. En consecuencia, se realiza una literatura que no enfrenta al adolescente con la ficción, con la imaginación, ya que se trata en general de una narrativa en la que no hay esfuerzo para construir un lector capaz de concebir mundos simbólicos. Lo que existe en esta literatura destinada a la juventud es un concepto de lector incapaz de acceder a textos que no toquen directamente el entorno personal y, por lo tanto, incapaz de participar dinámicamente en su tradición histórico-cultural.²

Otro estado en la construcción de la literatura juvenil lo forman las obras que intentan rupturas pero que no escapan al mercado ni a las convenciones del género. La misma dinámica del campo genera (permite y exige) dialécticamente la aparición de ciertos agentes que renuevan el género, a partir de los mismos rasgos que lo constituyen. Por ejemplo, algunos autores abren brechas porque intentan no traicionar su lugar, su historia o su amor por la literatura; se trata de escritores muy ligados a la literatura y a la literatura infantil renovadora, autores que, sin salirse del corset del género y dirigiéndose a ese grupo de lectores, intentan cambiar algunas convenciones, llevarlas al límite, desfigurarlas. Quizás porque son buenos escritores, quizás porque apuestan a un lector más hábil, o quizás porque creen también que esta literatura es un paso previo a la lectura de “la” literatura, estas rupturas tienen que ver con una búsqueda de nuevos significados y nuevas

² Cfr. “Una literatura para jóvenes en la escuela”, interesante artículo escrito por Fabiola Etchemaite, profesora de la Universidad Nacional de Comahue, en la dirección electrónica siguiente www.filo.unt.edu.ar/jorn_unesco/cd/PO203120ET-CHEMAITE.pdf

estrategias de seducción: no es la mirada adulta que enseña, acompaña, ayuda, sino que proponen una lectura de iniciación para un lector que necesita un camino lento y largo. En estas propuestas los personajes han cambiado: casi siempre son jóvenes pero no precisamente perfectos ni ingenuos. Aparecen personajes contradictorios, ambiguos, que se modifican a lo largo del relato –sin el tutelaje del adulto– a través de un viaje iniciático o de un viaje interior, siendo por lo regular la ciudad el espacio físico y la clase media el espacio social. En la ciudad se abren espacios intrigantes, peligrosos, secretos, que no son los cotidianos y que permiten la ficción, el otro mundo. También podemos encontrar finales abiertos, saltos en el tiempo, efectos polifónicos, intertextualidad y focalizaciones variadas. El ritmo es en general rápido y fragmentado, con escenas o capítulos muy cortos, muchos sucesos, aunque esto no signifique siempre demasiada acción. La brevedad y la velocidad de lectura hacen que las novelas se lean muy rápidamente, tal vez porque se ha hecho una idea generalizada de que atención y brevedad son inseparables para la práctica lectora de los jóvenes.

La alternativa es una escritura innovadora que integre trayectorias históricas y culturales diversas con los caminos contemporáneos del progreso y la vida presente. Tal vez así se logre movilizar en el lector joven el interés genuino por la lectura y la apreciación estética, sin que afanes didácticos ni jaulas tradicionalistas contaminen el texto con asuntos extra literarios obstaculizando el goce de leer.

Un ejemplo representativo de tales orientaciones en la literatura escrita para jóvenes es *Blanca-Pluma, la noveleta para preadolescentes* que en 1993 diera a conocer Luis Arturo Ramos en el sello editorial del Conaculta.

La breve novela es ajena al discurso didáctico cuyo utilitarismo subordina lo literario a la ejemplificación de pautas, a la imposición de moralejas, desbaratando el placer del lector

en sus niveles de facilidad, experiencia lúdica y trasgresión creativa. *Blanca-Pluma* es una historia donde la protagonista busca su propia identidad y cuyas aventuras están en relación con aspectos de igualdad social, cultural y lingüística, aspectos que Luis Arturo Ramos desarrolla sin superficialidad ni adoctrinamiento, logrando el cometido primordial de toda gran obra literaria: despertar en el lector el placer por la lectura. En el área geográfico-cultural en que Luis Arturo desarrolla su trabajo docente y de creación desde hace ya varios años, la frontera México-Estados Unidos, se han realizado aportaciones en literatura para niños y jóvenes rompiendo la tradición estilística y temática que antes he comentado. “A modo de ejemplo podemos mencionar, entre otros, a Pat Mora, con *El desierto es mi madre*, que propone una visión no tradicional del desierto; a Ofelia Dumas Lachtman, con *Pepita habla dos veces*, donde la protagonista asume el papel de traductora e intérprete para los miembros de su familia; a Luis Arturo Ramos, con *Blanca Pluma o Zili el unicornio*, entre otros cuentos, quien con magnífica maestría propone mundos fantásticos que alimentan con eficacia la imaginación del lector escapando a la mimetización de su mundo extratextual” (Díaz, 2005: 67).

La obra literaria de Luis Arturo Ramos ha recorrido con una recepción desigual por los ámbitos del cuento, la novela, la crónica y el relato para niños. Y, a pesar de que sus cuentos para niños tienen una indudable valía, los relatos inscritos en este género (*Zili el unicornio*, 1980; *La voz de Coatl*, 1983; *La noche que desapareció la luna*, 1985; *Cuentiario*, donde destaco “Telésforo, el teléfono descompuesto”, 1986; y *Blanca Pluma*, 1993) no han promovido la atención crítica que la calidad de tales textos amerita, ya que si algo me parece altamente destacable en ese conjunto narrativo es su clarísima meta comunicativa centrada en el objetivo primordial de todo acto de comunicación: el lector.

Luis Arturo Ramos ha comentado que cuando escribe cuentos para niños se pregunta: ¿Qué me hace suponer que lo que estoy escribiendo existe u ocurre en este tipo de cuentos que no aparece en el cuento para adultos?³ La respuesta obvia es que escribe para un público infantil. Un público cuya vertiginosa evolución biológica e intelectual obliga a considerar que no es lo mismo un pequeño de cuatro años que aún no sabe leer que otro de siete, que apenas empieza, o uno de doce que lee sin necesidad de imágenes de apoyo y cuya experiencia de vida ya lo enfrenta con situaciones determinantes para su formación intelectual y estética. Esto significa que la *visualización* del lector de una obra literaria escrita para niños es una necesidad que si no se toma en cuenta lleva al fracaso absoluto la propuesta.

Tal es lo que a juicio de Luis Arturo Ramos otorga al texto para niños su categoría de género. Precisamente aquí radica uno de los aspectos que debilitan muchas veces la propuesta comunicativa de la literatura escrita para tal público. Me refiero a los criterios de corrección, de ortodoxias ideológicas que imponen extra literariamente al texto un conjunto de limitaciones a la esencial propuesta estética. La noción de “lo correcto” convierte al arte en víctima pretextando salvaguardar la inocencia infantil, marginando temas que involucran o alertan al joven lector respecto de asuntos que enfrentará en algún momento de su desarrollo. En el caso de los límites entre el cuento para adultos y el cuento para niños, Ramos establece una difusa frontera de intensidad y grado. Ciertos temas son propicios, otros no tanto. Aunque dependerá del talento y el oficio del escritor montar con efectividad y fortuna

³ Cfr. Luis Arturo Ramos, “Las fronteras genéricas: cuento, novela, crónica (análisis de géneros literarios)”, *Explicación de textos literarios*, California State University, Sacramento, 1999. Exclusivamente glosó lo que el autor desarrolla acerca de su escritura para niños.

asuntos escabrosos como la sexualidad, el racismo, la política, etc., en una historia contada de tal manera que pueda ser entendida con facilidad por una mente infantil.

De grado e intensidad menos severos son también los recursos narrativos. La anécdota del texto deberá estar estructurada lineal y cronológicamente y podada de digresiones argumentales o descriptivas. Sobre el andamiaje básico de sujeto, verbo y complemento se vehicula una historia cuyo vocabulario resulta idóneo para un lector específico, que no vaya en mengua ni de su sensibilidad ni de su inteligencia. Este principio sintáctico organizativo debe ser trasladado a la secuencia de acontecimientos cuya suma configura un buen argumento. Perspectiva escritural que sintetiza Luis Arturo Ramos considerando:

Cuando tomo en cuenta estas condiciones, sé, sin temor a equivocarme, que estoy escribiendo un cuento para un niño de edad determinada. En este caso, la visualización del lector me permite dibujar la frontera con una línea que se va volviendo más gruesa y difusa en la medida que el lector potencial aumenta en edad (1999: 47).

Tal afirmación de nuestro autor puede ejemplificarse, por supuesto con el toque de ludismo irónico que es una de sus marcas estilísticas, con el fragmento de una entrada en su *blog*:

Septiembre 15, 2006

LITERATURA Y TECNOLOGÍA

El arte sólo es bello a los ojos del espectador. Y es por ello que posibilita, por separado o simultáneamente, la contemplación y la identificación de quien lo atiende. Por lo que toca a la literatura, todo lector lee de acuerdo con su memoria y conocimiento del mundo. La experiencia que a continuación comparto, me

lo dejó en claro: Luego de cerrar mi curso sobre *Cien años de soledad*, aludiendo al cumplimiento de la profecía con el nacimiento del niño con cola de cerdo, una de mis estudiantes se quejó de la desventura de que el niño no hubiera nacido en un país civilizado porque, “ese defecto” no representaría problema alguno para un buen cirujano. Al no identificar la convención o corriente literaria en que se inscribe la novela de García Márquez, mi lectora confundió maldición con problema genético; mas con todo lo ingenua que pareciera su pregunta planteaba a trasmano una cuestión determinante. La obligación del escritor de ubicar su historia en una circunstancia temporal y espacial donde sea técnica y científicamente posible, hacer o dejar de hacer lo que en ella sucede.

En relación con la polémica entre *realismo* y *antirrealismo*, todo texto narrativo presupone que el lector acepta, tácitamente, un pacto ficcional con el autor: la suspensión de la incredulidad. Este pacto implica que todo relato es ficcional, y ficción, en su sentido etimológico, significa *construcción*, en este caso, lingüística, por lo que pertenece inequívocamente al terreno discursivo. El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, construida, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. Sencillamente, el autor finge que ha hecho una afirmación verdadera. Comparemos el paseo por un mundo narrativo con el juego para un niño, ya que los niños juegan para familiarizarse con las leyes físicas y con las acciones que, en la edad adulta, deberán llevar a cabo seriamente. Entonces, leer relatos significa hacer un juego a partir del cual se aprende a dar sentido al mundo y a explicar nuestra posición en él. Esta función de la narrativa es terapéutica, además de ser el motivo por el cual se cuentan historias desde los orígenes de la humanidad. Lo cual explicaría también la función de los mitos en tanto dan forma al desorden de la experiencia. Así, poco

importa si una narración es artificial o natural.⁴ De tal forma que podemos leer *Blanca-Pluma* en clave de relato de iniciación a pesar de que la protagonista sea una pluma.

En las novelas de iniciación encontramos biografías de adolescentes que descubren que han sido engañados por el mundo de los adultos, y tratan de adaptarse a una realidad insoportable mediante un proceso de aprendizaje torpe, confuso y doloroso. La iniciación en el mundo es un viaje. Quien lo emprende necesita, para llegar hasta el final, un maestro, un fantasma, una voz que le ayude a entender lo que está pasando. Se debe enfrentar con un único obstáculo, sólo uno, que en verdad queda dentro de sí mismo: no se trata de alcanzar sueños ni de volar, como en las series de autoayuda y los *reality shows*, sino de regresar a un mundo que se ha perdido, de vivir en un campo de concentración sin perder el humor y la esperanza, a pesar de las terribles evidencias que se encuentran por el camino.⁵

⁴ Cfr. María Eugenia Contursi y Fabiola Ferro, *La narración. Usos y teorías*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2000.

⁵ “El origen del libro de iniciación podría encontrarse en el mito del ‘viaje del héroe’ tan bien descrito en *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell, que le sirvió a George Lucas para organizar *La guerra de las galaxias*, y que está presente en todas las historias épicas, puesto que se trata de una persona sencilla que se ve forzada a realizar el acto heroico (catalizador, resistencia, implicación personal, aparición de un mentor, los obstáculos, la tocada de fondo, el renacimiento, el rescate, la persecución, el regreso triunfal a la sociedad que lo vuelve mito: Luke Skywalker, Beowulf, Ulises, héroes épicos) pero lo más interesante —que es, desde todo punto de vista, comprensible— es que en los momentos de crisis de las sociedades ese viaje se transforma en un viaje no por el reconocimiento de la sociedad sino por la redención personal o la convicción de que no es tan corrupto como la sociedad, que, al contrario del héroe, no se encarna en esos valores. Pensemos en la novela picaresca, en la novela romántica en el XIX y en la novela del individuo (Dickens, Dostoievski, Dumas, Barrie, Carrol, Joyce, Kafka) y en la novela del siglo veinte que enfrenta a su protagonista con un agobiante orden de las cosas”. Cfr. www.ricardosilvaromero.com

El libro de iniciación existe, de entre todos los libros, porque podemos reconocer una estructura que se repite en ellos: tiene, primero que todo, lo que podemos llamar la genealogía del iniciado: un accidente, una separación de la familia. Sigue, en su viaje, la duda de alterar el mundo pero después la convicción de que se ha alterado sin remedio. Un mentor guía, a continuación, en el proceso: el amigo, el profesor, el maestro. Más tarde se pierde en el viaje del iniciado (que es el viaje del héroe: hablar de antihéroe, porque no se encarna los ideales de un pueblo, no me parece necesario puesto que lo que se encarna siempre es un viaje hacia la verdad), un viaje largo, lleno de obstáculos que lo llevan a tocar fondo, que se parece al descenso en los infiernos de los grandes mitos puesto que se regresa desde el bajo mundo con una información clarísima: debemos alcanzar un mundo que hemos perdido. Lo que inicia en el mundo es, en cualquier caso, lo que llaman el clímax de la historia.

Blanca-Pluma, protagonista de un texto que Luis Arturo Ramos adjetiva como una “noveleta para preadolescentes”, se presenta al lector en el momento en que aquella se percató volando a mitad del espacio como un objeto casi ingrátido, amén de estar consciente de ignorar su origen tanto como su rumbo. Estamos de entrada ante una ambigüedad total disfrazada de pluma: no sabe qué —ni quién es—, ni de dónde viene ni a dónde irá; su carencia de nombre será la primera ausencia anulada al inicio de la aventura:

Blanca-Pluma descubrió a un curioso hombrecillo sacarle a un aparato los erráticos sonidos que la habían hecho desistir de su viaje. Los dedos del hombre aporreaban las teclas de una máquina y éstas respondían con un tableteo sostenido y dispar. Tip-tap, Tip, tap [...] Otra vez tip, y luego muchas veces tap. Ahí estaba su pájaro carpintero (12).

La pluma se ha encontrado con un escritor, con un hombre que inventa, con una entidad que es capaz de crear mundos posibles a través de la palabra. Un sujeto que, por su conexión con realidades abstractas, será capaz de inaugurar los pasos de nuestra protagonista en su afán por saber quién es y de dónde viene... Y la vivencia junto al escritor será, finalmente, un descubrimiento cuando el escritor, tras hacer revolotear mediante soplos a la plumita dice: “—No eres una idea, sino una pluma... Una pluma blanca, como una pluma que visita a un escritor vacío como yo” (14).

Nuestra protagonista experimenta una epifanía acerca de su posible origen: el escritor agita un pisapapeles de cristal, de esos que albergan un paisaje invernal y que al menor impulso desarrollan nevadas instantáneas y:

... lo que verdaderamente asombró a la recién llegada fue el sinfín de plumas que se revolvió en la transparente esfera [...] La burbuja de cristal se llenó con una nieve blanca y densa que cayó con lentitud [...] Blanca-Pluma contempló, maravillada, el sorpresivo viaje de infinidad de plumas semejantes a ella [...] Supo que formaba parte de un vuelo parecido al que aprisionaba la transparente cárcel del pisapapeles (16).

El descubrimiento acerca de la posible procedencia de Blanca-Pluma irá aparejado con otro descubrimiento en cuanto a la finalidad vital de la plumita: servir como instrumento de escritura para transmitir los procesos imaginativos del joven autor: “El escritor se frotó las manos, tragó saliva, levantó los ojos al techo y luego hizo algo verdaderamente criminal. Mojó el delicado y pálido ápice de Blanca-Pluma en el pegajoso, maloliente y oscuro líquido...” (17). Aunque al principio la pluma se siente absolutamente ultrajada, lentamente la práctica la sensibiliza, por ejemplo cuando disfruta al percatarse que:

De su cuerpo escurrían palabras, frases, oraciones. Y su carga de tinta tejía en el papel montones de caras, de paisajes y sentimientos que se convertían en la vida y en la historia de muchos hombres y mujeres que, aunque no se parecían ni a Blanca-Pluma ni a su captor, formaban parte tanto de ella como de aquel hombre que de pronto dejaba de rascarse la cabeza, de levantar los ojos al techo, y escribía y escribía páginas y más páginas sin importarle otra cosa que no fuera su propia y sobresaltada imaginación (19).

Mas una fría tarde de invierno el destino le depara a nuestra protagonista otra prueba de iniciación:

Allá afuera, separadas apenas por el cristal de la ventana, cientos, miles, millones de suaves y vigorosas plumas descendían desde el cielo para luego fundirse en una sola, inmensa, apretada y gruesa manta de blancura que abullonaba la calle, los techos, los árboles, con un silencioso y denso algodón. Blanca-Pluma se olvidó de todo. De su corazón de tinta, de la huella de su propio vuelo por el blanco cielo de papel, de su ya larga amistad con el escritor, y voló al encuentro de sus hermanas (21).

La dura realidad del cristal de la ventana devuelve a la pluma su realidad de prisionera, ventana desde la cual mirará al día siguiente la desaparición de sus blancas hermanas:

...hasta que no quedó una a la vista. Supo entonces que ya no había lugar para dudas ni dilaciones. Era su obligación partir en su búsqueda. Y una mañana de abril, cuando el sol de primavera obligó al escritor a abrir las ventanas de su estudio, Blanca-Pluma aprovechó el primer estornudo de la temporada para soltarse de su mano y emprender el vuelo impulsada por la corriente de aire que éste había producido (23).

A golpe de estornudo la plumita logra liberarse y avanzará en pos de sus siguientes experiencias de iniciación, primero con un baño de humos contaminantes que afectará la albura de su porte; luego con las alimañas de un callejón sombrío y mugroso donde sufrirá el escarnio que provoca al decir que se llama Blanca-Pluma, siendo que ha quedado negra por el baño de aceite y hollín que recibiera recientemente al cruzarse con un avión; y cuando ante la pregunta de en qué trabaja ella responde que se dedica a escribir, el efecto es un estallido hilarante que deriva en amenaza. De esta situación, que se torna peligrosa en extremo, la plumita es rescatada por la portadora de la Banda de los Hermanos de la Pluma, cofrades del sombrero de una bailarina anciana que actúa en escenarios callejeros y que ha visto a nuestra protagonista, no como la conocemos, sino como la dejó el hollín aéreo: negra; una péndola que haría juego con el abigarrado mundo emplumado que adornaba su estrambótica escarcela, un mundo en decadencia que recibirá a Blanca-Pluma preguntándole de dónde viene y, como en el sombrío callejón, su respuesta causará risa cuando la ahumada plumita contesta que recién acaba de caer del cielo. La indagación acerca del origen de Blanca-Pluma ocurrirá a través de la intervención de voces diversas, un acertado ejercicio de caracterización con el que Ramos logra dotar de personalidad definida a una fatua pluma de jilguero, el caló del gorrión, la autoritaria actitud del gallo, la vieja voz de la avestruz y la memoriosa y sabia del búho, plumas atrapadas que de sus antiguos vuelos sólo atesoran recuerdos. Será Blanca-Pluma quien les hará concebir de nuevo el ánimo de escapar y, tras divertidas, aparatosas peripecias, la cofradía de plumas: “una a una, como gotas de agua que el sol desprende de un carambano de hielo, igual que pétalos que el viento deshoja, las plumas fueron cayendo en manos de la brisa y después en alas del vuelo” (58).

La cofradía emplumada nunca volverá a reunirse, nuestra protagonista vivirá entonces un proceso de politización cuando tiene que enfrentar los efectos del trabajo enajenante atada ahora a un plumero formado con plumas ¡de plástico! que no entienden qué significa libertad, plumas artificiales a las cuales se les ha prohibido la idea de sueño, plumas que ignoran la existencia de la imaginación; tan enajenadas están que rechazan el mar de historias que Blanca-Pluma les cuenta al concluir cada agotadora jornada y le piden siempre, seducidas, un relato que sintetiza el esquema de las telenovelas: “la historia de aquella dócil y obediente plumita que se casó con el príncipe luego de haber limpiado el palacio entero. [...] la historia de aquella legendaria sirvienta gustó tanto, que Blanca-Pluma se vio obligada a repetirla una y otra vez. Y cada vez que intentaba narrar alguna otra, el gesto aburrido y molesto de su auditorio la forzaba a regresar al mismo cuento” (70-71). El intento de mostrar a este universo sojuzgado el concepto de libertad, así sea mediante la invención, fue un fracaso. Sólo una vez hubo una voz distinta que marcó, tímidamente, una posibilidad de comunicación efectiva en medio de aquella comunidad sumida en un sueño sin sueños: otra “pluma verdadera” en el plumero. Este encuentro hace que Blanca-Pluma cumpla con otro de los ritos de pasaje de la iniciación: la apropiación de nuevos conocimientos mediante la experiencia de otro, ya que esta otra pluma verdadera le explicará acerca de las normas que rigen esta realidad: “la palabra *libertad* no aparece programada en sus sistemas. La palabra *imaginación* no es computable. La palabra *sueños* está prohibida” (75). La vocación libertaria de la plumita llevará a la histeria denunciatoria por parte de las enajenadas plumas de plástico, quienes denunciarán a las intrusas que serán arrojadas a prisión: un sombrío almohadón a donde van a parar todas las plumas disidentes. Esta situación lleva a Blanca-Pluma a otro momento epifánico:

Si algo había aprendido en su ya largo trayecto en busca del hogar era que las plumas, al menos las verdaderas, se alimentan del aire y de la luz. Por eso la aterró ver cómo la mano accionaba un cierre metálico y las arrojaba al oscuro vacío del interior. La abertura volvió a cerrarse detrás de ellas, apartándolas quizás para siempre del aire y de la luz (78).

Principia así otra escala del viaje iniciático de la pluma que, al buscar su origen, su identidad, va enfrentando y solucionando situaciones que la dotan lentamente de personalidad; sin advertirlo, Blanca-Pluma se construye como los héroes antiguos a medida que encara nuevas aventuras, aunque éstas sean cada vez más difíciles y riesgosas.

Tal es ahora la terrible experiencia del encarcelamiento en las entrañas de un almohadón repleto de plumas enajenadas que, sujetas al deterioro del encierro en la oscuridad, han dejado de soñar por sí mismas para creer que los sueños de las personas, cuyas cabezas reposan por la noche sobre el almohadón, son en realidad la propia actividad onírica. Nuestra protagonista

... se supo encadenada a un destino del que al parecer no podría evadirse. Una vez más era utilizada contra su voluntad. No había ninguna diferencia entre el escritor que la forzaba a escribir historias ajenas, la artista que la exhibía en las plazas o la mano que la esclavizaba en el plumero. Se dio cuenta de que ahora, más que nunca, debía volver al sitio al que pertenecía. No podía permitir que sueños que no fueran suyos la esclavizaran para siempre (82).

Blanca-Pluma se enfrentará con una sociedad adormilada que sólo parecía animarse cuando en el exterior la gente estrujaba la almohada para tornarla mullida, momentos que aprovechó

nuestra amiga para recorrer de cabo a rabo la prisión proponiendo a las sonámbulas la experiencia de un sueño propio: la libertad. Sueño que se tornará real gracias a una batalla de almohadas sostenida por un grupo de niños cuya acción permite la experiencia de la libertad emplumada.

Mas el intento será interrumpido; sólo Blanca-Pluma y su amiga de la anterior aventura del plumero lograrán esconderse en una cornisa de la habitación en espera de otra oportunidad para volar en libertad, otra ocasión para que nuestra protagonista prosiga la búsqueda de su origen, de su entorno emotivo, de su hogar. ¿Qué seguirá ahora? El invierno como amenaza y promesa llegará de nuevo a esta historia que, si lo recuerdan, principió en la estación gélida. ¿Esto será positivo o negativo para Blanca-Pluma?...

Leer es, generalmente, un acto de soledad que sólo nos reivindica como especie si conseguimos que esa soledad se vuelva comunión con los otros y con el mundo. Clifton Fadiman, autor de un libro titulado *Plan de lectura para toda la vida* (2008), afirma:

Una de las cosas que he descubierto es que resulta fácil decir que los libros te hacen crecer, pero bastante difícil demostrárselo a los lectores más jóvenes. Tal vez es mejor decir que actúan como un líquido para revelar películas; es decir, que te hacen ser consciente de lo que no sabías que sabes. Más que instrumentos para la mejora personal, los libros son instrumentos de descubrimiento personal (Argüelles, 2008: “Un ágora para los libros y la lectura”, versión electrónica).

¿De qué sirven los libros si no nos hacen volver a la vida; si no consiguen hacernos beber en ella con más avidez?

Esto es, justamente, lo que el lector podrá encontrar en las páginas de *Blanca-Pluma*. Quienes leemos, quienes escriben –la idea es de Alessandro Baricco– casi siempre provenimos

de una herida no cicatrizada o de una derrota no siempre bien resuelta; quienes leemos y escribimos no estamos conformes con el mundo que nos ha tocado vivir y, por ello, tratamos de encontrar las respuestas en nuestra soledad en medio de los libros, adentro de las páginas. Leemos para encontrarnos, para saber qué pasa con la vida, para poder entender nuestras debilidades e insatisfacciones.

Como ya lo expresé al principio, leer es casi siempre un acto solitario que sólo adquiere sentido si logramos que esa soledad se vuelva comunión con los otros. La narrativa de Luis Arturo Ramos, en conjunto, es una muestra de ese intento necesario de diálogo literario; pero sus textos para niños resultan verdaderas invitaciones a la lectura. Y *Blanca-Pluma* cumple a cabalidad este objetivo magnífico de lograr que el lector se encuentre en y con la Palabra. Ojalá Luis Arturo pronto vuelva a *re-encantar* al mundo con un nuevo relato para niños.

Bibliografía

- BURGOS, Fernando. “Retratos de la historia en el cuento posmoderno: Luis Arturo Ramos y Angélica Gorodischer”, *La Palabra y el Hombre*. Núm. 92, pp. 143-155, UV, Xalapa, 1994.
- CONTURSI, María Eugenia y Fabiola Ferro. *La narración. Usos y teorías*. Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2000.
- CORREA AGUILAR, Rocío del Pilar. “Los jóvenes y la experiencia creativa de la lectura”, *El Bibliotecario*. año 6, núm. 66 (diciembre), pp. 22-25, Dirección General de Bibliotecas, Conaculta, México, 2006.
- DÍAZ, Lidia. “Literatura infantil desde la frontera: identidad cultural, didactismo y el placer de leer”, *Hipertexto*. Núm. 2, (verano), pp. 66-71, 2005.

- ETCHEMAITE, Fabiola. “Una literatura para jóvenes en la escuela”, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina, www.filo.unt.edu.ar/jorn_unesco/cd/PO203120ETCHEMAITE.pdf.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, New York, 1988.
- LEÓN, Margarita. “La cuerda floja de lo fantástico (un acercamiento a la cuentística de Luis Arturo Ramos)”, Alfredo Pavón *et al.* (eds.), *Cuento contigo (La ficción en México)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1993.
- RAMOS, Luis Arturo. *Explicación de textos literarios*, California State University, Sacramento, 1999.
- . *Cuentario*. Amaquemecan, México, 1986.
- . *La noche que desapareció la luna*. Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantil (CIDCLI), México, 1985.
- . *Blanca pluma (noveleta para preadolescentes)*. Col. Botella al Mar, Grijalbo/DGP-Conaculta, México, 1993.
- TORRES, Vicente Francisco y Esther Castillo. “Entre la realidad y la ficción”, *Revista Siempre!* (mayo), pp. 3-6, México, 2002.

LA OTRA CUENTÍSTICA DE RAMOS. INVOCACIÓN Y EVOCACIÓN DE LA INFANCIA

DANIEL ORIZAGA DOGUIM
Universidad Autónoma de Querétaro

[Los niños] no leen para librarse de la culpa,
ni para calmar su sed de rebelión,
ni para sacudirse la alienación,
ni para afirmar su identidad;
sólo leen por placer,
sin ningún respeto por el principio de autoridad

ISAAC BASHEVIS SINGER

(Ensayo en falso)

Para el adulto, *los niños* son invisibles. El tímido replica y recuerda la estadística escolar. Disiento, no me refiero al conjunto tangible de seres pequeñitos. Todo niño es el aborto de una ilustre tesis moral –siempre vemos en ellos *otra cosa*. Cada quien nombre la suya. La pedagogía nos enseña que *niñez* resume inocencia, esperanza y alegría. El niño es aprendiz, receptor, educando. O también: una imperfección. El infante (según la atroz etimología) es el desconocido de sí mismo. No habla por sí –hay que intervenirlo. Representa el anhelo fallido de quien, al poder decirse –pecado original–, abandona así el “jardín de niños”. El mito del Edén y el de la infancia, se sabe, son espejos. Rousseau, uno de los diablos –enemigos– mayores, denuncia la tentación de revelar la desnudez de los recientes en el mundo.

Pero gracias a Freud sabemos que la inocencia no es un atributo infantil. Inocentes los pedagogos por creer que son necesarios. Y culpables por vendernos sus *mitologías* extrañas. Aceptemos que la experiencia propia —ya enrarecida— es el único modo de relacionarnos con los niños, antes que los métodos formativos prescritos. Sobre todo, aceptemos que los adultos seremos siempre extranjeros —o mirones— en los jardines de infancia. Por eso los niños son la ficción de los adultos. Así nos vengamos de sus privilegios.

No fui lector precoz. Salgari, Verne, Lewis me resultan poco atractivos. Desconozco, pues, la nostalgia de las aventuras por los mares, subterráneas o fantásticas. Mi lectura conoce esta falla. ¿Cómo da cuenta un niño de *Blanca Pluma*, *La noche que desapareció la luna*, *La voz de Cóatl*, *Telésforo el teléfono desocupado*, cómo se reconoce en ellos? Si la traición de la memoria recorre intrigante la narrativa de Luis Arturo Ramos, entonces asumo el intento falaz de leer sus cuentos desde la imagen rota de mi pasado.

I. El autor

Luis Arturo Ramos (Minatitlán, Veracruz, 1947) pasa por autor incómodo. Aparece de vez en cuando con una novela, noveleta, libro de cuentos o de crónicas para despejar las dudas que podamos tener sobre las finezas de nuestra literatura mexicana. Acicatea las prensas dormidas en el sueño de la banalidad. Lejos de su carácter la repetida publicación anual y el reciclaje de trampas narrativas. Carente de prisa, aprendió de sus maestros la ventaja de soltar y recoger la escritura en el momento justo —su poética tiene algo de Juan Rulfo, de Sergio Galindo, de José Revueltas, de Juan Vicente Melo, sin la atroz angustia de las influencias. Cada volumen de su biblioteca personal nos

lleva a este reconocimiento: la prosa de Luis Arturo Ramos se mide siempre en eficacia. Percibo a mi generación atenta a una obra que lejos de haberse concluido aporta el sabor de sus dotes narrativas contra la dictadura del inofensivo *buen gusto*. Las vicisitudes del siglo no ahogan la voz de Ramos. Son las ventajas del *outsider*.

No sé si Ramos calificaría de experimental alguna de sus novelas, pero tampoco desdeña los goces de la narración escrupulosamente construida –nunca, por supuesto, cae hacia lo convencional. Sin estéticas por las cuales salir a la plaza –a grito pelado–, para defenderlas de los embates del mercado, tenemos la seguridad del encuentro con un escritor que conoce y reconoce lo que hace un buen cuento o novela. Luis Arturo Ramos ha decidido, en cambio, indagar en las posibilidades que le da su propia escritura. Una nota bibliográfica tendría que declarar, por lo menos, estos hechos de autor: *Violeta-Perú* (1979), *Los viejos asesinos* (1981), *Éste era un gato* (1988), *La casa del ahorcado* (1993), *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo* (1996), *La mujer que quiso ser Dios* (2000), *Los argentinos no existen* (2006) y *Ricochet o los derechos de autor* (2007), amén de otros libros de crónicas, ensayo y numerosos artículos. Es un proyecto que se va definiendo a contrapelo de las danzas ambientadas con el retintín de las cajas registradoras.

Hay otro idioma, secreto, en el que habla Ramos: el de los niños, lengua atónita por el hechizo del mundo. El proverbial asombro que Borges niño padece frente al tigre nos revela que la realidad, la mirada y la lengua se anudan en convenciones que para el adulto significan la renuncia del *principio de la gracia* –del disfrute de la ficción. Nosotros requerimos de coartadas para ese asombro. La lectura es el signo esquizofrénico de la actividad fantasiosa. Para otros adultos, por supuesto.

¿Qué relación existe entre la obra adúltera de Ramos con la dedicada a los niños? Bien sabemos que Ramos se enorgullece de ella y que en eso también se distingue de sus contemporáneos. Cambia su tono, adapta el timbre, el léxico –narrador veterano– pero no adopta la peor voz, la pedagógica. Sabe que la moraleja hace fracasar al cuento porque lo transforma en una excusa o apéndice para un regaño, éste sí, muchas veces pueril.

Cada cuento en este volumen, *La noche en que desapareció la luna*, abreva de varios géneros, por supuesto. La variedad de la literatura infantil no se consume en la ciencia ficción o el relato de hadas. Pero otra es la cuestión si la entendemos a partir de los mecanismos literarios. No pienso en esta “otra cuentística” de Ramos como una continuación, menos como reverso. Todo es cuestión de método.

II. Método y experiencia

“Dos experiencias prefiguran la obra que ahora presento: el asombro ante la memoria y azoro ante el paisaje” (Ramos, 2005: 439). Hay, pues, una presencia íntima de la niñez que Ramos perfila como cimiento de su escritura. Ésta es mi hipótesis: improbable cartógrafo, la vista del niño no distingue lejanías entre la selva exuberante y el cuarto propio, entre la riña matutina o la lucha épica contra el tigre. Cada evento es un capítulo fantástico/habitual. De alguna forma –que no recuerdo– acontece la ruptura y tras su contemplación, la extrañeza. El adulto sí reconocería la separación o la pérdida de *su* historia natural. Una añoranza se resguarda como huella –como memoria.

[A los miembros del grupo de nacidos en los cuarenta] como a pocos, nos ha tocado presenciar el acelerado exterminio de los alrededores. Por ello abro esta autopresentación con los recuer-

dos primarios y el momento en que tuve conciencia del paisaje (439).

Segunda hipótesis: resulta inevitable referirse a la literatura infantil sin ser pseudobiográfico. En los relatos para niños de Ramos son ellos quienes, a despecho de la miopía mayor, pueden conservar el mundo. Así lo hacen Mariana (en *La noche en que desapareció la luna*), Mina y Manolo (en *La voz de Cóatl*). Tienen ese poder. (Tiberiano en *La mujer...* escribe con ironía sobre su origen; su capacidad retórica no puede cambiar su presente, pero sí reinterpretarlo y de esa manera, puede autogenerarse en el mito.) Los niños conocen la nostalgia –que no es atributo único de la adultez– y restauran el equilibrio roto por la ignorancia.

De Salvador Elizondo aprendo dos recursos para volver a la infancia, evocación e invocación:

La evocación nos lleva a nuestro destino de nostálgicos mediante un camino, que por medio del lenguaje pretende conducirnos a la reconstrucción de otro momento. La invocación nos lleva a él mediante el proferimiento de la palabra que –como en los encantamientos– encierra la clave del misterio (1994 [1969]: 361).

Uno es método constructivo, aproximativo, lógico; mientras que el segundo conserva el sentido “invocativo” de la magia. Creo que el invocar ilumina menos, porque si Ramos autor es testigo de la destrucción, la evocación restauraría en la letra la fractura desde donde la literatura nace. La ficción resguarda “el otro momento” –memoria traidora que es refugio. Para Fernando Pessoa, el mundo verdadero no es el cotidiano, éste, en el que terminan por meternos en un cajón, sino el de la niñez y sus libros ilustrados. (Serafín, el joven poeta y malabarista en *Zili...* renuncia a lo evidente para él en orden de ser un ciudadano respetable. Sin poesía, fútil.)

Esto nos dirige a otra pregunta: ¿cómo elegimos construir –a posteriori– nuestra infancia?

Tengo como hipótesis vaga que la invocación muestra su imposibilidad en la poética del cuento infantil. El mero nombre U-NI-COR-NIO no basta para crear y naturalizar al personaje en el “otro país”. Por eso insisto –y creo que nuestro autor también lo hace– en el constructo. ¿Existe, entonces, la absoluta “clave del misterio”? Si fuera así, la narración se volvería innecesaria, y la ficción carecería de sentido. Pero, por estar desconectado –y aburrido–, Telésforo la precisa. Lo hace ser y lo restaura.

Del desdén tecnócrata viene la posibilidad; la fantasía, improductiva, se les deja a los niños. Aún escuchamos debates entre nosotros alrededor de la dañina influencia de lo fantástico en la educación infantil. Ceguera, olvido, ambición, desdén: el mundo adulto tiene poca injerencia en *La noche en que desapareció la luna* y *La voz de Cóatl*. En *Zili el unicornio*, por ejemplo, la respuesta más sencilla resulta ser falsa –la lógica miente, la locura es lo real. (En otro plano, la literatura infantil parece importar sólo cuando es un producto en el mercado. O cuando tiene utilidad formativa. Lectura y goce son tabú para los niños, se les niega esa posibilidad de encontrarlas juntas.) Quien impone la literatura como forma de enseñanza desperdicia ambas: la enseñanza y la literatura, propicia el “iletrismo” –o analfabetismo funcional– al confundirlas.

Pero no soy un especialista en este campo. Como ya escribí, otros diletantes desesperarán por no encontrar la moraleja al final de los cuentos de Luis Arturo Ramos. Yo, por mi parte, lo haría si estuvieran. En su lugar, en *Telésforo...* tenemos una alternativa más lúdica: una adivinanza. Como en su otra cuentística, Ramos busca cómplices o implicados. (Entre los *derechos de lector* está el de considerarlos capaces, sin que importe la edad). Tengo para mí que el momento de la lectura en silencio es de los primeros en que el niño reconoce su privacidad.

III. Los cuentos

¿Cómo construye entonces sus cuentos para niños? Como una invitación en la que llama a sus lectores niños a reconocer experiencias, a reconocerse. La simpatía con el lector cobra mayor importancia, entonces. En los cuatro cuentos referidos (*Zilly el unicornio*, *La noche en que desapareció la luna*, *Cóatl*, *Telésforo*, *el teléfono desocupado*) los vocativos, los guiños y las apelaciones son más evidentes que en su otra cuentística. Vemos, pues, que los procedimientos habituales no han sido trastocados sino exacerbados. Si hay algo que Ramos enseña sería, en todo caso, una poética del cuento infantil: poner diminutivos y colocar brujas extravagantes no es suficiente para que el niño se sienta atraído a leer. Al contrario, suelen reconocer las trampas apenas escondidas.

Otra característica es el humor. Si bien algunos describirían como irónico el estilo de Ramos, en esta narrativa matiza un poco sus procedimientos. El planteamiento irónico está dado, por ejemplo, en *Telésforo*, *el teléfono desocupado*. Un aparato telefónico funcional que no recibe llamadas porque a sus dueños se les ha olvidado conectarlo aprende a imitar sonidos y voces humanas frustrando un asalto precisamente por esta habilidad, pues logra asustar a los intrusos. El teléfono es más útil por haber pasado tanto tiempo desocupado. Y es tal vez este cuento donde el humor está más presente. En *Zilly...* la sonrisa es más contenida, casi por el falso tono inocente del narrador. Descubrimos que detrás de esa serenidad se desarrolla otra historia terrible. Es posible ver representados en ciertas figuras, como el personaje taxidermista, elementos que hacen las delicias de los psicoanalistas metidos a críticos literarios. Como puedo restarles ese placer, por principio no tocaré esa posibilidad. La anoto. Un autor complaciente la hubiera borrado; Ramos, en cambio, la entrevera. Así el cuento esperará varias lecturas posteriores.

No pocos críticos de Ramos señalan las posibilidades de expresión de su prosa, que abarca con igual destreza diversos registros. Del manierismo de *La mujer que quiso ser Dios* al cuidadoso desenfado de *Los argentinos no existen*, su sintaxis expresa tonos y timbres adecuados a lo narrado. Esta variedad –y dominio– también la encontramos en los cuentos del volumen *La noche que desapareció la luna*. En concordancia con lo descrito sobre el humor y sus modos lingüísticos, en *Cóatl* hay una interpelación directa de la narradora y protagonista. Nunca suena falsa esa voz de niña, a pesar del sentido de urgencia e interpelación. No aparece en ningún párrafo el escritor panfletario que en narraciones de otros autores pretende esconderse con frases cursis e imposibles. A más de ejercicio de estilo –podría serlo– aporta doble eficacia, al cuento en sí y a la conciencia del problema ecológico.

Habría que pensar en un término alterno al de “compromiso”. Así como el de “realidad”, cada equívoco queda lejos de ser inocente. Pues bien, si reconoce el mismo Ramos que la visión del paisaje es uno de los cimientos de la ficción que escribe, la necesidad de conservarlo en y por su ficción es congruente, esperable. *Cóatl* destaca también por la reminiscencia, que no sé si llamar ya nostálgica del paisaje, y de su zona específica, Veracruz –otra cara de las ya mostradas en *Intramuros* o *Éste era un gato*. Como lo anotamos más arriba, la experiencia prístina de ese primer contacto es irremplazable. Con astucia, Ramos se da cuenta de ello y no pretende hacer un repaso personal. Para entrar en ese territorio, pide la complicidad de sus lectores niños, y solicita que vean tanto lo que se puede perder como algunos mecanismos para evitarlo. Uno de ellos es la revivificación de la memoria. El olvido del nombre es síntoma tecnocrático. En *Cóatl –Tzacualli co–* hay más que una etimología: una clave. Otorgar un nombre a un espacio –Coatzacoalcos, la infancia– lo invoca, pero no lo hace

presente, es apenas un primer momento necesario. Remito al final del texto:

Regresamos en la balsa de serpientes. Íbamos tristes y contentos al mismo tiempo. Tristes porque no habíamos logrado que Coatl volviera, contentos porque habíamos encontrado parte de la solución: Oír la voz de Coatl que todos llevamos dentro (128).

La noche en que desapareció la luna comparte rasgos de *Cóatl*. Entre otros, su protagonista es femenina –y tiene por cierto un perro, Ferdinand– y la contaminación, el humo es el enemigo a vencer. Tal vez aquí resalta más la vena fantástica, por decirlo de algún modo. Pero también plantea breves enigmas y llama a la aventura, ahora en la ciudad. De lo cotidiano, irrumpe la discontinuidad. Y podríamos señalar otra unión con la narrativa ramosiana, tal vez. Son dos formas de reconocer la urbe, la mirada fantástica de la niña, mientras duerme el ruido adulto, y el delirante viaje de *Violeta-Perú*, tal vez.

Por tanto, no leo la literatura para niños de Ramos como una concesión ni como ruptura de su obra anterior. Ramos apela y comunica, promete el *goce*, otra rareza. Entre las líneas de unión se encuentra la cuestión de la realidad, según sus críticos más atentos. Y es que la pregunta sobre el *principio de realidad* requiere respuestas cambiantes. Si la escisión entre la verdad y lo narrado como anhelo –la versión de la verdad– aparece sin duda en *Violeta-Perú*, *Éste era un gato*, *Intramuros*, o *La mujer que quiso ser Dios*, los cuentos para niños de Ramos pueden leerse también dentro de esta tensión. Creo que Luis Arturo Ramos ha creado –gracias a su pericia narrativa– una posibilidad para la evocación sincera –que no exacta– de la infancia, problema literario por excelencia.

(Coda)

Las imágenes de la infancia son marca de agua, un archivo emocional. Me refiero a las visuales, a las literarias. Que otros escriban sobre los olores, sabores, sonidos. Guardo en la memoria colores y figuras vagas, y lamento no poder incluir entre ellas las que Leticia Tarragó ha creado para los cuentos de Ramos. Las ilustraciones también nos hacen visible el mundo del niño, en una comunicación íntima entre el texto, los autores y los jóvenes lectores.

Bibliografía

- CAMPS, Martín y José Antonio Moreno (comps.). *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos*. Col. In Extenso, serie Crítica, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2005.
- CASTILLO GARCÍA, María Esther. “El cuerpo y sus disfraces en *La mujer que quiso ser Dios* de Luis Arturo Ramos”, *La Palabra y el Hombre*. Núm. 139 (jul-sept), 2006.
- . “La seducción de la lectura: complicidades en *Ricochet o los derechos de autor*”, *Contrapunto*. 6. II (sept-dic), 2007.
- ELIZONDO, Salvador. “Invocación y evocación de la infancia”, *Cuaderno de escritura*, 11-30, pp. 355-371, Guanajuato, 1969, [Obras: tomo uno. El Colegio Nacional, México, 1994]
- MARTÍNEZ SUÁREZ, José Luis. “La necesidad de creer y la obligación de inventar: los cuentos para niños de Luis Arturo Ramos”. *Contrapunto*. 6. II (sept-dic), pp. 11-16, Veracruz, 2007.
- RAMOS, Luis Arturo. *La noche en que desapareció la luna*. Col. Manantial, Editora de Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, Xalapa, 2000.
- . *Cuentos (casi) completos*. Serie frondas nuevas, Instituto Veracruzano de Cultura, Xalapa, 2004.

LOS VIEJOS ASESINOS DEL TIEMPO (Y OTROS LUGARES)

ALFREDO PAVÓN
Universidad Veracruzana

Con *Siete veces el sueño*, *Del tiempo y otros lugares*, *Los viejos asesinos*, *Junto al paisaje*, *Domingo junto al paisaje*, *La señora de la fuente* y *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*,¹ Luis Arturo Ramos ha creado una cuentística plena de zozobras, escasa de alegrías, desprendida de dos mundos posibles, con sus variantes y combinaciones: el de lo fantástico y de lo realista, tan porosos, ilógicos, agresores, que obligan a decidir, si no se detiene uno a pensarlo demasiado, de los dos,

¹ Luis Arturo Ramos, *Siete veces el sueño* (UV, Xalapa, 1974). *Del tiempo y otros lugares* (Amate, Xalapa, 1979). *Los viejos asesinos* (Premià, México, 1981). *Junto al paisaje* (Oasis, México, 1984). *Domingo junto al paisaje* (Leega, México, 1987). *La señora de la fuente* (Instituto Veracruzano de la Cultura, Xalapa, 1995). *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo* (Joaquín Mortiz, México, 1996). En la revista *Gato* (Xalapa, octubre de 1974), dio a conocer Ramos “Cuando los relojes se detienen puede suceder algo inesperado”, “Reencuentro I” –en las ediciones posteriores, sólo “Reencuentro”–, “El sueño de los corazones” y “A quien pueda interesarle”, integrados más tarde a *Del tiempo y otros lugares*, donde también tuvieron cabida “Foto-Click”, “Penélope”, “Cristóbal Colón”, “Estela escucha voces en los armarios”, “Bungalow”, “Siete veces el sueño” y “El espectador” –ahora con el título de “Manchas de Rorschach”–, provenientes de *Siete veces el sueño*. A su vez, *Junto al paisaje* pasó a formar parte de *Domingo junto al paisaje* y *La señora de la fuente*, de *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*.

ninguno, aunque después la lectura reposada obligue a cambiar de óptica y a aceptarlos como una fuente de la fe y la esperanza.

Siete veces el sueño y Del tiempo y otros lugares abren el proceso cuentístico asumido, hasta hoy, por Ramos. A estos volúmenes, dominados por lo fantástico, maravilloso, sobrenatural, extraño (León, 1993: 129 y ss.), onírico, psicológico, seguirá *Los viejos asesinos*, donde el sitio de privilegio corresponde a la tendencia realista, si bien el hálito fantástico no desaparece del todo. Más tarde, llegará el anclaje en lo real, gracias a *Junto al paisaje y Domingo junto al paisaje*, a los cuales continuarán *La señora de la fuente y La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*, donde el imperio del simulacro resulta innegable.

Tres secciones, tres minicuentos y catorce cuentos forman *Del tiempo y otros lugares*, libro de buen ensamblaje, aunque, por momentos, en algunos de ellos la búsqueda arquitectura narrativa evidencie los primeros pasos, los primeros tropiezos del novel creador. Las secciones abren, respectivamente, con un profético minicuento, innominado, en apariencia. El título de éste, sin embargo, es el del apartado, desprendiéndose de esta doble funcionalidad nominativa tanto el sentido general de aquél como la significación particular del minicuento. Así pues, “I. Las fórmulas”, además de aludir al hecho de que todas las historias contenidas en dicho espacio del volumen siguen una ruta prefijada, una “fórmula” para alcanzar o derruir una meta, o una idea, o una visión del mundo, ejemplifica *in situ* la emergencia de lo fantástico, cuyos efectos terroríficos o desquiciantes, según lo propone el fantástico tradicional, atenúa el protagonista, lector acucioso de esta variante narrativa. Éste participa de un hecho insólito: puede observar, gracias al auxilio de una “lupa poderosa” (2004: 29), el flujo y reflujo de todas “las ciudades importantes” del mundo (León, 1993: 129 y ss.). Curioso, juguetero, decide contemplar

su propio hábitat, a fin de comprobar que en él, en ese preciso momento, cumple idéntica actividad voyerista. Sobreviene, entonces, el derrumbe de expectativas: no sucede lo previsto. A cambio, percibe cómo otro, en ese momento, lejano, desconocido, lo mira. Mas el desastre vital del personaje no se produce: por virtud de su experiencia en tanto lector, toma inmediata conciencia de ser un simple participante de un suceso fantástico o incluso de un usual motivo literario, a saber, el del voyerista contemplado por otro voyerista, traído a escena, por ejemplo, en “La historia según Pao-Sheng” de Salvador Elizondo (1964). Lúdico irredimible, decide herir al ojo metiche, sólo para descubrir que es su propio ojo, con lo cual el otro pierde su estatuto de lejano, desconocido. Con este giro diegético, Ramos opta por seguir una de las “fórmulas” para la creación fantástica, mas rompiendo con el esquema de las cajas chinas, pues el juego infinito de miradas se quiebra cuando el héroe no puede observarse en su “propia ciudad” (2004: 29).

Si en el minicuento “I. Las fórmulas” el descubrimiento del mundo o del motivo literario como espacios donde la lógica no conduce, necesariamente, a lo previsto no implicó la caída en el desastre o en el desorden, en “Siete veces el sueño”,² el tránsito de las presencias oníricas al ámbito de la vigilia, tal cual sucede en “El dinosaurio” de Augusto Monterroso (1959), dará paso a dos situaciones: la del daño físico, en el soñador, y la del amenazado deseo satisfecho, en quien provoca la ruptura de fronteras entre el sueño y la vigilia. La veta fantástica, ingenioso artificio en “I. Las fórmulas”, sirve ahora como

² En “Siete veces el sueño”, Ramos da muestra de sus habilidades como artesano de la palabra, al narrar, primero, desde la perspectiva de uno de los personajes, el agredido, y, después, al cambiar, con sutileza, a la perspectiva del agresor, única fuente para conocer el proceso mediante el cual invade los sueños de aquél, a fin de violarlo.

puente para arribar a una sutil perversidad: el uso y abuso del cuerpo del otro. El marco para el desarrollo del tema surge de la amistad entre dos varones, iniciada durante la infancia. Uno de ellos, Carlos, es homosexual, si bien no ha socializado dicha naturaleza. Ha descubierto, además, su inclinación por el compañero y el modo de concretar ese deseo: a través de una llamada telefónica, realizada, ritualmente, a las once de la noche, crea un portal que le permite acceder a los sueños del otro; y ya en ellos, con sadismo, satisface sus deseos sexuales. No tomó en cuenta, sin embargo, la emergencia de huellas deladoras: el cuerpo invadido. “Todos los días despertaba con esa sensación de no haber existido, con ese enorme vacío que le indicaba la falta de algo. Al momento de levantarse corría a mirarse en el espejo para volver a descubrir esos moretones y magulladuras, esas marcas violáceas en los hombros como mordiscos recién dados” (2004: 31). Las máculas minan el sentimiento de seguridad del agresor, pues a partir de la reiterada presencia de aquéllas, su amigo, heterosexual, indagará sobre el origen del fenómeno y no tardará, presume el invasor, en comprenderlo todo, procediendo entonces a un inmediato rechazo. La amenaza de la ruptura, sin embargo, no detiene sus ansias y torna a los sueños y al cuerpo del otro. Es su condena, lo acepta hoy, como lo aceptó durante la adolescencia, época en la cual percibió las andanadas de sus deseos y asumió que la mentira, el ocultamiento, serían las únicas vías para poseer la carne amada. Este destino, irrenunciable, es el bloque contra el cual se estrellan los miedos y los posibles castigos, resguardándole, para su íntimo solaz, el insólito paraíso construido, aunque implique el sacrificio del otro.

Ajeno a lo fantástico, “Penélope”, en franco diálogo intertextual con *La odisea*, trae a escena a una obsesa prostituta, encerrada en su cuarto de trabajo y clausurada para el amor, cuya savia se llevó, muchos años atrás, un varón hoy apenas

rescatado por una vieja fotografía. Atada a la solicitud masculina, “recuérdame” (2004: 34), y a la vana ilusión de su regreso, jamás enunciada por el hombre, la dama mantiene su casa tal cual el amante la conociera. Conservar todo como en el pasado, detener imaginariamente el transcurso temporal, contemplar día a día la imagen fotográfica, duplicada por inocuo espejo, son los actos con los que pretende triunfar ante el vacío vital este triste ser en agonía. Pero la hermosa vida se abre caminos más allá del claustro donde la perturbada mujer consume sus obsesivos días circulares. Ingresa aquélla de cuando en cuando al casi tapiado hogar y centro de labores de la mano de los solitarios, los apremiados por las atosigantes necesidades sexuales, los abrumados perros de la infelicidad. Entra con uno de sus peores rostros y da pie al comercio del cuerpo y a la culpable infidelidad, obligando a la dama al flagelo de la carne como “fórmula” para alcanzar, nuevamente, la inocencia, la pureza, dignos ajuares para la imaginada recepción del amado. Y es la vida, al fin, quien se impone y corroe los cimientos de una existencia anclada en el quietismo. Poco a poco, vence cristales, telarañas, polvo, silencios, cilicios, y libera a la tanateica sacerdotisa de su autoimpuesto sino, aunque esa libertad traiga consigo la clausura de las ilusiones y la pérdida de identidad. Ramos incide así en los terrenos del realismo psicológico, al cual fuesen tan afectos dos de sus autores preferidos: Sergio Galindo y Juan Vicente Melo.

Las costuras de “El sueño de los corazones” son evidentes. Hay en él una poco agraciada apuesta por las simetrías, cuya finalidad es mostrar cuán diferente es ser la víctima o el victimario. Primero, se convoca el sueño premonitorio, donde un sacerdote prehispánico extrae el corazón de un guerrero, cuya correspondencia en la realidad es el trabajo quirúrgico del doctor Blackblood –nominación ingenua pues sobrecarga el sentido textual–, intentando corregir las lesiones cardíacas de una dama, venidas

de un accidente automovilístico; más tarde, una serie de grecas en el rostro del médico, cuyo origen son los adornos de la almohada utilizada cuando dormía, equivalentes a las grecas tatuadas en la piel de la paciente, que motivan el informe de un practicante: “Los antiguos sacerdotes acostumbraban tatuar ese símbolo en los elegidos para el sacrificio” (2004: 40) reenviando así, el narrador, a la premonición con la cual se abre “El sueño de los corazones”; finalmente, el fugaz cruce del protagonista, mientras transita hacia el hospital, con una histérica e irresponsable conductora rubia, cuya correspondencia será, después, la rubia mujer herida a la cual habrá de operar. El juego de simetrías, sobre todo por la marca de las grecas en el rostro, lleva a Blackblood a asumirse como el posible elegido “para el sacrificio”. Un asomo de miedo hinca el diente en su fantasía. No obstante, segundos antes de realizar la primera incisión en el cuerpo de la joven, la tranquilidad retorna: él no es la víctima, sino el victimario: “El doctor Blackblood toma el bisturí y prueba su filo en la sábana. Debajo de la mascarilla el doctor Blackblood siente que sonrío; acaba de recordar algo que tal vez sea su salvación. En el sueño eran dos los personajes: uno, como ahora él, era quien levantaba el cuchillo, quien murmuraba en un lenguaje extraño, quien hunde el jade y hace brotar mil chispas de sangre...” (2004: 41).

Hacia 1979, cuando se edita *Del tiempo y otros lugares*, Luis Arturo Ramos se sentía más cómodo en el ámbito de las texturas fantásticas, incluso cuando, como en “El sueño de los corazones”, sólo las bordeara. A ese entorno pertenece “Estela escucha voces en los roperos”, texto cuya base de despegue fue el juego de los dobles y los fantasmas. La heroína es una solterona poco sociable,³ cuya única tarea vital viene de remor-

³ “Estela escucha voces en los roperos” mantiene cierto diálogo con “Viernes. El verano de la mariposa”, de Juan Vicente Melo, cuyo centro es la presencia de una solterona que decide, si bien fracasa, convertirse en un ser firme y volun-

der el paso del tiempo. Poco a poco, alcanza a captar cómo su familia, de la cual resulta la última heredera, habita un antiguo ropero, aguardando por ella. Cuando acepta ser sólo continuidad de la abuela materna, y por tanto, carecer de una identidad propia, se integra, portando el vestido de aquélla, al grupo de fantasmas. Define, así, su pertenencia a un grupo y, al mismo tiempo, evita los inconvenientes de la vida diaria, especialmente, “las voces infantiles” (2004, 42) que, sin respeto, invaden su mausoleo.

Aunque con recursos estéticos y sentido textual diferentes a “Las dos Elenas”, de Carlos Fuentes (1964), “Vuelta a casa” incide también en los amores clandestinos entre un varón sensible y su delicada suegra. Ésta, obligada al matrimonio por perentorias necesidades económicas y, más tarde, viuda ignorante de los sutiles acordes pasionales, teje una red de sensualidad y seducción en torno a su yerno. Gracias a la presencia del doble —simbólica cuando une al esposo de María Teresa con el marido de la hija de ésta, y real cuando vincula, a través de similitudes gestuales y no físicas, a ambas damas—, Ramos, trayendo a escena, por vez primera, a la mujer erótica, crea un relato donde aquélla es capaz de proponerse una conquista amorosa y, después, llevarla a cabo con éxito. La “fórmula” empleada por María Teresa, no para desplazar a la hija, sino para compartir con ella las suavidades y caricias masculinas, va del sutil trato familiar a la gozosa intimidad, pasando por la cercanía físico-emotiva y el juego seductor. En “Vuelta a casa”, el narrador evita los conflictos posibles de todo triángulo al proponer que los amantes desean compartir una pasión, mas no dañar a la otra; al sugerir, con el título, que

tarioso, decidido a romper con los moldes de conducta heredados de la familia. Juan Vicente Melo, *Fin de semana*, ERA, México, 1965.

el retorno no es sólo el de la joven pareja, tras tres años de ausencia, sino también el del difunto, reencarnado en el yerno. La conciencia culpable y las zozobras de todo beso clandestino se anulan y dan paso a la alborozada pareja edénica.

La segunda sección de *Del tiempo y otros lugares*, “II. Las trampas”, contiene textos en los cuales se trama algún ardid para burlar o perjudicar a alguien o para eludir una ley, convenio o regla a fin de concretar un beneficio propio. El minicuento correspondiente a la sección así lo ejemplifica. En él, un fino giro intertextual transforma a la bellísima Cenicienta en envejecido, pero feliz, gay. La alegría es posible porque la habilidosa hada madrina convierte, mediante sus artes mágicas, al viejo en joven dama, amada subrepticamente por un timado, y supuestamente taimado, príncipe azul. El límite de la magia, como ocurre en el cuento popular de Perrault, son “las doce campanadas” (2004: 55) de una iglesia cercana. El enamorado, violador de las leyes familiares, sale presuroso de la habitación de la amante, para escapar del castigo a sus osadías, y no descubre el engaño, a saber, la verdadera identidad del homosexual. El finísimo humor, la sutil carga irónica y la economía discursiva de “II. Las trampas”, esbozos de las habilidades del maduro narrador por venir, sugieren lo no dicho del texto: el viejo gay crea, con el propósito de ocultar su engañifa, la versión de un posible castigo para ambos si la cruel madrastra los descubre.

El hábito maravilloso de “II. Las trampas”, propio al cuento de hadas, dará espacio a lo fantástico en “Foto-Click”, cuya afinidad⁴ con “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar,

⁴ Hablamos de afinidad y no de influencias, afinidad de la cual depende, desde luego, el diálogo intertextual entre “Foto-Click” y “Continuidad de los parques”. No planteamos, con esto, nada nuevo. Ramos ha insistido mucho respecto del juego de afinidades con otros autores: “Yo no descubrí a Cortázar

es evidente, por el planteamiento narrativo –el mirón queda atrapado en el universo mirado: una fotografía en Ramos; una novela en Cortázar– y el recurso del final sorpresa. La emergencia de lo fantástico va gradándose, desde la simple contemplación de la fotografía –primero en busca de detalles casi ocultos; después, realizando suposiciones sobre la vida de los retratados, entre ellas la del desamor entre la pareja: ella sensible y ajena a los intereses de él, hombre pragmático, renuente a captar las desazones femeninas– hasta el ingreso del *voyeur* a la imagen, antecedido por el enclaustramiento

sino hasta que entré a estudiar a la Facultad de Letras de la Universidad Veracruzana; yo escribía como Cortázar antes de leerlo, eso no lo va a creer nadie. Pero juro que es la pura verdad. Yo siempre he tenido un gran interés por la intromisión de lo absurdo y de la irrealidad en la vida cotidiana, o a la inversa, el desbarrancamiento de la vida cotidiana en brazos de lo absurdo o de la irrealidad. [...]. Yo mejor me atrevería a hablar de afinidad”. Raymond L. Williams, “La literatura mexicana del post-boom”, Federico Patán y otros, *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos*, comp. y pres. de Martín Camps y José Antonio Moreno, pról. de Marco Antonio Campos, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2005, p. 392. “El tono de Cortázar al principio, porque sigo insistiendo, aunque la gente no lo crea, yo no había leído a Cortázar. Hasta que estoy casi en el segundo semestre de la Facultad de Letras me doy cuenta que hay un gran parecido, pero creo que había una especie de afinidad de sensibilidad y que, bueno, somos habitantes del mismo medio, somos habitantes de un siglo XX, en donde este tipo de cuestiones participan absolutamente. O sea, qué más irreal que un camión en la ciudad de México, donde se dan absolutamente todas las cosas posibles; y no necesitas haber leído a Cortázar para tomar ese tema y expresarlo de una manera así, irrealmente absurda o absurdamente irreal. No había leído a Cortázar, pero, después, me doy cuenta de la gran afinidad, insisto, más que influencia. Hay una gran afinidad entre *Del tiempo y otros lugares* y el Cortázar de *Bestiario*, pero también están las preocupaciones, y son las mismas preocupaciones que ahora tengo, las mismas del primer libro”. Luis Arturo Ramos, “Conjurar la realidad por la imaginación”, Roberto Bravo y otros, *El cuento está en no creérselo*, pról. y entrevistas de Alfredo Pavón, Universidad Autónoma de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 1985, p. 148.

insólito de Marcos⁵ en su habitación; por las leves transformaciones del varón contemplado –“El hombre sí miraba de frente” (2004: 58); “se dio cuenta de que el hombre en la silla tenía los ojos cerrados” (2004: Ramos, 59)–; el súbito envejecimiento de las sábanas con las cuales cubre su cuerpo el observador, cuya piel se torna, también, amarilla y acartonada, fenómeno determinado por la antigüedad de la instantánea fotográfica. Esta gradación, perfecta desde el punto de vista del ensamblaje narrativo, debilita el final sorpresa del texto: sólo caen en la trampa el lector ingenuo, poco avezado en los laberintos de los juegos fantásticos, y, desde luego, el personaje aparentemente secundario de la trama, el curioso espectador de un montaje en apariencia anodino, en el cual, sin intuirlo, tenía un rol protagónico.

“Cuando los relojes se detienen puede suceder algo inesperado” abandona las veredas de lo maravilloso y lo fantástico y transita por las sendas de lo real simbólico. La anécdota contiene, en apariencia, un extraño encuentro entre un tranquilo y solitario bebedor y un típico alcohólico pobretón, a la caza de alguien que sufrague sus tragos. Detrás de esta inocua historia de todos los días, se oculta, sin embargo, el cruce de caminos de una parca y el ser a quien el tiempo se le ha agotado, de donde viene la inmovilidad temporal anunciada en el título del cuento. Absurdos conductuales, juegos adivinatorios, ambiente gélido, profecías inapelables, entornan “las decisiones últimas”, “las decisiones extremas” (2004: 61), del ángel de la muerte, que, quizá cansado de su tarea exterminadora, quizá por corresponder a los favores de su víctima, condescendiente

⁵ La nominación del personaje obvia las intencionalidades constructivas del narrador, constante en sus referencias a los marcos de la fotografía. Sin embargo, esta obiedad esconde –una trampa textual más, otra habilidad narrativa de Ramos– una fina ironía: Marcos no encuadra una imagen; es el contenido de ésta.

a cuanta solicitud de bebidas le hace aquél, opta por asumir el destino del otro y se suicida en su nombre. El sobreviviente no comprende del todo la experiencia sufrida, pero intuye un cambio definitivo en su cómoda vida: habita un universo regido por la inseguridad y lo poroso, en el cual lo aparente oculta verdades jamás imaginadas.

Con “Reencuentro”, Ramos torna al realismo psicológico, ingrediente notorio en “Penélope”. Esta estética sostiene, como en “El extraño” de Edmundo Valadés (1980), el regreso de un adulto al pueblo de su niñez, especialmente al espacio de los juegos infantiles, donde, a través de un niño impertinente, topa de lleno con uno de sus traumas: la claustrofobia, que suponía ya haber superado. Ésta, en el pasado, fue el origen de una terrible caída desde la plataforma de lanzamiento de un tobogán, generadora de otro asalto de las anormalidades psíquicas: el vértigo. Ambos traumas toman corporeidad en el presente, convirtiéndolo nuevamente en el infante aterrado del pasado. Bajo la influencia de ambas perturbaciones, termina por empujar de la plataforma del tobogán al imperioso niño con el cual ha coincidido en el parque de juegos. La caída y el cuerpo desmadejado del chico no lo alteran demasiado; sí, el reencuentro con sus fobias, es decir, con él mismo, ese adulto emotivamente frágil, capaz de inflingir daño a otros, que se creía en plenitud de madurez y ajeno a las convocatorias de toda anormalidad interior.

“Bungalow” partirá de una escena realista, casi fílmica, casi policiaca, hasta desembocar en el imperio de lo fantástico, todo generado por la fantasía del protagonista y uno de los personajes centrales de la obra que aquél escribe. Aislado en una casa próxima al mar, a fin de crear su texto, imagina una historia plena de absurdos, omisiones, actos inexplicables, improvisaciones, verdades a medias, medias mentiras, fingimientos, invenciones e insólitos trastocamientos de identidades, a cuyo

término, por virtud de hábil engarce metaficcional, se produce la rebelión de la creatura literaria, hecho que lleva al héroe a quedar atrapado en la imaginería de aquélla, planteamiento metafictivo similar, y sólo similar, a “Estela”, de Juan Vicente Melo (1956), y “Ella habitaba un cuento”, de Guillermo Samperio (1986). Los hechos de donde se desprenden los diversos sentidos de “Bungalow” obedecen a la clásica estructura lineal aristotélica: sin referencia alguna al origen de las acciones, tal cual ocurre en “En la playa”, de Salvador Elizondo.⁶ Una mujer es perseguida por tres varones; solicita refugio al escritor; cuando éste la interroga sobre los motivos de la persecución, la dama posterga aclaraciones; ante el inminente arribo de los hombres, la oculta en la recámara; invita a los persecutores a ingresar a la casa y, después, a revisarla, indicándoles, previamente, su soledad, que se troca, más tarde, en el señalamiento de estar en compañía de la esposa; la mujer, asumiendo el rol natural de una cónyuge, llega a la sala; no la reconoce ninguno de los tres varones; convencidos de la inexistencia de complicidad, éstos se retiran; la dama cambia su conducta ante el anfitrión: evidencia intimidad entre ambos, niega ser la perseguida, impone su papel de esposa; el creador, ahora camino a transformarse en criatura, pasa del desconcierto al intento de reafirmar su identidad, recurriendo, primero, al razonamiento, después, a la violencia, más tarde, al rechazo de la realidad; el trastocamiento de identidades, sin embargo, se cumple:

—Usted no existe. Usted acaba de aparecer.

Es cuando siento sus brazos alrededor de mi cuello. Sus manos que me acarician la cara, sus palabras que me hacen abrir los ojos y voltear hacia donde ella indica:

⁶ Véase *Narda o el verano*, de Elizondo.

—Mira —dice.

Y la veo, nos veo, los dos muy juntos, pequeños, minúsculos, abrazados en el papel ceroso y brillante de la fotografía (2004: 75).

La vida cotidiana, sugiere Ramos, aterroriza cuando revela cuánto de azar, inseguridades, rupturas, absurdos, entornan al hombre, pero es definitivamente tierra de nadie cuando ni siquiera las infames turbas de nocturnas aves o las inmensas estepas verdes del ensueño, creadas por la imaginación, poseen un hogar, un “Bungalow”, para el resguardo.

Ante un mundo pleno de zozobras, la guarida del hombre son las apariencias: hacen soportable la existencia, abonan el olvido de la verdad, salvo si alguien, perverso, ingenuo, malicioso, las trae a escena. Esta idea sostiene la última sección de *Del tiempo y otros lugares*: “III. Y las denuncias”, en la cual el minicuento al calce revela una de las fatales consecuencias derivadas de decir verdad, de llenarse la boca con el suave sabor de la hierbabuena: el castigo del denunciante, en el texto, una antigua cámara fotográfica capaz de suprimir lo “innecesario, feo” o sin aporte alguno “a la composición” (2004: 77). La pena impuesta en este caso, suprimir su existencia, proviene de una toma del gabinete presidencial, que revela cuánto de vacuidad permea a los inútiles políticos. Con este irónico texto, Ramos incidía en la crítica, justa, por otra parte, de los inicuos amantes del poder, de esa caterva de malvivientes cuya razón de vida es el expolio, incluso de lo humano y lo ético.

No sería la de la mágica cámara la única denuncia. En “Cristóbal Colón”, Ramos ofrece una historia distinta a la oficial sobre el viaje que llevaría al encuentro del *otro* continente. Suprime heroicidades, consigna rebeliones, detalla debilidades y arrepentimientos, toma nota de las mentiras del almirante en su afán de encontrar un mundo previamente diseñado para

favorecer los intereses de una cultura en crisis, la española, en los finales del siglo xv. Luis Arturo Ramos no cree en el descubrimiento de América, sino en su invención mañosa por parte de afiebradas mentes ambiciosas. Por ello, imagina cómo, ante la imposibilidad de continuar la ruta hacia las Indias, y dada la ausencia de vientos capaces de mover las carabelas, el genovés crea un espejismo: los inexistentes esbozos del edénico El Dorado: “Miren los árboles, las fieras. Los pájaros verdes que comprenden el lenguaje de los hombres... Las casas de oro, los nativos que se visten con plumas” (2004: 81). No hay, pues, descubrimiento, sino mentira, estéril encuentro con la utopía gestada por las ambiciones y el aventurerismo.

Las tensiones entre verdad y espejismo, convocadas en “Cristóbal Colón”, tienen, en “Manchas de Rorschach”, un nuevo escenario. Un loco observa, por el ojo de la cerradura, el más allá de su celda. Lo mirado impacta en su imaginación, llevándole a crear presencias y actos cuya veracidad, dados los límites del sentido empleado, asume como falsas. El miedo hinca, entonces, el diente en su carne pues toma conciencia de la fragilidad de un mundo donde no puede distinguirse la realidad del espejismo; de su pertenencia inevitable a ese universo de imprecisos contornos. A punto de un ataque esquizofrénico, otro de sus sentidos, el auditivo, le auxilia. Torna a observar y cree, por fin, topar con la esencia de lo real. Sin embargo, un simple cambio de luminosidad lo regresa a su única seguridad vital: lo real es inaprensible. El miedo lo acorrala y opta por dejar de “mirar por el ojo de la cerradura” (2004: 85), esto es, elige la fuga, a fin de escapar de una terrible implosión que anule sus sentidos y su fantasía, llevándolo de la locura a lo siniestro, ese fatal estado en el cual todo contacto con la realidad se suprime.

Después de reformular la historia oficial del descubrimiento de América y de mostrar cómo el hombre no pisa terrenos muy

firmes, Ramos incidirá, con “La ventana”, en el cuadro de las perversiones. Para ello, convoca a una sádica mujer atormentando emocionalmente a su manipulable sobrina. Calculadora, fría, permitirá a la muchacha corresponder a los galanteos de un varón, juego de seducciones cumplido a través de los empañados cristales de la ventana de la cárcel familiar, para después, ya excitada ella, obligarla a las caricias lésbicas. Con este desarrollo narrativo y con este diseño de personajes antitéticos, se niega el símbolo del hogar como espacio para el resguardo; se cuestiona la idea de la familia como núcleo en el cual los vínculos entre los integrantes rezuman sólo solidaridad, nobleza, bondad; se develan algunas de las negritudes humanas.

En “A quien pueda interesarle”, el encuentro imprevisto, primero, y propiciado, después, de un itinerante agente de ventas con tres mujeres-saurio no conduce al horror, como podría esperarse del contacto con lo sobrenatural; da pie al descubrimiento de cuánta soledad rodea a esas damas condenadas a vagar por el desierto y por las cercanías de las carreteras en busca del imposible amor. Ramos aborda, esta vez, la problemática de la diferencia y la exclusión, abriendo, además, una puerta a favor del cambio al incluir en el cuento a un varón sensible, que capta y comprende las desesperanzas y soledades de esas tres víctimas de la otredad.

El cierre de *Del tiempo y otros lugares* es “Antesala: permanencia involuntaria”, obediente a la estética realista, como también lo será “Lo mejor de Acerina”, integrado a *Los viejos asesinos*, con el cual aquél mantiene evidente diálogo intratextual. Pone en escena las tensiones, nerviosismos, miedos, sobresaltos, actos mecánicos, cálculos de acción de un homicida profesional horas antes de intentar el asesinato. Y con ello, vienen el espacio cerrado, los contrastes de luces, las fugas, por momentos, de las hostiles circunstancias, el solitario atribulado, el sueño anticipatorio, ingredientes usuales de

la cuentística inicial de Luis Arturo Ramos, quien recurre, ahora, al final abierto, indicando, así, que los proyectos humanos enfrentan alternativas, esto es, el protagonista puede cumplir el encargo, fallar, ser herido, morir, renunciar a la tarea, etc. Este recurso, además, es propio de un tejido en el cual lo central es describir las turbulencias internas del protagonista poco antes de intentar el homicidio; por tanto, el cumplimiento de cualquiera de las alternativas que abre el propósito de asesinar resulta aleatorio. La clausura, entonces, muestra cómo la naturaleza de un texto impone sus reglas y cómo Ramos es sabio y prudente al acatarlas.

En *Del tiempo y otros lugares*, se hallan los primeros pasos de un narrador hoy plenamente consolidado, cuya percepción de la vida coincidía con la de otros creadores: Elizondo, Monterroso, Fuentes, Cortázar, Valadés, Melo, Samperio. Es un volumen de variados registros y recursos,⁷ antecedente de una cuentística posterior, plena de hallazgos temáticos y técnicos: *Los viejos asesinos*, *Domingo junto al paisaje* y *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*.

Los viejos asesinos, de 1981, vino a confirmar las búsquedas de Ramos. La crítica, a su vez, reconoció el quehacer cuentístico, *in crescendo*, del veracruzano. Marco Tulio Aguilera Garramuño, por ejemplo, señaló:⁸

⁷ Esta variedad de registros y recursos habla de la inclinación de Ramos por las complejidades narrativas, lejanas de la simplezas textuales que Jorge von Ziegler, en su momento, señaló: "Las líneas o nervios narrativos de los cuentos son extremadamente simples, pero señalan una economía de recursos que, bien miradas las cosas, corresponden a la extensión de los textos y a lo que Ramos, sin grandes pretensiones, se ha propuesto decir". Jorge von Ziegler, "La narrativa de Luis Arturo Ramos", *La Semana de Bellas Artes*, INBA, México, 25 de junio de 1980, p. 11.

⁸ Todas las referencias hemerográficas provienen del Archivo Jaime Erasto Cortés –especializado en literatura mexicana del siglo XX–, donado por este

Del libro de cuentos *Del tiempo y otros lugares* [...] a *Los viejos asesinos* [...], Luis Arturo Ramos ha logrado recorrer un buen trecho en lo que se refiere a calidad literaria. Sus cuentos, antes más esquemáticos y menos originales, ahora adoptan una serie de características que los hacen inconfundibles, diferentes a cuanto se escribe actualmente en México. Son cuentos detectivescos pero con ingredientes que los hacen destacarse del género: humor, fantasía, desparpajo, erotismo. Son cuentos escritos con inteligencia y sensibilidad (1981: 1).

Propuesta que tuvo eco en el juicio de Vicente Francisco Torres, para quien *Los viejos asesinos* “resultó un libro muy contenido y formalmente irreprochable, frente al ingenio desbordado, fantasioso e irónico que había dominado en *Del tiempo y otros lugares*”. Este investigador agregaría: “Hay además otra diferencia notable entre los dos libros de cuentos: los desenlaces de *Los viejos asesinos* son, en general, ambiguos o abiertos, mientras los de *Del tiempo y otros lugares* son epifánicos” (1986: 12). Aguilera Garramuño y Torres hablaban del crecimiento artístico de Ramos, en una ruta que iba de la estética fantástica, dominante en *Del tiempo y otros lugares*, a la realista. Este tránsito de un universo a otro habría de generar opiniones contrastadas: mientras para Timothy A. B. Richards “su segundo tomo de cuentos, perfecciona algunos de sus primeros temas y los proyecta en un marco firmemente realista: el ambiente y los códigos lingüísticos son claramente mexicanos” (2005: 70), para Raymond L. Williams trajo a escena “algunos de los terrenos fantásticos explorados en el primer volumen” (2005: 134), juicio similar al de Enrique Serna, para

excelente y acucioso investigador a la biblioteca de la Licenciatura en Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Tlaxcala.

quien la narrativa de Ramos “toma un sesgo fantástico en *Los viejos asesinos*, un conjunto de historias deliberadamente ambiguas donde no es fácil precisar la línea divisoria entre la imaginación paranoica y la irrupción de lo sobrenatural” (2005: 39). Opiniones divergentes que, en el fondo, sólo reflejaban los cambios en la cuentística de Ramos: *Los viejos asesinos* equilibró lo fantástico, predominante en *Del tiempo y otros lugares*, y lo realista, tanto en su variante simbólica –donde se diseña el sentido textual a partir del empleo de diversos símbolos– como en su variante psicológica –donde se muestra cómo los factores externos (éticos, morales, vitales) impactan el mundo interior de los personajes, llevándolos a terribles turbulencias. No se abandonan búsquedas, únicamente se les burila con mayor fineza.

“Médico y medicinas” combina lo simbólico y lo psicológico para traer a escena una de las oscuridades humanas: el asesinato a mansalva, provocado por un intenso desprecio clasista. El acto homicida parte del encuentro, en un hospital de caridad, de dos hombres, uno de los cuales, un indigente maltratado por la vida, porta como santo y seña de su difícil existencia “una cicatriz que le escalereaba desde casi la frente hasta la mitad de la mejilla” (2004: 103). La cicatriz resulta no sólo el detonador narrativo, también cumple una triple funcionalidad simbólica: es, por un lado, memoria del ayer y el hoy del paciente, pues la mácula le viene del golpe artero que un soldado le propinó con la culata de un fusil durante un movimiento huelguístico en Sonora; por otro, agua fresca para el renacimiento de una frustración en el médico: la de no haber matado con su automóvil a uno de los pobretones adolescentes de la escuela rival; y finalmente, el punto de convergencia de dos destinos: el del doctor y el del enfermo. Esta tríada simbólica responde, casi palabra a palabra, a una de las bases estéticas y humanas de Luis Arturo Ramos:

De ahí que mis textos incluyen siempre, hasta los más realistas, el elemento irreal, mismo que se materializa a través de algunos temas recurrentes: la ambigüedad, la sorpresa, la coincidencia y los reencuentros. La ambigüedad plantea la duda eterna; la sorpresa implica la posibilidad de que todo pueda suceder. Las coincidencias representan otra forma de la sorpresa y, a la vez, la entreveración de mundos aparentemente separados. Dos tiempos, dos espacios, dos individuos convergen en el espacio y tiempos particulares de la coincidencia. Por último, el reencuentro es el atestiguamiento de que pasado y presente son libros comunicantes (2004: 20).⁹

En efecto, salvo por la ausencia de la ambigüedad, en “Médico y medicinas” juegan papel importantísimo la coincidencia, la sorpresa y los reencuentros. Aquella viene del origen común de los varones –ambos son poblanos– y de las vivencias cercanas que tuvieron durante su adolescencia: escuelas próximas, maestro y vendedora de alimentos en común, juegos similares, agresiones físicas y verbales por representar uno y otro a instituciones educativas económicamente opuestas: pública para el enfermo, particular para el galeno. Ese entreverado de historias da paso a la sorpresa: pese a la diferencia de clase, a los años transcurridos entre la adolescencia y la madurez –ambos son hombres de más de cuarenta años–, las distintas actividades profesionales –uno es médico y el otro obrero desempleado–, el destino ha determinado su reunión en un hospital de la Ciudad de México, sitio en el cual recuerdan experiencias juveniles, comparten lecturas y autores, dialogan, bromean. Es el reencuentro de dos seres muy lejanos entre sí, desde el punto de vista económico,

⁹ Citado por García Díaz, “La mirada de los primeros años y los intersticios de la memoria”, Luis Arturo Ramos, *Cuentos (casi) completos*. Véase también Patán y otros, *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos*, p. 201.

social, ideológico y político. Y no porque hubiese, previamente, un encuentro, sino porque uno y otro recuperan un pasado que suponían concluido; porque “convergen en el espacio y tiempos particulares de la coincidencia”. Quien narra aprovecha esa convergencia espacio-temporal para mostrar cómo un impulso tanateico sobrevive a cualquier coerción cultural. En efecto, el arribo de don Valentín Espinoza y su cicatriz reenvían a un suceso cargado de desprecio clasista y a una frustrada empresa juvenil: el intento de asesinar a un adolescente de escasos recursos económicos. El retorno del antiguo deseo llega cuando, durante uno de sus traslados al hospital, el doctor provoca, por descuido, un accidente: el leve atropellamiento de un niño, cuyo inesperado abandono de la protectora banqueta coincide con el impulso del médico por encender la radio de su carro. Este hecho da paso a un instante epifánico mediante el cual aquél, simultáneamente, percibe a conciencia su vieja frustración y acepta que el vínculo con el paupérrimo paciente responde a la inapelable lógica del destino, bajo cuyo férreo dictamen él es sólo un victimario predestinado, interpretación muy conveniente pues concilia con su estatuto de hombre de bien en una sociedad pletórica de buenas conciencias:¹⁰ “Ahora ya sabe usted cómo están las cosas. Sabe que la llegada de Valentín un día cualquiera (que ni niebla ni lluvia había) fue sólo el inicio de un plan” (2004: 112). Se produce entonces la liga entre el adolescente y el obrero –cuando menos en la imaginación paranoica del galeno, dispuesto ya a remediar, de manera definitiva, el fracaso de sus

¹⁰ Ramos envía, así, a otra de las bases estéticas y humanas de su cuentario: “Todos los personajes de *Los viejos asesinos* confían en su propia lógica a pesar de que el mundo no está como para andar confiando en la lógica, y mucho menos en las matemáticas”. Williams, “La literatura mexicana del post-boom”, Patán y otros, *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos*, p. 397.

ambiciones juveniles: castigar la insolencia de la pobreza¹¹ y su proyección como unidad en la mente afebrada del futuro victimario. Cuando éste toma la almohada de la cama vecina a la de don Valentín Espinoza, “y la coloca suavemente”, y “Aprieta hasta que siente a través de la tela la cicatriz escalerada que se acaba de despertar” (2004: Ramos, 113), está siendo, a un tiempo, el médico cuyas medicinas alivian la antigua frustración y exterminan la dolencias físicas del ahora adolescente estudiante-maduro obrero y la ofensa social que, desde tan perversa óptica, implica la existencia de los pobres para los privilegiados de México. Con el encuentro entre el confiado obrero y el maligno doctor, nacía una de las pocas propuestas políticas de la cuentística de Ramos, acorde con las de uno de sus más queridos autores, José Revueltas,¹² a quien, por cierto, también le atrajeran lo realista, lo psicológico y lo simbólico, estéticas concurrentes en el diseño de “Médico y medicinas”.

Esos tres caracteres son notables, además, en “El visitante”, lo cual habla de la sistemática voluntad creadora de Ramos, reflejada también en la continua convocatoria de personajes solitarios, a quienes siempre les sucede algo inesperado; en la configuración de espacios cerrados, semioscuros o invadidos de estallante luminosidad, compañeros de puntuales historias donde lo anodino y trivial sufren constantemente el asalto de lo anómalo, preludiado este hecho por atmósferas

¹¹ La permanencia del trauma en “Reencuentro”, de *Del tiempo y otros lugares*, y de la frustración en “Médico y medicinas”, de *Los viejos asesinos*, habla del diálogo intratextual entre uno y otro cuento y de la voluntad creadora sistemática de Ramos, evidenciada por el título del primero y por la base narrativa, el reencuentro, del segundo.

¹² Esta empatía con Revueltas puede advertirse en la tesis de Ramos para obtener el grado de licenciado en Letras Españolas. Luis Arturo Ramos, “Lo grotesco en dos textos de José Revueltas”, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1976, inédita.

enrarecidas y oprimentes. A estos ingredientes los engarza el finísimo hilo de una escritura ducha en crear tensiones y suspensos a partir de frases casi proféticas, que informan, mas posponiendo detalles, sobre los acontecimientos fatales que, de manera inevitable, habrán de cumplirse. Así ocurre en “El visitante”, dominado por un obtuso milenarista –como en “Médico y medicinas”, un doctor– cuyo fanatismo le lleva a aceptar que el reinado de Jesucristo ha cumplido los mil años previstos en la Biblia y es, por tanto, la hora del juicio final y el fin del mundo. No sin angustia, confirma tal “diagnóstico” a su imperturbable visitante, el ángel exterminador, que dará inicio a su tarea genocida con el asesinato del anciano médico. Después, saldrá del consultorio para encaminarse hacia el símbolo del pueblo, una torre, situada en la plaza central. Es desde ese *axis mundi*, punto de unión entre lo divino y lo humano, lo sagrado y lo profano, donde empezará el anunciado Apocalipsis, la matanza, con un rifle de alta precisión y mira telescópica, de niños, adolescentes, jóvenes, viejos, dedicados, como cualquier otro domingo, al solaz, las diversiones, el diálogo ocasional. Son la presencia del caos y la subversión de la realidad por el fanatismo religioso los motivos principales de “El visitante”, mas no pueden desdeñarse el contraste de atmósferas –una, la de la plaza pueblerina, luminosa y festiva; otra, la del consultorio-casa del doctor Luna, oscura y tensa–, la morosidad narrativa –debido a las precisas y abundantes descripciones– y el ritmo pausado de una escritura empeñada en trazar una escena sedente como digno encuadre del Apocalipsis por venir. En conjunto, estos materiales son la base de un texto al cual nada le duele.

De conservadurismo y pérdidas vitales está fabricado “La escalera”, cuento con ecos de “La ventana”, perteneciente a *Del tiempo y otros lugares*. Los motivos centrales son la renuncia parcial al goce del erotismo por parte de una dama bastante

reprimida por la moralidad familiar –cerco imposible de derribar, aun cuando ya se ha separado físicamente del grupo represor– y poco después la aceptación del canje de ese placer por un simulacro de sensualidad. Estas decisiones, dolorosas, sin duda, tienen en su base la labor de zapa de las represiones sobre la sexualidad. Lo reprimido –el sexo, pecaminoso si no es puesto a favor de la procreación, según la óptica estrecha de la mamá de la protagonista– encuentra, durante la niñez, la adolescencia y la juventud a punto de convertirse en madurez, magras satisfacciones a través de los sueños recurrentes, zona donde las caricias sobre la corporalidad del deseado varón –representada por el pasamanos de caoba de la escalera– esquivan juicios y prejuicios; a través del reiterado entrechocar las piernas, como si de ayuntamiento carnal se tratase, cuando escapa a la vigilancia materna y se aposenta en uno de los escalones; de la espera, si no ansiosa, sí plena de curiosidades, del vecino que ocupa el departamento inferior del edificio habitacional. Mas esas satisfacciones no alcanzan a estallar en luminosidades, en verdaderas manos recorriendo la piel ansiosa; al contrario, terminan por adquirir el sentido de una precaria libertad bajo palabra, tal cual es el de las “gaviotas grises volando un mar azul, entumecido” (2004: 127), atrapadas entre los marcos de mediocre cuadro decorativo, o el de la mata de helechos “pres-tándole un poco de frescura y humedad al mar de cartón” (128), únicos adornos en el rellano de la escalera. Vencida por la red de prohibiciones y por la moralidad mojigata de su familia, la joven-vieja renunciará al sabroso encuentro con el otro y sus manos recorriendo el diapasón de la alegría, resguardando para sí sólo los precarios goces que los sueños y las ensoñaciones brindan a los deseos coartados. Lo sabe perfectamente cuando abandona a sus amigos y torna, de visita, a la cárcel familiar, petrificada, pese a las indetenibles transformaciones tanto de la vida externa como de los magros paisajes del edificio, cuyo

rellano ha perdido, gracias al “pésimo gusto del administrador en turno” (131), la frescura artificial del helecho y el simulacro de vuelo de las gaviotas, sustituidos ahora por “un macetón con flores de plástico” y un “cuadro ridículo, disparatado”; cuando, rebeldía acallada, anhela un purificador diluvio, y “que el agua anegara la ciudad, el mundo. Que la tía Emilia y papá y mamá se quedaran por allá, flotando como barquitos. Que regresaran hasta el siglo próximo el mero día de su cumpleaños”; cuando, otra vez en el reino de las fantasías, imagina o cree vivir el presentido encuentro con el vecino añorado, sí, en el antiguo paraíso de las escaleras, mientras “Los muslos aletean bajo la falda de flores” (133). Es ya la aceptación del orden del otro en el interior de uno mismo, el vencimiento, la caída, paliados apenas por el trabajo regenerador de los sueños y las ensoñaciones. Es además el nacimiento de una futura solterona, solitaria, frustrada, dedicada a la inútil tarea de remorder todo aquello que pudo haber sido. Y es también una muestra más de las habilidades de un narrador para indagar en las negritudes familiares y en los laberintos interiores de mujeres y hombres.

Realismo e indagaciones en las varias encrucijadas del interior humano serán puestas al servicio de la venganza finamente planeada en “Lo mejor de Acerina”. El detonador será el asesinato a mansalva de un hombre, “atravesado en la cama”, en un “putero”, acompañado de una “mujer flaca y pintada” (146). A partir de este hecho, el hermano de la víctima planeará el desquite, iniciándolo con una inusual invitación al asesino de su carnal: asistir al veinticinco aniversario del Salón Cumbayá, amenizado ese día festivo por la orquesta de Consejo Valiente, más conocido como “Acerina”, artista nacido en Santiago de Cuba y, en el México de los años cuarenta y cincuenta, gran creador y difusor del danzón y el bolero. Es en el proceso de la celada y en los paranoicos desbordes imaginativos del sicario donde se halla la excelencia de “Lo mejor de

Acerina”. En la primera vía, la de la celada, resalta el perfecto diseño de la atmósfera física y social del salón de baile a partir de morosas y precisas descripciones; el hábil engarce de frases aparentemente discontinuas, remitiendo a sucesos del pasado o mostrando, ya en el presente de la historia, los pensamientos de la víctima y el victimario; la delicada arquitectura de las tensiones y los suspensos, cuya base es una escritura sopesada que informa del desarrollo de los hechos, mas omitiendo o posponiendo detalles; y la cuidadosa distribución espacial de los implicados en el conflicto. En cuanto a la segunda vía, la del mundo interior del emboscado —donde el buen arte de narrar de Ramos alcanza una de sus cimas—, es notable cómo la imaginación paranoica, atada a los dictados de su lógica particular, crea falsas realidades. Desde ese universo de anomalías, que trasluce miedos, incertidumbres, desasosiegos, tensiones, dudas, la maliciosa invitación del victimario da paso, primero, a un complicado contrato para asesinar a uno de los enemigos del jefe ocasional; después, a la acechanza de la supuesta víctima: el Vigilado; más tarde, a una sutil estrategia para alcanzar con éxito la empresa homicida, matizado todo ello por una serie de sospechas en torno a la incongruencia de intentar un crimen en medio de una fiesta pública, sospechas que nublan la inteligencia del supuesto cazador, impidiéndole comprender, si no hasta el final, cuando ya nada es remediable, su papel en la trama del autor intelectual: él no es el victimario, sino la víctima. Es en este momento cuando las frases aparentemente discontinuas del narrador completan su función textual y revelan el complejo complot del contratante: éste sabe quién acribilló a su hermano y decide exterminarlo; conviene con dos sicarios más el asesinato, haciendo pasar por compañero de juerga a uno de ellos y escondiendo al verdadero homicida entre la multitud; elige el Salón Cumbayá como escenario para la emboscada; invita a la futura víctima a las festividades del

antro; para darle confianza, acude también al lugar; previo al cumplimiento de su plan sale y se pierde en la noche. Ahora bien, si la ingeniosa estratagema funciona es por la complicidad involuntaria del emboscado. Tiene éste la conciencia culpable por haber acribillado al hermano de su jefe ocasional, dejándole sangrante sobre la cama de un burdel, con “tres agujeros en el pecho sin pelo”; conoce las pasiones y la inteligencia de su contratante y, por tanto, sospecha una celada, la cual abandona, en parte, cuando su mente criminal concluye que el Salón Cumbayá, con la multitud de asistentes al veinticinco aniversario, no es el lugar ideal para un suceso de nota roja; para tranquilizarse aún más, ya en la mesa reservada por Montalvo, como lo hace siempre que diseña un crimen, imagina —y ese juego fantasioso lo pierde— una orden perentoria de su patrón, consistente en segar la vida de alguien en el salón de baile, y prepara las estrategias para cumplir con éxito el contrato, indicando incluso los movimientos de caza a un inventado cómplice —el mismo que en la realidad habrá de balearlo—; mientras vive en su fantasía el miedo y las tensiones propias a su trabajo, concede la razón a Montalvo en cuanto a la idoneidad del lugar para concretar el homicidio; cuando ya ha desechado las sospechas, gracias a los tragos consumidos, a la alegría sonora de “Acerina y su danzonera” y a los indiscretos cachondeos de sus compañeros de mesa, entiende, ¡vaya un momento epifánico!, por qué fue invitado a las festividades: “Montalvo dice que no nació ayer. Que por quién lo toma. Que no hay negocio que valga. Que no habla de negocios sino de honor, familia y que morir como perro, encuerado y en cama de puta, con los ojos y los cojones de fuera, es más pecado que crucificar a Cristo con todo y güaraches. Que no hay cielo para nadie después de esto” (146). Es el peso de la realidad, y su lógica aplastante, sobre los horizontes de la imaginación paranoica: “Se da cuenta que ha estado siempre

aquí y no allá, entre la ramazón de gente que se aprieta cerca de la puerta de salida; porque no hay salida. Porque el miedo que lo hizo inventarse otra vez no será suficiente para hacerlo desaparecer o modificar las cosas” (150-151). Es también la inversión de lo imaginado, de ese mundo conveniente y protector donde él era el victimario y no la víctima, tema ya tratado en “El sueño de los corazones”, perteneciente a *Del tiempo y otros lugares*. Y es, además, la concreción de una de las bases estéticas y humanas de Ramos, quien diría en una entrevista, refiriéndose al protagonista de “Cartas para Julia”:

Este tipo inventa una realidad, un universo, y a la manera del detective va acomodando pistas, unificando las piezas de un rompecabezas que lo conducen a una falsa conclusión. No obstante, él actúa como si esa conclusión fuera la cierta, la única y la verdadera. Y esto lo conducirá a su fin. Todos los personajes de *Los viejos asesinos* confían en su propia lógica a pesar de que el mundo no está como para andar confiando en la lógica (Williams, 2005: 396-397).

Palabras que confirman la sistemática voluntad creadora de Ramos, uno de cuyos frutos es “Lo mejor de Acerina”, junto con “El visitante” y “Cartas para Julia”, uno de los tres más preciados y apreciados cuentos del veracruzano.¹³

¹³ En torno a la calidad de “Cartas para Julia”, existe acuerdo entre críticos y autor. “‘Cartas para Julia’ es el plato fuerte de *Los viejos asesinos*”. Marco Tulio Aguilera Garramuño, “Ruptura de una temática”, *Excelsior*, Sección C, t. LXV, vol. 23, núm. 598, p. 1, 17 de diciembre de 1981, México. “La tercera parte [de *Los viejos asesinos*] consta de un solo cuento, extenso y magistral, ‘Cartas para Julia’”. Vicente Francisco Torres, “*Los viejos asesinos* de Luis Arturo Ramos”, *Sábado, Unomásuno*, núm. 481, 27 de diciembre de 1986, p. 12, México. “En los mejores textos de Ramos, la estrechez de los espacios acompaña el desmoronamiento de los personajes. Así ocurre, por ejemplo, en ‘Cartas para Julia’, un

Realismo simbólico y psicológico cederán espacio al asalto de lo fantástico en “Bajo el agua”, mostrando cómo Ramos no olvida sus orígenes y torna a ese ámbito, ampliamente explorado en *Del tiempo y otros lugares*. No regresa a fin de solazarse en sus habilidades para el diseño y la concreción de esa difícil zona del arte narrativo, sino para incursionar en otro de los cauces por donde corren las aguas de lo fantástico: a veces mansas –por ejemplo, en “La mano del comandante Aranda”, de Alfonso Reyes (1955)–, a veces turbulentas –verbigracia, en el “Chac Mool”, de Carlos Fuentes (1954). “Bajo el agua” está armado no sólo con la tradicional presencia de dos órdenes y sus leyes antitéticas e irreconciliables y con el tradicional portal por cuyas fronteras el representante de lo fantástico penetra en el universo del otro –organizado *como si* se tratase de la realidad lógico-racional del lector–, provocando en ocasiones, y no siempre de modo intencional, el derrumbe de las leyes hasta entonces asumidas como infalibles; recurre también a las modalidades de tránsito de los representantes de los órdenes enfrentados, a saber, el viaje de lo fantástico hacia lo real lógico-racional, como en el “Chac Mool”, y el viaje de lo real hacia lo fantástico, de cuyas redes escapa casi ileso, como en “La cena” de Alfonso Reyes (1920), o en cuyas redes queda atrapado para siempre, como ocurre al huérfano Juan

cuento formidable incluido en *Los viejos asesinos*”. Enrique Serna, *Sábado, Unomásuno*, núm. 589, 14 de enero de 1989, p. 9, México. Valoraciones similares a la de Sergio Gómez Montero –en una reseña de *Los viejos asesinos*, publicada en el suplemento *Sábado*, de *Unomásuno*, cuyo año de edición desconocemos–, para quien “Cartas para Julia”, es “lo mejor del volumen”. En entrevista con Marco Antonio Campos, quien le solicita indicar cuáles de sus obras son sus preferidas, Ramos comenta: “y de los cuentos me inclinaria, tengo especial predilección por “‘Cartas para Julia’ y ‘La Señora de la Fuente’”. Marco Antonio Campos, “Luis Arturo Ramos: entre la historia y los personajes fracasados”, *Sábado, Unomásuno*, núm. 7545, 24 de octubre de 1998, p. 3, México.

Preciado en *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, o al historiadador Felipe Montero en *Aura* (1962), de Carlos Fuentes, quienes están plenamente conscientes de su ingreso a lo anómalo y de la imposibilidad de romper su impronta. En esta última vertiente se asienta el tejido narrativo de “Bajo el agua”, mas combinando algunos de los aspectos señalados en el texto de Reyes con otros de los de Rulfo y Fuentes: del de aquél toma el retorno al mundo de lo real; de los de éstos, el hecho de tener o no conciencia del ingreso a la anomalía fantástica y de la imposibilidad de salir de ella. ¿Cómo logra Ramos este proceso combinatorio, imprimiéndole además su huella de fabulador? Crea, primero, una naturaleza apacible, gozosa de sol y aguas fluviales en calma, a la cual integra a un grupo de jóvenes disfrutando un maravilloso día de tiempo libre; después, narra la “maniobra sencilla” de clavarse en las aguas, consistente “en dejarse ir con la soga entre las manos aprovechando el impulso de la carrera. Luego, a unos 20 metros de la vera del río, cuando el vértigo del envión se detenía y torcía los músculos de las muñecas, sólo había que soltar la soga, hacer algunas piruetas –dos serían suficientes–, y clavarse recto en el agua” (2004: 152); más tarde, da cuenta del premeditado y vistoso clavado de Raúl y su ingreso a la superficie líquida –supuestamente, un inocuo portal que permite al protagonista “sentir durante algunos segundos la sensación de los dos ambientes: el sol allá afuera dando un último brochazo a sus piernas, los gritos de sus camaradas... y el río acá adentro, succionándolo con su vaho fresco y verdoso”– (2004: 153); poco después, usando la técnica del contrapunto, informa de las sensaciones y reflexiones del clavadista y de las angustias de sus amigos cuando, pasado un tiempo prudente, aquél no emerge; agrega, además, la apremiada búsqueda del desaparecido –ya por parte de los jóvenes, ya de los rescatistas convocados– y de la renuncia a continuar en esa tarea estéril; finalmente, indica

el regreso de Raúl –transcurridos varios meses– al exterior cálido y luminoso que éste cree haber abandonado segundos antes. No ha requerido el autor veracruzano sino de unos cuantos trazos para llevar al lector al asunto central de “Bajo el agua”, a saber, el problema del tránsito de lo real a lo fantástico y el del retorno al punto de origen, cumplidos sin ninguna conciencia por parte del protagonista. A partir de aquí, Ramos abrirá nuevas sorpresas. Raúl, después de convencerse de que nada anormal ha sucedido, pese a la lentitud con la cual realizó el viaje de las aguas profundas a la superficie dominada por la luminosidad solar,¹⁴ emerge, ya ahogado, en el centro del río. Su falsa apreciación de la realidad, elaborada con una personal y conveniente lógica racional y analítica, habrá de confrontarse con la inapelable verdad. Derrotada por ésta, no producirá, sin embargo, ningún efecto en el protagonista, esto es, su sistema racional primará por encima del

¹⁴ En efecto, la caída en lo anormal –percibir y racionalizar después de ahogarse– será desechada mediante un proceso racional-analítico, con el cual el héroe se convence de que nada fuera de lo previsto ha ocurrido, así varias señales le indiquen lo contrario: la inmovilidad inicial es explicada por la sensación de conservar oxígeno en los pulmones, en verdad, una sensación generada por la nueva realidad de Raúl: ya es un fantasma; la pérdida de luz, debido al anochecer en el exterior, se asume, primero, como un espejismo provocado por los movimientos del agua del río y, después, como un juego que permite al protagonista, con desenfado, fantasear con la posibilidad de haberse ahogado; el regreso de la luz, por el cambio de temporalidad, es apenas resultado de un cerrar los ojos y de pronto abrirlos. Con estos razonamientos y juegos, el protagonista patatea “con más vigor para alcanzar la luz” (p. 155), resintiendo “Sólo el miedo a no poder salir” de las aguas (*Loc. cit.*), miedo que desaparece en cuanto percibe más cercana esa luz, lo cual le permite sonreír y afirmarse en la idea de que “estaba a punto de salir” (*Loc. cit.*), idea que la realidad externa parece confirmarle pues, ya con una mano fuera del agua, siente “el aire y el calorcillo” de “allá afuera” (p. 156). Nada lo convence de estar muerto, ni de que, violando las leyes de lo inerte, percibe una realidad que ya no es la suya. Todo lo niega, partiendo de la base de su personal y convenenciera lógica.

trallazo devastador de la muerte. Así, salvo por la ausencia de los amigos, todo en el exterior iluminado le parece exactamente igual al tiempo cuando se zambulló: “Sacó una mano y el aire y el calorcillo la atraparon allá afuera. Luego apareció la cara y el pecho agitado. El viento lo empezó a secar, el sol retomó su cuerpo. Abrió los ojos: no había nadie en ninguna orilla. No escuchó aplausos ni ‘bravos’; ni siquiera risas” (2004: 156). Incluso la anómala ausencia de los compañeros de juego encuentra sustento en su racionalidad enajenada: “Desde la superficie Raúl reconoció que la broma era bastante buena” (2004: 156). Y no podía ser de otra manera, pues está convencido del imperio de *su verdad*, tanto que no puede interpretar que *su realidad*, la del tiempo libre, la del juego y la camaradería, la de la vanidad y las loas, ha sido subvertida por otra, esa que, con sutil tino, Margarita León llamó la cuerda floja de lo fantástico cuando estudió los cuentos de *Del tiempo y otros lugares*:

De un impulso Raúl saca más de medio cuerpo fuera del agua y llama a sus amigos. Momentos después repite la operación; pero esta vez no alcanza a gritar porque siente un golpe, un aletazo de pájaro chocando contra su frente. Mira hacia arriba y ve un pañuelo comido por el sol atado a una soga que parte en dos al río. Comienza a nadar siguiendo la dirección de la soga y pensando en dónde diablos estarán escondidos (2004: 156).

Esa falsa creencia le impide comprender el trastocamiento temporal –para él, unos segundos; para sus amigos, varios meses–, marcado por el “pañuelo comido por el sol atado a una soga que parte en dos al río”; su paso de la vida a la muerte y, después a lo fantasmal, señalado narrativamente por ese “nadar siguiendo la dirección de la soga y pensando en dónde diablos estarán escondidos”, y, sobre todo, su nueva y verdadera identidad de fantas-

ma, de aparecido, si, como ocurrió con el pájaro, choca de frente, cualquier día, con alguno de sus compañeros de diversiones. En esta situación final, donde se privilegia la inconsciencia del héroe respecto a los avatares sufridos y su desbordada confianza en lo racional-analítico, radica la originalidad de “Bajo el agua”: para dar cuenta del viaje de lo real a lo fantástico y de lo fantástico a lo real –no de la vida a la muerte, pues en ambos órdenes se violan leyes: en aquélla, las de la imposibilidad del retorno de lo inanimado; en ésta, las de la obligada permanencia en lo inerte–, Ramos ha mezclado los códigos de lo fantástico y los de lo real maravilloso latinoamericano, tan lleno éste de nahuales, chaneques, aparecidos, muertos en penitencia. Ese es uno de los aportes de este texto, ceñido y económico, muy cercano en cuanto a lo fantástico y a lo real maravilloso de varias de las creaciones de Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, respectivamente, pero muy lejano también de aquéllas, pues, si bien combina dichas estéticas, agrega el hecho de la inconsciencia del héroe en tránsito de un mundo (el de lo real) a otro (el de lo fantástico) y a otro (el de lo real maravilloso) y el de cumplir tal viaje apoyándose sólo en su falaz y muy personal manera de explicarse la realidad. Eso demuestra, bien a bien, que Ramos no tornó al difícil ámbito de lo fantástico para regodearse en sus habilidades, sino para mostrar nuevas vías para su diseño y concreción.

Otros son los caminos de “El segundo viaje”, dedicado a la reinterpretación de los hechos históricos, en particular, el descubrimiento de América. Es un cuento en secuencia con “Cristóbal Colón”, de *Del tiempo y otros lugares*, del cual toma el motivo central, a saber, los grandes intereses, monárquicos e individuales, que motivaron la aventura marítima del genovés, a finales del siglo xv. La anécdota de este texto –cómo, ante la imposibilidad de continuar la ruta hacia las Indias, y dada la ausencia de vientos capaces de mover las carabelas, Colón crea un espejismo, una invención, capaz de convencer a sus marinos

de que han arribado al edénico El Dorado— sirve ahora de apoyo para confirmar las acciones perversas del Almirante. Durante una noche de rejugos corporales con una prostituta de puerto, cuyo hermano acompañó en la travesía a Colón —y se ha quedado “allá siempre y para siempre” (2004: 160), esto es, en las mentiras del gran aventurero—, confiesa, mofándose, la verdad del primer viaje, el engaño del descubrimiento del nuevo mundo: “Varados en medio del mar, confundiendo las olas con nalgas de mujeres” (2004: 160). Esta declaración, hecha bajo el influjo de la intimidad carnal, pone en peligro la fama y los reconocimientos monárquicos y sociales del héroe y lo obliga a protegerse de la caída, recurriendo, para ello, al homicidio:

 Pero ahora es distinto. Es otra vez de día y la mujer lo sabe todo. La luz lo atrae hacia la ventana pero se contiene. Su mano derecha se enrosca en el pomo de la daga; en la otra mano, las caras de los reyes se calientan en el calor sudoroso de su piel. El hombre se acerca al lecho y apoya una rodilla en el borde. Luego coloca el filo de la daga en la garganta de la mujer, ejecuta un movimiento suave, cuidadoso. Ella contesta con un gruñido que le desprende el sueño de los ojos. Las sábanas se empapan de rojo y el pelo se humedece y pegostea (2004: 160).

El secreto, mediante lo perverso y anómalo, está resguardado, aunque implique, según la óptica de Ramos, la caída de la sacra versión oficial tanto del primero como del segundo viaje del genovés hacia las Indias y el quiebre de la imagen del supuestamente audaz y heroico navegante: el descubrimiento fue, en realidad, una invención y el autor de aquél un mentiroso, un asesino, al cual ningún homenaje debiera rendírsele, salvo el del reconocimiento de su maravillosa capacidad para crear realidades. La *otra* interpretación de los hechos, la de Ramos, propone que, así como el primer viaje nació de la pobreza y el aventure-

rismo del Almirante, aunado a las necesidades económicas de la corona española, “El segundo viaje”, de los cuatro realizados hacia América por Colón, tuvo su origen en el asesinato de una ramera: “Después, cuando abre la puerta y sale a la calle y mira la luz amarilla sacarle un brillo extraño al mar, piensa que quizás ya es tiempo de iniciar el segundo viaje” (2004: 161), una ramera que, lejana de las disquisiciones filosóficas y las indagaciones históricas de la época, sabe todo acerca de la invención de América, “desde el principio” (2004: 160). La reconstrucción burlona de la historia oficial viste una de sus mejores galas en el cuento de Ramos y demuestra cómo cualquier versión es posible, más cuando lo posible es ancho y ajeno.

Hasta “El segundo viaje”, varios son los caminos recorridos por Ramos en *Los viejos asesinos*, mas no todos. “Cartas para Julia” romperá con lo simbólico, lo fantástico, lo real maravilloso, explorados en los cuentos anteriores, para asentarse en un sutil realismo psicológico que desembocará en lo ético y humanista. Para concretarlo, se diseñará un joven escritor fantasioso, imaginativo, ensoñador, olvidadizo, dominado, sin embargo, por su tendencia a racionalizarlo todo, a preverlo todo, siempre pensando en sus intereses y deseos íntimos. Este contradictorio ser transitará de la actitud egoísta, empeñada sólo en la búsqueda y conquista del placer individual, al acto solidario, cuyo fin último es la protección de la esperanza. ¿Cómo se concreta este cambio? Desde su arribo al departamento recientemente contratado, gracias a las mediaciones de su imprudente, pero cariñoso amigo, Ricardo, el protagonista, sólo tendrá dos propósitos inmediatos –desarrollados paralelamente por el narrador intradiegetico a partir del juego de contrastes,¹⁵ antes de entre-

¹⁵ El contraste de historias había sido empleado ya en “Bajo el agua”, aunque en éste las dos historias no llegan a entrecruzarse.

cruzarlos y revelar el sentido profundo del cuento, a saber, el de la conversión del hombre casi insociable en otro, dispuesto a sacrificarse para no destruir las esperanzas de los demás—: por un lado, construir un espacio propio, donde la soledad alimente la fantasía, y, por otro, paliar su soledad con el cuerpo y las caricias de alguna amiga ocasional, propósitos entre los cuales no se halla el de dedicarse a la escritura literaria. El planteamiento de ambos objetivos revela a un hombre calculador y aparentemente metódico, incapaz de violar sus reglas de conducta y mucho menos su forma de pensar y actuar:

El departamento se alquilaba con algunos muebles: cama sillón, comedor; algunas lámparas, repisas; pero habría que llenar los huecos del esquelético departamento con otras cosas. Dos o tres libreros. El tocadiscos ahí, junto a la chimenea. Dejar el sillón junto a la ventana porque también querré ver la calle, los árboles, la gente que pasa.

Habría que hacer amigos —amigas—. Pedir el número telefónico a muchachas de ojos grandes y cinturas estrechas: a muchachos que conocieran muchachas de ojos grandes y cinturas estrechas (2004: 165).

Esta imagen parece confirmarse cuando, a bordo de un pezero, en tránsito hacia su oficina, conoce a María Cristina y planea conquistarla a fin de obtener una ocasional compañera para los juegos sexuales. A este encuentro fortuito le seguirá otro, igualmente circunstancial, en una cafetería, donde aquella comparte el día con su amiga Judith Villaseñor. Este marco permite comprobar cómo las acciones del varón se rigen por el cálculo. Cuando las mujeres van a retirarse, él, con falsa caballerosidad, decide cubrir el consumo: “Me ofrezco a pagar la cuenta porque la inversión promete buenos dividendos. \$12.00

por el café y la coca. A seis pesos cada pierna de Doña María Cristina” (2004: 173). Y poco más tarde, después de invitarlas al cine, reafirma cómo casi todas sus acciones son premeditadas, guiadas hacia la concreción de sus particulares intereses: “Qué les parece si vamos a un cine. Yo invito ($25 \times 3 = 75 \div 2 = 37.50 + 6 = 43.50$ por cada pierna de Doña Cristina que Dios conserve en salud y condición corporal)” (2004: 173). Esta conducta se mantendrá hasta que, peripecias más, peripecias menos, logre, en el departamento de ella, su cometido: el ansiado encuentro sexual, descrito con levedad: “Acaricio su mejilla, su cuello. Coloco mi mano en su cintura y la estrecho, la siento desnuda debajo de la bata. Mi mano sube hasta tocar el suave abultamiento del seno. La beso en la boca, la acaricio” (2004: 184). Por primera vez en la cuentística de Ramos, el pasaje erótico tiene cabida, así sea puerta de entrada a una situación donde domina lo escatológico, venido de otras de las negritudes del protagonista: su obsesiva tendencia al orden y su compulsivo amor por la limpieza. Durante la madrugada, Judith Villaseñor, ausente cuando se cumplió el previsto encuentro sexual, retorna al departamento que comparte con María Cristina; furiosa ingresa a la recámara común de ambas y recrimina al amante: “Por qué no te la llevaste a un pinche hotel” (2004: 185). Éste, sorprendido, no acierta a defenderse; minutos más tarde –después de desplazar su coraje a la fugaz compañera sexual, y no a la insólita agresora–, egoísta, como siempre, sólo piensa en sí mismo, en las desastrosas huellas que el acto físico le ha dejado:

Siento un peso aceitoso en el dedo gordo del pie. Luego, caliente, espeso, se resbala hasta la uña. Miro hacia abajo: es sangre. Mi mirada tropieza con mi pene manchado también. Me vuelvo hacia la cama y aparto las sábanas. Una mancha oscura, a veces café, a veces quemada de rojo, se aplasta y se ensancha en la sábana. Me

da risa y me rio. Cristina me mira ahora. Del otro lado alguien da golpes en la puerta.

Quiero ponerme los pantalones pero me da asco el agua rojiza que me raya la piel. Me horroriza el solo pensamiento de que pueda untarse y oler mis pantalones. Tomo la esquina de la sábana con el propósito de limpiarme pero me da lástima la mirada de Cristina. Termino limpiándome con la trusa; raspo, oprimo el pellejo flaco y dejo en la tela un manchón vertical, café. Me pongo los pantalones y me guardo la trusa en la bolsa cuidando que el manchón no toque la tela de mis pantalones. Me pongo la camisa mientras camino hacia la puerta (2004: 185).

Interesado únicamente en sí mismo, no sólo ha traicionado a la dama, con la cual debió ser solidario cuando la agresión se produjo, también la ha vejado con sus risas y el rechazo de los fluidos femeninos. Mas su alma negra no termina aún la labor demoledora. Al día siguiente, torna a la traición y a la bajeza al comentarle a Ricardo, por teléfono, los detalles de la noche anterior. Convencido por sus supuestas dotes intelectuales e interpretativas, asume como divertida anécdota lo que para María Cristina fue humillante situación. No sólo es incapaz de comprender las rasgaduras anímicas de la dama, ni su infame papel de varón durante el suceso, y también posteriormente, sino incapaz además de entender la verdadera tragedia de aquélla, como sí lo hace su amigo, para quien todas las señales guían hacia un conflicto amoroso entre dos amantes lésbicas:

En la oficina le hablo a Ricardo por teléfono. Le cuento lo de Cristina. Se ríe a carcajadas. Pregunta por la cara que puso Judith. Pregunta que si creo que era virgencita o navegaba con bandera roja. Me pregunta que si trataré de verla otra vez, que si no serán lesbianas. Le digo que no, imposible. Cristina se ve muy

normalita y la otra también. Me pregunta que si a poco creo que todas andan vestidas de soldado. Lo único que no le cuento es lo del último recado. Ricardo insiste en conocerla y hacerme el quite. Quedamos, ahora sí, de vernos el próximo viernes a la salida del trabajo (2004: 187).

Es el machismo en todo su esplendor; el abrumador machismo que impide, por un lado, descubrir la liga lésbico-amorosa dominada por Judith Villaseñor –con cuyo apellido el narrador veracruzano ha marcado el rol masculino de dicha dama– y, por otro, el estado de debilidad emocional de María Cristina, generado por una desavenencia entre ambas mujeres, origen de la entrega culpable de ésta al protagonista de “Cartas para Julia”; el aterrador machismo que obligará al abandono de la ocasional compañera sexual como si de un simple pañuelo desechable se tratase.

Para cuando esta abyecta aventura concluye, el otro objetivo del héroe del cuento, a saber, la lucha por crearse un espacio propio, está seriamente minado por las huellas indestructibles de Julia en el departamento –cortinas con flores, tapetes, buzón con el nombre de esta ex-inquilina, plantitas en el antepecho de la ventana del baño, calcomanías de fresas gordas y racimos de uvas en las paredes de la cocina, etc.– y por las de su hijo –las marcas de las cuatro ruedas de la cuna y un soldadito japonés en trance de arrojar una destructiva granada–, las cuales ha tratado inútilmente de combatir con el poder de su imaginación: construye con ésta diferentes versiones sobre el físico y la personalidad de la mujer, combate anulado por su desidia, que lo obliga a olvidar el propósito de transformarlo casi todo a fin de imponerle al espacio su impronta personal. A este frustrado intento por apoderarse del ámbito de la otra para hacerlo propio, contribuyen, de manera decisiva, las constantes cartas para Julia, una postal y una nota deslizada por debajo de la puerta, indicadores

de un cariñoso, si bien complicado, vínculo de la dama con otras mujeres, vínculo del que el protagonista del cuento carece, salvo por la precaria liga con su madre y con el latoso Ricardo. Curiosidad, molestias, respeto por la intimidad de la dama, seguidas, más tarde, de indiscreta lectura de las misivas, postal y nota, le van revelando, contradiciendo sus previas suposiciones, la verdadera personalidad, acciones y preferencias amoroso-sexuales de Julia, quien forma parte de “un atormentado triángulo homosexual femenino”, (Torres, 1986: 12) que contradice la moral y la visión de mundo y de las relaciones sentimentales y eróticas de aquélla, llevándola, bajo el imperio de la crisis ético-moral, al suicidio, “en un cuarto de hotel”, donde la habían “encontrado sin carta ni nota ni nada. Pastillas a granel. Bien muerta...” (2004: 176), según informa el metiche Ricardo. Con este descubrimiento, llega la losa de la atroz realidad femenina, muy distinta de cuanto había supuesto el fantasioso escritor. Y con ese descubrimiento arriba también la conversión del solitario egoísta en solidario varón, decidido protector de las ilusiones, expectativas y esperanzas de las dos mujeres con las cuales Julia integró el difícil triángulo lésbico, de donde habría de desprenderse su suicidio. Ha aceptado, para este momento, la presencia invasora de la exinquilina, no sólo respecto al espacio habitacional, sino también del yo mismo –el narrador indica: “Mi mano, camino a la cerradura, se convierte en la mano de Julia Villarreal: larga, afilada, con las uñas puntiagudas de las mujeres de oficina”– (2004: 189); ha leído también la última carta de las amantes, a un tiempo desesperadas por la falta de noticias de Julia, cuyo suicidio desconocen, e ilusionadas por un posible y maravilloso encuentro entre las tres. Esta lectura coincide con el arribo de las damas en busca de su compañera y con la llamada telefónica de Ricardo. Es el momento de elegir entre dos alternativas sumamente definitivas de varios porvenires: o le contesta a Ricardo, denunciando así su presencia en el interior del departamento, y enfrenta a

las mujeres, informándoles de la muerte de Julia y pidiéndoles dejen ya de enviarle cartas, notas y recados, de donde se desprendería la conquista de su espacio personal, como ha sido el deseo desde el principio, o permanece en silencio e inactivo y pierde la oportunidad de construirse *su* hogar, a cambio de alimentar las esperanzas e ilusiones de las desesperadas mujeres, dando paso a su conversión de ser egoísta y calculador en otro, más humano, más solidario con el destino de los demás. Sensibilizado quizá por la reciente liga con Julia, esto es, por su inesperada y sutil feminización, o por el rechazo inconsciente a su conducta abyecta cuando humilló a María Cristina, optará por la última alternativa: “Pero no abriré, no abriré porque ellas vienen a buscar a Julia y no soportarán encontrarme a mí” (2004: 190). Pierde así su anterior identidad, maligna e individualista, para adquirir una nueva, proclive a la solidaridad, al sacrificio del yo en beneficio de los otros y a la protección del amor y sus diversos rostros.

“Cartas para Julia” es, con esta historia sobre las transformaciones éticas del protagonista, un cuento muy vinculado con los precedentes y subsecuentes; dialoga con ellos porque en él Luis Arturo Ramos convocó nuevamente algunos de los viejos asesinos de lo humano para enmarcar otros lugares, los de la amistad, el cariño, lo amoroso, lo solidario, lo benéfico para el otro, que primaron sobre la traición, la pérdida amorosa, la inútil espera del amado, el egoísmo, la dependencia de los otros, la mentira, las trampas, las soledades, los hastíos, los traumas, la identidad invadida, la locura, las perversiones, el desamparo, el miedo, la violencia, el clasismo, el fanatismo, la fatalidad, el engaño, los espejismos, ingredientes centrales en *Del tiempo y otros lugares*, *Los viejos asesinos*, *Domingo junto al paisaje* y *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*. Propone una vía luminosa para la esperanza, como también lo hacen los otros, si bien mayormente a través de las negritudes, lo cual confirma que la narrativa breve de Ramos

ancla, gracias al buen arte de narrar, en los azoros, extravíos y caídas del hombre, mas sin convertirse en una cuentística del fatalismo y la desgracia.

Bibliografía

- AGUILERA GARRAMUÑO, Marco Tulio. “Ruptura de una temática”, *Excélsior*, t. LXV, vol. 23, núm. 598, sec. c, 17 de diciembre de 1981, México.
- ELIZONDO, Salvador. *Narda o el verano*. ERA, México, 1964.
- FUENTES, Carlos. *Los días enmascarados*. Los Presentes, México, 1954.
- . *Aura*. ERA, México, 1962.
- . *Cantar de ciegos*. Joaquín Mortiz, México, 1964.
- LEÓN, Margarita. “La cuerda floja de lo fantástico (Un acercamiento a la cuentística de Luis Arturo Ramos)”, Edmundo Valadés y otros. *Cuento contigo (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón, UAT/INBA/CNCA, Tlaxcala, 1993.
- MELO, Juan Vicente. *La noche alucinada*. “Carta a guisa de prólogo de León Felipe”, Prensa Médica Mexicana, México, 1956.
- MONTERROSO, Augusto. *Obras completas y otros cuentos*. UNAM, México, 1959.
- RAMOS, Luis Arturo. *Cuentos (casi) completos*. Estudio introductorio de Teresa García Díaz, Instituto Veracruzano de la Cultura, Veracruz, 2004.
- REYES, Alfonso. *El plano oblicuo*. Tipográfica Europa, Madrid, 1920.
- . *Quince presencias (1915-1954)*. Obregón, México, 1955.
- RICHARDS, Timothy A. B. “Luis Arturo Ramos y la novela de vuelta a la provincia”. Martín Camps y José Antonio Montero (comps.). *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos*, UACJ, Ciudad Juárez, 2005, pp. 69-80.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. FCE, México, 1955.

- SAMPERIO, Guillermo. *Gente de la ciudad*. FCE, México, 1986.
- SERNA, Enrique. “Las almas muertas de Luis Arturo Ramos”. Martín Camps y José Antonio Montero (comps.). *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos*, UACJ, Ciudad Juárez, 2005, pp. 37-47.
- TORRES, Vicente Francisco. “Los viejos asesinos de Luis Arturo Ramos”, *Sábado. Unomásuno*, núm. 481, 27 de diciembre de 1986, p. 12, México.
- VALADÉS, Edmundo. *Sólo los sueños y los deseos son inmortales, Palomita*. Diana, México, 1980.
- WILLIAMS, Raymond L. “La narrativa posmoderna de Luis Arturo Ramos: desde *Del tiempo y otros lugares* hasta *Éste era un gato*”. Martín Camps y José Antonio Montero (comps.). *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos*, UACJ, Ciudad Juárez, 2005, pp. 129-154.

LUIS ARTURO RAMOS: LA ESCRITURA DE UN TIEMPO INESPERADO

RAQUEL VELASCO
Universidad Veracruzana

Escritor experimental reflexiona sobre los grandes temas de la literatura. Entre todos se concentra en uno que le es íntimo. No desea hacer de su obra un diario personal, pretende la universalidad. Averigua, reflexiona, lee. Luego escribe. Vuelve a las palabras puestas en la página. Pronto aprecia que se ha convertido inevitablemente en uno de sus personajes pero no puede identificar en cuál. Reconoce su pulso en el ritmo de la prosa y piensa en la pequeña muerte del autor.

Si el primer libro de cuentos se presenta como una apuesta que juega el escritor, en la cual expone sus temores y certezas, en *Del tiempo y otros lugares*, además, estamos frente a una voz genuina y primigenia, decidida a experimentar con las posibilidades que abre un tema: ese tiempo rítmico que se balancea como péndulo, y en el ir y venir de su trayecto arrastra consigo la voluntad del lector. En este sentido, los primeros cuentos de Luis Arturo Ramos parecen llevarnos a un sitio donde lo improbable reclama su pertenencia a una lógica que le es propia, pero que paulatinamente extiende sus límites fuera del territorio literario. Con base en esta mecánica, obtiene las fórmulas de la escri-

tura, perfila sus trampas, llega a las denuncias. Tres formas de variación que improvisan en este *encore* editorial.

Del tiempo y otros lugares es una exploración primaria que gira en espiral a partir de motivos recurrentes: los sueños, las realidades paralelas, el deterioro como consecuencia del paso de los años, el ambivalente ser y parecer en el que se desenvuelve la humanidad, el perímetro de lo no dicho, las implicaciones de la imaginación, los recursos del inconsciente, la búsqueda del amor y el olvido, las maneras del adiós, el tic-tac de un tiempo que se acaba, el quicio donde la vida cambia su curso. Luis Arturo Ramos recupera lugares que reconocemos no por comunes sino, contradictoriamente, por extraños. En su propuesta narrativa lo imposible aparece en vidas programadas de forma puntual, vidas sobre las cuales el escritor pone su lupa para observarlas detenidamente y llevarlas a otro plano. Algunas veces, incluso, entabla cierta cercanía con un mundo fantástico, cuya concepción de la realidad es particular. Así, el autor da una vuelta de tuerca a los temas de la narrativa contemporánea, y en el origen de los mismos, muestra su forma de contar.

Este primer libro de cuentos es la toma de conciencia para Luis Arturo Ramos de que ha llegado el tiempo de narrar. Este ensayo perfila el sentido de ese tiempo abstracto, paradójico, fantástico e irreversible, que desdobra su funcionamiento a favor de la trama, del devenir de las horas y su relativa existencia.

I. Las horas y las fórmulas

Uno de los primeros temas abordado en *Del tiempo y otros lugares* es el de los sueños. No sólo en este libro sino también en *Violeta-Perú* –por mencionar otro ejemplo perteneciente a esta etapa temprana de producción– Luis Arturo Ramos recurre a lo onírico para expresar el estado de conciencia de sus personajes.

Así, como lo hiciera un psicoanalista, plantea dos aproximaciones a los sueños. Primero como encarnación de los deseos ocultos; posteriormente, como premonición del futuro. Ambos acercamientos involucran, de manera simultánea, una comprensión del tiempo que proyecta los cuentos en direcciones opuestas.

En “Siete veces el sueño”, cada día, a las once de la noche, lo onírico ofrece a los personajes la posibilidad de transgredir los límites. Su protagonista noche a noche sueña lo mismo pero no puede recordar los detalles. Sólo conserva la sensación de haber sido usado mientras dormía. Por ello quiere recordar, y así se lo hace saber a Carlos, quien a su vez defiende las ventajas de permanecer al margen de los sueños. Aparecen pues, enfrentadas, dos formas distintas de aceptar los sueños, que a finales del siglo XIX fueron el sostén de reflexiones clínicas y filosóficas sobre el lugar que ocupa lo onírico en el desarrollo de la psique.¹ En este cuento, el olvido del sueño responde a una negativa a hablar, entendida ésta como esa falta de conocimiento que es preferible a las consecuencias de una toma de conciencia. De este modo, el sueño otorga a los personajes la posibilidad de vivir otra realidad, donde no existen prohibiciones para el ejercicio de la sexualidad. En este relato, el ritual está dado por la regularidad de las acciones, que se contraponen con lo incontrolable del sueño, el cual emerge como una fuerza del subconsciente que puede sorprender con los significados que encierra. Aquí, el sueño funciona no sólo

¹ En *La interpretación de los sueños*, Sigmund Freud propone que en el sueño existe un contenido manifiesto representado por aquello que es vagamente recordado por la persona y que paulatinamente va cobrando sentido cuando se descubre lo que al principio se ignoraba, denominado como el contenido latente del inconsciente, el cual va adquiriendo importancia conforme se revela su significado. A esta forma de análisis, Freud la denominó como la “vía regia del psicoanálisis”, a partir de la cual es posible develar los deseos ocultos del inconsciente con base en la realización de éstos en el sueño.

como proyección de los deseos, sino también como resquicio de salvación frente a una realidad que no puede enfrentarse.

No obstante, en la narrativa de Ramos nada es lo que parece. El sueño no es tal. Cada día de la semana, a las once de la noche, detrás de la lluvia que ofrece a los personajes de este cuento un resguardo de la mirada de los demás, y que desde la infancia abre un telón en su vida, Carlos y el protagonista tienen ese encuentro al que llaman sueño. Un encuentro que “no podía ser de otro modo”, pues en “Siete veces el sueño”, lo onírico alude a lo que debe ser callado. No hay un sueño ensimismado, sino un pretexto para ocultar la otra manera de habitar el cuerpo. El tiempo del sueño es la hora en que los personajes se abren al verdadero ser y cuando las máscaras pueden guardarse hasta que la lluvia cese. El siete como número cabalístico también es el regente de las acciones ordenadas por semana. Un sueño para cada día. Una manera de medir el tiempo difícil de afrontar.

Pero el sueño también puede ser premonición. En “El sueño de los corazones”, el doctor Blackblood, mientras duerme, asiste a un sacrificio humano prehispánico. Así observa cómo es arrancado del cuerpo de un hombre su corazón todavía palpitante. Con una estructura que podría emparejarse con los mecanismos de la literatura fantástica, el sueño extiende su dominio a la realidad. El doctor Blackblood observa cómo es imposible deshacer en la funda de la almohada unas grecas similares a las que portaba en su sueño el sacrificado. Blackblood parece también descifrar dichas grecas en la expresión de su rostro. De esta manera, el cuento exhibe la presencia física del sueño en la realidad.

Posteriormente, el relato avanza de la recuperación del mundo antiguo, regido por la voluntad de los dioses, a la ambientación pop. En un carro deportivo manejado a toda velocidad, una chica rubia rebasa en medio del tráfico al

doctor Blackblood, quien va escuchando en la radio sobre los transplantes de corazón que fueron realizados casi simultáneamente en diferentes lugares de Europa. Cuando alcanza a la joven en el siguiente semáforo observa cómo las luces amarilla y roja de éste reflejan las grecas de su rostro en la carrocería del auto deportivo. El doctor Blackblood se involucra más con el sueño. Empieza a vislumbrarlo como una señal, como una profecía auténtica. Quizá va a ser sacrificado. Pero se niega a aceptar la lógica de sus argumentos pues en el fondo le parecen un disparate. Hasta aquí la premonición es más un indicador para el lector que para el propio protagonista, quien en principio descarta la validez del sueño como un medio de conocimiento del futuro. Sobre todo porque la aceptación de la profecía implica una sentencia. Sin embargo, como es constante en la narrativa de Luis Arturo Ramos, la historia vira su trayecto. Al llegar al hospital, el doctor Blackblood reconoce el pelo rubio de una chica que acaba de sufrir un accidente. Mientras la preparan para ser operada del corazón, uno de los practicantes observa el tatuaje que sobresale en la piel blanca de la joven y expresa que se trata de un símbolo puesto por los antiguos a los elegidos para el sacrificio. En este momento del relato, el doctor Blackblood está dispuesto a reconsiderar la interpretación que dio a su sueño y con esta actitud también a asumir una lógica distinta a la que ha regido su vida.

En este sentido, la premonición de un acontecimiento trae al relato un efecto interesante. Al comienzo, la atención está puesta en cómo se hará latente la condena dada al protagonista, puesto que las grecas del sacrificado salen del sueño para corporeizarse en la funda y luego en su rostro. De modo que cuando destellan en la carrocería del auto de la joven, el lector está tan entregado a su primera comprensión que piensa que ese reflejo no es sino la confirmación de que el doctor Blackblood va a morir. No sucede así:

El doctor Blackblood toma el bisturí y prueba su filo en la sábana. Debajo de la mascarilla el doctor Blackblood siente que sonrío; acaba de recordar algo que tal vez sea su salvación. En el sueño eran dos los personajes: uno, como ahora él, era quien levantaba el cuchillo, quien murmuraba en un lenguaje extraño, quien hunde el jade y hace brotar mil chispas de sangre... (1979, 23)

En este momento, el doctor Blackblood sabe que el encuentro previo con la rubia no fue una casualidad sino parte de su destino. El sueño trae la aceptación de una función premonitoria, a través de la cual llega una experiencia interior que trasciende los criterios que anteriormente regían su percepción.

En ambos relatos, “Siete veces el sueño” y “El sueño de los corazones”, lo onírico encierra la posibilidad de revelar una verdad. En el primero se confunden las fronteras entre el sueño y la vigilia como el lugar donde se concretizan los deseos; en el segundo, la visión presagiadora se fortalece por la irracionalidad a la que da cabida un ser que sólo concuerda con aquello que ha sido comprobado científicamente. Asimismo, en estos cuentos tiene lugar una suerte de desdoblamiento de los personajes. A través del sueño, los protagonistas de estos relatos encarnan a la otra persona que habita en ellos mismos, siendo ésta una más de las obsesiones que se reconstruyen a lo largo de *Del tiempo y otros lugares*.

En “Estela escucha voces en los roperos” el doble como motivo aparece a partir del influjo fotográfico. La protagonista dice sentirse como una marioneta que es reclamada por un tiempo que no es el suyo, un tiempo representado por el viejo ropero que le heredó su abuela, treinta años antes de que ella naciera. Los vestidos que dan vida a las sombras del pasado que emergen del ropero parecen amenazar a Estela, pero la percepción de la protagonista cambia al cerrar las puertas de éste:

[...] aquel clic tan semejante al sonido que produce el obturador de una cámara fotográfica, e inmediatamente, se vio reflejada en el espejo, con el largo y vaporoso vestido blanco apretándosele al cuerpo como si el viento lo empujara contra ella (1979: 27).

Como una ilusión, Estela percibe que el vestido le otorga la frescura que llega cuando se pertenece a algo; se siente como inmersa en una fotografía cuando descubre su imagen con un tinte de amarilla apariencia en el cristal; luego, mientras cepilla incesantemente su cabello, contempla la fotografía de su abuela muerta, una fotografía donde lleva puesto el mismo traje blanco que ahora proporciona a Estela la sensación de estarse perdiendo en una telaraña. El vestido, dice el narrador, acentúa el parecido entre abuela y nieta, y brinda a Estela una imagen de revitalizada vigencia. Como ocurre con Narciso, este reflejo de sí misma también actúa como embrujo, pues cuando la protagonista de este cuento vuelve a abrir las puertas del ropero, los sonidos y las sombras que habitan en su interior, y que antes le provocaban miedo, de pronto le resultan familiares y la invitan a penetrar en él para nunca volver a salir.

En “Estela escucha voces en los roperos” se recupera la presencia de un doble póstumo, ese ser que toma para sí la vida de otro; en este cuento el evento es anticipado. Como si la vieja abuela supiera que la reencarnación de su cuerpo tendría lugar treinta años más tarde deja en manos de su nieta el mueble que servirá como el artefacto capaz de volcar el tiempo, desde el momento en que una fotografía muestra el parecido entre su nieta y ella, y perfila en la imagen de la primera ese color amarillo que adquieren las cosas que han envejecido.

Esta idea se suma a la que previamente Luis Arturo Ramos postula en relación con el sueño: la certeza en una segunda existencia que en los primeros cuentos es revelada a través de la experiencia onírica, y en éste, por medio de una fotografía.

Una existencia que abandona el territorio de lo incorpóreo para aprisionar la voluntad de alguien que parece haber nacido para esperar el instante en que su destino dejará de pertenecerle.

No obstante, “Estela escucha voces en los roperos” quizá sea la antesala para intentar una construcción más compleja, cercana a *Aura* de Carlos Fuentes. En “Vuelta a casa” aparece una estructura similar a la de esta novela: un hombre joven, una mujer que lo cautiva y la vieja que recupera su capacidad de amar, por medio de un triángulo que se instaure a partir de una circunstancia casi mágica.

Como ya he dicho, Luis Arturo Ramos propone una construcción cuya línea de lectura planteada al inicio será traspasada. Si bien en *Aura* la sobrina es el vehículo para el reencontro de los amantes, en “Vuelta a casa” Laura representa el medio que permitirá a María Teresa recuperar el amor. Por la presencia de una fotografía de su esposo sabemos que ésta siente por él una devoción extraña, dice el narrador, parecida a la que inspira un santo, a quien la gente profesa un profundo respeto. A lo largo del cuento también es posible averiguar que María Teresa se casa siendo todavía muy joven, en contraste con su marido, que ya era una persona mayor. Esto trae una discrepancia en la edad de los protagonistas que formaban la pareja original, la cual al inicio del relato podría ayudar a perfilar la interpretación de que esta mujer sostuvo un matrimonio en el que el amor no era lo más importante. De hecho, la historia de María Teresa es la de una joven que luego de la pobreza en que queda como consecuencia de la Revolución tiene la necesidad de casarse. Pero en la narrativa de Luis Arturo Ramos permanentemente se está frente al cambio de perspectiva, lo cual otorga a la narración un giro inesperado.

El tiempo en este relato es parte del embrujo. Durante las visitas a Laura, María Teresa —su madre— es percibida por el protagonista de “Vuelta a casa”, “resguardada en su

mecedora, saliendo y entrando en la penumbra de las seis de la tarde” (1979, 32). Cada día se repite el mismo ritual en el que él visita a Laura y ésta le muestra fotografías de cuando era niña, fotografías que revelan al narrador del cuento la vida insulsa de quien más tarde se convierte en su esposa. Mientras esto ocurre, María Teresa, como lo hacen las olas del mar de Veracruz –ciudad donde se desenvuelve la historia–, va y viene en su mecedora.

Un día el narrador descubre que la mecedora continúa sola con el movimiento que generalmente hace entrar y salir a María Teresa de la luz que se cuela entre las cortinas. Cuando esto ocurre, María Teresa grita desde la cocina que la detengan, pues podría llamar a los muertos. Esta afirmación puede tomarse como una señal de lo que más adelante va a suceder. El protagonista comienza a sentirse atraído por María Teresa al verla mecerse en la oscuridad. Las seis de la tarde es el momento cuando se desvanece la certeza que provoca la luz, para dar lugar a las imágenes que la penumbra ofrece en complicidad con la imaginación. El protagonista comienza a establecer comparaciones entre Laura y la madre de ésta. Inconscientemente, busca regresar a casa antes de que su esposa lo haga para poder estar a solas con María Teresa, y asistir al instante, cuando al mecerse, ésta se le revela con un rostro conocido, deseado.² Aparece luego otro indicio de que algo extraño ocurre. María Teresa llama a su yerno de tú cuando se encuentran en público, mientras que en privado le habla de

² Renato Prada, en “Inicio de una odisea literaria: *Violeta-Perú* de Luis Arturo Ramos”, señala en relación con esta novela que todas las fantasías aterrizan en una obsesión real del personaje. Considero que una situación cercana puede apreciarse en la mayoría de los relatos de *Del tiempo y otros lugares*, específicamente en “Siete veces el sueño” y “Vuelta a casa”.

usted, como solía hacerlo con su marido muerto. Viene entonces la revelación:

Una tarde llovió y María Teresa vino a mirar la lluvia junto a mí. A mi lado, frente a la ventana, la sentí respirar calmosamente; a veces, seguía con el índice la trayectoria de una gota de agua que discurría del otro lado del cristal. Afuera la lluvia lo desdibujaba todo, tejía una intrincada sábana de agua a través de la cual los árboles, el cielo y hasta los encorvados transeúntes que eventualmente pasaban, perdían su perímetro hasta confundirse con los objetos más próximos [...] Entonces María Teresa se volvió sólo respiración y sonrisa; la primera advertida por la presencia que se balanceaba quedamente, la segunda por el reflejo que el vidrio me devolvía, adosada a mi propio cuerpo, superpuesta a mí como dos siluetas aprisionadas en una misma fotografía (1979: 37-38).

La fotografía ofrece un sentido de permanencia a la pareja perfilada en el cristal y la posibilidad de quedar atrapados juntos en el tiempo; el reflejo devuelve a los personajes una imagen de sí mismos, imagen que es el resultado de una relación amorosa sustentada en lo no dicho, y en la que el vaivén de ella no es gratuito; todo lo contrario, alude a la presencia de ese otro que el protagonista no capta, y que no es sino la representación del difunto esposo de María Teresa. En este cuento, el artificio del doble está dado en dos sentidos diferentes: por un lado, está María Teresa que ocupa el lugar de Laura en la imaginación del protagonista; por otro, el doble del esposo muerto, encarnado por el protagonista, quien observa a María Teresa mecerse convencida de que todo “es un eterno, reparador acto amoroso” (1979, 41).

Es interesante observar cómo tanto en “Siete veces el sueño” como en “Vuelta a casa”, la lluvia ofrece a los protagonistas la protección para acceder a ese instante en el que es posible transgredir el orden establecido; la lluvia es una

cortina que evita la mirada de los extraños, proporcionando una intimidad peculiar a la acción. La presencia del agua no es gratuita, pues también puede inferirse que otorga la posibilidad de lavar una situación que sugiere, dentro de una concepción habitual de la moralidad, la aparición del pecado. La lluvia permite trasladar la realidad a un espacio paralelo al mundo cotidiano, pues como ha expresado Gaston Bachelard, “el agua, agrupando las imágenes, disolviendo las sustancias, ayuda a la imaginación en su tarea de desobjetivación, de asimilación. Aporta también un tipo de sintaxis, una unión continua de las imágenes, un dulce desenvolvimiento de éstas que hace levar anclas a la ensoñación aferrada” (1978, 25).

La fotografía como motivo de la eternidad también aparece en el cuento “Penélope”.³ En este relato la imagen del hombre amado tiene en uno de sus márgenes la siguiente petición: “recuérdame”. La protagonista aparece como un fantasma que ha perdido la esperanza: viste de negro, quizá porque el hombre ha muerto, tal vez porque sólo ha alcanzado a comprender que murió para ella. Entonces el sentido de la solicitud otorga al cuento por lo menos dos maneras de entenderlo. Alguien murió y con su palabra condena a su mujer a la soledad; o alguien se fue y, después de mucho tiempo, Penélope intuye que pese a su fidelidad fue traicionada. El luto genera ambigüedad, pero también lo hace la presencia de unas flores marchitas frente a la foto del hombre.

Penélope, a pesar de ser prostituta, conserva una virginidad que le es personal. Para ella la entrega está dada por la desnudez, así que sólo en la penumbra “se deja infectar por el insecto”. Aunque después se castiga. Viene la reflexión del narrador:

³ Obvio las referencias literarias y populares a las que alude el nombre de Penélope, porque creo son lo suficientemente notorias como para resaltarlas.

Sonreíste al darte cuenta: el tiempo estaba vencido, nada podía contra los cristales del escaparate; pensaste que quizás esa era la fórmula: vivir dentro de un aparador, inmune a las horas y los hombres, a las arrugas y a las telarañas; vivir dentro de un inmenso invernadero aunque tuvieras que pagar el tributo de la inmovilidad más abyecta y total (1979: 15).

II. Las trampas del reloj

En *Del tiempo y otros lugares*, la temática gay vuelve a ser recuperada a partir de la reescritura de un cuento de hadas:

Sonaron las doce campanadas y el príncipe escapó por la ventana. Cenicienta se acercó al espejo y vio cómo su cutis perdía su tersura y daba paso a los primeros pelos; cómo su pecho volvía a quedar liso y sus caderas tornaban a su forma original. Antes de dormirse, bendijo muchas veces a su hada madrina (1979: 43).

Tal digresión es el comienzo de las trampas narrativas que Luis Arturo Ramos exhibe, cuya lógica –al parecer– es subvertir el orden o la intención de los cuentos para que la lectura sea efectiva en los términos en que fue programada, de ahí que proponga la idea de que a veces la Cenicienta no es lo que aparenta.

Así, en el cuento “Foto-Click”, el interés está puesto en cómo el tiempo puede quedar suspendido en una imagen que permanece. El protagonista de este relato, Marcos, mira incesantemente una fotografía que en la esquina inferior derecha tiene escrito “Foto-Click”; mientras lo hace, como si hubiese accionado un dispositivo al pasar su dedo por el relieve de las letras, sin que el personaje se dé cuenta, las figuras de la imagen comienzan a cobrar vida, a ventilar una historia que con cada mirada de Marcos cambia sus matices. De hecho,

éste piensa que el hombre de la fotografía es el sueño de algún engendro. Y, efectivamente, en eso se convierte Marcos cuando comienza a imaginar cosas sobre las personas que fueron convertidas en una imagen que, como lo hace el arte fotográfico, es capaz de contar una historia, sostener la tensión y reinventar las realidades que quedaron plasmadas en el papel, movimiento de ida y vuelta que Luis Arturo Ramos plantea narrativamente:

Para las seis de la tarde de ese mismo día, descubrió por fin que el papel en las manos del hombre sentado era también una fotografía. Su vista, aguzada por los días de observación constante, percibió en ella a un hombre acostado en una cama con la mirada perdida en algún punto que el lente de la cámara no pudo alcanzar. También leyó en la esquina inferior derecha: “Foto-Click” (1979: 49).

En este cuento, el autor de *Del tiempo y otros lugares* instaaura un diálogo con los principios del arte fotográfico. Si bien la fotografía ha venido siendo un elemento recurrente en este volumen, es en “Foto-Click” cuando la reflexión aborda las implicaciones de una imagen que es capaz de proyectar algo más allá de la reproducción de un momento. Como puede apreciarse en la cita, el relato plantea la posibilidad de que el observador se vuelva parte de la propia fotografía que está mirando, cuando se detiene en ese pequeño detalle que primero había pasado por alto y que después le permite verse reflejado. De igual forma, esta reflexión nos lleva a pensar en la literatura como ese escaparate por el cual el lector tiene la oportunidad de ponerse frente al espejo.

Aunque “Foto-Click”, al igual que otros cuentos de *Del tiempo y otros lugares*, puede ser leído desde el umbral de la literatura fantástica, considero que ésta es una de las trampas que

exhibe Luis Arturo Ramos. El relato propone una lógica que puede aceptarse en los términos de su realidad, sin necesidad de establecer una convención con el mundo posible que retrata, porque tanto en el sentido literal como en el simbólico, las imágenes que quedaron atrapadas en “Foto-Click” adquieren un movimiento que convierte al espectador en participante.

Ahora bien, si en “Foto-Click” el tiempo queda suspendido en el aire, en el cuento “Cuando los relojes se detienen puede suceder algo inesperado”. La preocupación está centrada en qué ocurre cuando se tiene la percepción de que el tiempo se ha detenido o transcurre tan lentamente que el devenir de los minutos parece imperceptible. En este relato, Luis Arturo Ramos recupera el instante en el que se está frente a la muerte y el frío congela las manecillas encargadas de que la vida continúe. Así, este cuento aborda narrativamente la percepción del tiempo trastocado, ese fluir de las horas que se ve alterado por la borrachera, el encuentro inesperado con alguien o algo, por una experiencia esencial que trae consigo una transformación. En este relato se ingresa en un tiempo suspendido, en el cual la inmovilidad –paradójicamente– encierra un movimiento circular, como el de las aspas del ventilador donde queda atrapada la muerte como presencia inmutable.

Posteriormente, en “Reencuentro”, la parábola del tiempo, como en “Vuelta a casa”, se abre con el balanceo de un columpio:

Después me percaté de que el tiempo y lo que eran escasos minutos fuera de la férula del columpio, resultaban años dentro de ella. Palpo mi cuerpo para detectar los cambios pero nada, aparentemente, ha sucedido. Me río de mis elucubraciones de la incógnita del tiempo. Todo se mantiene igual (1979: 59).

Pero si la memoria del pasado tiene el poder de materializar los miedos y el dolor, así también ocurre con la escritura. En “Bun-

galow” una mujer es perseguida por puntos suspensivos. Este cuento exhibe el efecto instaurador de la literatura y al autor como una marioneta que imagina, escribe y lee desde adentro de la historia, una anécdota que lo lleva por los lugares con rumbo propio, que el escritor retrata como si le estuvieran dictando: “Me siento frente a la máquina de escribir y tecleo todo lo que ha sucedido hasta ahora, hasta el preciso momento en que ella se ducha y yo escribo que escribo” (1979, 68).

Este relato abre nuevas interrogantes: ¿la literatura instaaura otra forma de entender el tiempo? ¿Es el tiempo de la escritura igual al que marcan las manecillas del reloj? Luis Arturo Ramos recurre a la fotografía para hablar del tiempo literario porque este arte también abre varios planos para la comprensión de la realidad. Desde la perspectiva de este autor, el tiempo que instaaura la literatura está situado en una dimensión que tiene su propia marca de relojes; por ello la trampa se activa cuando se busca entender el tiempo de la memoria, la muerte o el arte, con base en una lógica cotidiana.

III. El péndulo de las denuncias

En el apartado final de *Del tiempo y otros lugares*, Luis Arturo Ramos sintetiza las obsesiones que ha venido retratando a lo largo del libro. En cada uno de los cinco cuentos que conforman este segmento, la preocupación por el devenir del tiempo ya no se perfila como interrogante, sino como reclamo frente a la imposibilidad para transformar la percepción del flujo de unas horas que, a pesar de poseer un comportamiento matemático, pueden engañar a quien las mide y modificar la manera en que transcurren.

En el cuento “Cristóbal Colón” aparece un tiempo en el que no pasa nada; un tiempo que puede llevar a la alucinación.

Pero también recupera el sentido de la interpretación histórica. Para el autor de *Del tiempo y otros lugares*, lo heroico del navegante portugués no es el descubrimiento de América sino su manera de sortear el tiempo oceánico en el que debe permanecer por más de cien días. Habla así del espejismo de la tierra prometida que no acaba de llegar, de cómo el tiempo de la espera transcurre más lentamente cuando no se sabe en qué momento se estará frente a la hora final.⁴

Así también, tanto en este cuento como en las “Manchas de Rorschach”, el problema del tiempo da cabida a los pormenores de la interpretación. Para Luis Arturo Ramos la realidad nunca es lo que parece; incluso, cuando alguien se sabe frente a una ficción, lo que espera es susceptible de modificarse. El error puede no serlo y la verdad aludir a una quimera, a una invención. “Manchas de Rorschach” muestra la preocupación sobre qué lugar ocupa el observador en el proceso de creación. ¿Se puede ser inventado por lo que está adentro de una imagen? Si el movimiento es uno de ida y vuelta y la vida no es sino “lo que sucede”, el observador puede saber también que “lo que mira no es la realidad pero que tiene que aceptarla como si lo fuera. Que existe algo en su cerebro, en el camino rumbo a su cerebro, o quizás en el mismo lugar donde la ‘cosa’ sucede, que lo tergiversa todo” (1979, 80).

Así ocurre con la protagonista de “La ventana”, quien mira el mundo desde la protección de un cristal que modifica la percepción tanto de lo que sucede al interior de una habitación como fuera de ella. Para este personaje, el tiempo de los demás llega a su casa con las noticias del periódico y las notas de cómo los sueños tampoco se cumplen para otras personas. A

⁴ Este cuento perfila uno de los temas que posteriormente será recuperado por Luis Arturo Ramos en la novela *Intramuros: el exilio*.

la protagonista de este relato la entretiene coleccionar sinónimos para la palabra puta, y buscándolos, confirma que, como pasó con la Cenicienta, para varios otros tampoco llegó la materialización del cuento de hadas.

“La ventana” recobra a esos personajes que ven transcurrir la vida desde un quicio, sin atreverse a modificar nada en su existencia, como la protagonista de este relato cuya cotidianidad está centrada en la convivencia con una tía que se burla de su esperanza y, cuando la invita a compartir la cama con ella, termina por arrancarle la posibilidad de soñar, haciéndole saber que no posee nada más allá de la incestuosa relación que sostiene con una mujer, cuyo regurgitar le recuerda a un ogro borracho. Entonces el lector llega al convencimiento de que tal vez sí sea posible vivir en el interior de un cuento de hadas, pero quizá le toque una habitación en el calabozo del castillo.

En “La ventana” como en “A quien pueda interesarle”, Luis Arturo Ramos recupera esas vidas que dedican su existencia a inventar cosas sobre seres que no conocen. Quizá ésta sea una metáfora de lo que como escritor hace: contar historias a partir de una serie de elementos que se vuelven constantes y que le dan la oportunidad de establecer variaciones para su funcionamiento.

“Antesala: permanencia involuntaria”, cuento con el que cierra el libro *Del tiempo y otros lugares*, es una reunión de motivos. Está el reloj que pone la atención en el transcurrir de las horas, la ventana como referencia de la realidad externa, la telaraña que nos remite a una historia antigua, la penumbra donde los personajes se conceden el derecho a aceptarse, los espejos que ofrecen una reconstrucción sobre la propia identidad. En este cuento, Luis Arturo Ramos tiene una pistola que el protagonista está decidido a utilizar conforme a las instrucciones de uso. Es un arma secreta que el autor de *Del tiempo*

y otros lugares tiene guardada para sus lectores: “Antesala: permanencia involuntaria” aborda el tiempo que se prolonga indefinidamente, un tiempo que no acaba de transcurrir. Como la vida, este relato encierra una historia que todavía no se termina de contar y de cuya acción sólo conocemos la antesala.

Del tiempo y otros lugares es el espacio en el que Luis Arturo Ramos experimentó convertirse en escritor. Su obsesión por la palabra, el énfasis narrativo y el vínculo que entabla entre la imaginación y la forma literaria son las maneras de habitar ese nuevo tiempo en el que habrá de permanecer, un tiempo donde la escritura reformula la existencia.

Bibliografía

BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*. FCE, México 1978.

PRADA, Renato. “Inicio de una odisea literaria: *Violeta-Perú* de Luis Arturo Ramos” *La Palabra y el Hombre*. Núm. 139 (jul-dic), Xalapa, 2006.

RAMOS, Luis Arturo. *Del tiempo y otros lugares*. Amate, Xalapa, 1979.

LO FANTÁSTICO CONFABULADO O EL RECUERDO MOMENTÁNEO

GUADALUPE FLORES
Universidad Veracruzana

El relato fantástico se ambienta, pues, en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas y que, a la vez, destruye insertando en ella otra realidad incomprensible para la primera. Esas técnicas coinciden claramente con las fórmulas utilizadas en todo texto realista para dar verosimilitud a la historia narrada, para afirmar la referencialidad del texto: recurrir a un narrador extradiegético-homodiegético, ambientar la historia en lugares reales, describir minuciosamente objetos, personajes y espacios, insertar alusiones a la realidad pragmática, etc.

DAVID ROAS

Si bien es cierto que hasta ahora no se cuenta con una definición que incluya las diversas representaciones de lo fantástico en la literatura, la mayoría de los críticos coincide en señalar como condición indispensable la presencia de un fenómeno sobrenatural,¹ en tanto lo sobrenatural representa la trans-

¹ La intención de definir lo fantástico data del siglo XVIII, pero es a partir de la segunda mitad del siglo XX, que teóricos franceses como Louis Vax (*La Séduction de l'étrange*, PUF, París, 1965) y Roger Caillois (*Anthologie de la litté-*

gresión de las leyes que rigen el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Por tanto, “... para que la historia narrada sea considerada fantástica,

ature fantastique, Gallimard, París, 1965 y *Au coeur du fantastique*) inician la discusión en torno al género. Caillois establece la diferencia entre lo *féérico* y lo que pertenece al campo de la ciencia ficción. Para Caillois, el relato fantástico representa una *irrupción* insólita en el mundo real. No obstante que algunas de las categorías que propone resulten discutibles para los relatos fantásticos contemporáneos, las aportaciones de Caillois han servido de base para el estudio posterior de la literatura fantástica. Por su parte, Vax incorpora a lo fantástico el concepto de ambigüedad, que para Todorov será la vacilación, como la posibilidad de encontrar un doble sentido en el relato. Distingue dos tipos de ambigüedades: una que se desarrolla trenzando en el relato los niveles latente y manifiesto con el fin de que se intuya lo oculto en el texto; y, otra, que adelanta las acciones de manera no muy clara a través de pequeñas marcas narrativas. Tzvetan Todorov retoma de sus antecesores la idea de que la presencia del “misterio”, lo “inexplicable” y lo “inadmisible” irrumpen en el orden de la “vida real” o en el “mundo real”. En su libro *Introducción a la literatura fantástica* sintetiza las aportaciones de sus antecesores para proponer un nuevo acercamiento. Su visión estructuralista se basa en la dicotomía textual, enunciación y enunciado; es decir, parte de la naturaleza de los hechos contados para establecer una primera taxonomía entre lo extraño y lo maravilloso ante lo fantástico y, al igual que Vax, otorga un papel activo al lector, ya que de él depende el efecto transgresor del relato. Hoy en día, sobre todo a raíz de los estudios psicoanalíticos de Freud, temas como la muerte, la soledad, la angustia, los tabúes sexuales, las obsesiones, los sueños, las frustraciones han alimentado la esencia de este tipo de relatos y han abierto la posibilidad crítica para miradas diversas como las aportaciones de Jean Belemín-Noël desde el psicoanálisis (“Notas sobre lo fantástico”, David Roas (Intr., compl., bibli), J. Alazraki y otros, *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 107-140); Jean Fabre desde la sociocrítica (“Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique”, Librairie José Corti, París, 1992); Susana Reisz, desde la ficcionalidad (David Roas (Intr., compl., bibli), “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, J. Alazraki y otros, *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 193-222); y Rosalba Campra desde la lingüística (“Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, David Roas (intr., compl., bibli) J. Alazraki y otros, *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 153-192), cuyas aportaciones han contribuido al debate contemporáneo sobre el género.

debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad” (Roas, 2001: 8).² Así, lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad; es decir, se produce una ruptura de los esquemas de la realidad donde lo sobrenatural irrumpe en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable.

Luis Arturo Ramos no es un autor en cuya obra predomine lo fantástico;³ sin embargo, en la edición de sus dos primeros volúmenes de cuentos, *Siete veces el sueño* y *Del tiempo y otros lugares*, se encuentra un conjunto de relatos donde claramente es visible dicha tendencia, no sólo en el registro temático o en las acciones narradas, sino también en el manejo del discurso y de la estructura misma de los relatos. *Siete veces el sueño*, su primer volumen, reúne siete narraciones breves que comparten una serie de rasgos comunes. Durante la lectura de cada una de ellas, la mirada del lector se desarrolla en dos planos que se entrecruzan: lo que a través del narrador en primera o tercera persona se enuncia de manera explícita, y aquello que se percibe al inicio de manera inconsciente, pero en la medida en que avanza la lectura se va haciendo más evidente y termina por surgir para generar una irrupción en el desarrollo

² David Roas (intro., compl., bibl.), J. Alazraki y otros, *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, p. 8.

³ Efectivamente se trata de relatos no-realistas, posiblemente no fantásticos en el sentido de Roger Caillois, sino más bien de acuerdo a la definición de Rosalba Campra, quien afirma: “[...] la literatura fantástica actual ha desplazado su eje hacia otro nivel: agotada o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo de los temas fantásticos, la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos –no necesariamente fantásticos–; es decir, en el nivel sintáctico. Ya no es tanto la aparición del fantasma lo que cuenta para definir un texto como fantástico, sino más bien la irresoluble falta de nexos entre los distantes elementos de lo real” (2001: 191).

de las acciones. Aquello que no está dicho, lo insólito, lo latente que transcurre por debajo del relato. Ese “algo” extraño que el texto oculta y que de un momento a otro salta hacia afuera e invade el mundo “real” de los protagonistas, así como su entorno cotidiano. El tradicional orden causa-efecto no funciona desde la racionalidad; por ejemplo, en “Estela escucha voces en los roperos”, no sabemos, ni siquiera Estela lo sabe, pero tampoco se lo pregunta, de dónde vienen esas constantes voces que emergen del interior del ropero de sus antepasados. Cuando ella decide penetrar al mismo, en ese momento, el supuesto orden “racional” de la habitación se perturba y desordena la vida de la protagonista. No obstante, al sentir el escalofrío que recorre su piel y el temor de ser devorada por las prendas que cuelgan dentro del mueble, resuelve abandonar su intento, pero no puede; toma una prenda que inmediatamente se adhiere a su cuerpo. El orden del “mundo al interior del ropero de su abuela” se impone, dominando su entorno; la realidad que se revela poco a poco va penetrando en ella, hasta que, de manera casi automática, el vestido blanco de la abuela Estela da la impresión que le encarna y, a partir de ahí, desaparece para ser prácticamente devorada por el mueble. De esta manera, se presentan dos mundos antagónicos: el cotidiano, real, y el otro inexplicable, extraño, y a veces siniestro. Como sucede en el cuento que da título al volumen, “Siete veces el sueño”, donde dos amigos comparten el mismo sueño durante siete noches: la invasión de algo extraño, misterioso, indeterminado y, a la vez, esperado y aceptado por los dos personajes, es un “de repente” que el lector descubre al final del cuento:

Pronto, muy pronto, vendría el sueño que se juntaría con el de él, y así, ambos, soñarían lo mismo como siete veces antes: de ahí las marcas violáceas en sus hombros, de ahí la tirantez molesta de sus músculos, de ahí esa sensación de uso que le que-

daba en el cuerpo. Pero no podía ser de otro modo, lo sabía desde siempre, desde niño... (1974: 48)

Se puede observar cómo la acción que cierra el relato queda suspendida, el cambio del tiempo verbal (del pasado al pospretérito) connota la continuidad de la acción, tiempo y espacio hipotético que enuncia la repetición del acto compartido por ambos personajes y la posibilidad de continuidad hacia el futuro; los puntos suspensivos sugieren una situación que se prolonga hacia el infinito, dimensión lingüística que combina la necesidad de una lectura referencial provocando la incertidumbre frente a los acontecimientos que se suceden en el mundo real de los protagonistas.

En el caso del cuento “Bungalow”, la vida rutinaria, ociosa, aparentemente tranquila y sin problemas de un escritor, de pronto se ve interrumpida por la presencia de una misteriosa mujer que es perseguida por tres hombres. La mujer irrumpe en su hogar y se esconde en la recámara. La ambigüedad surge cuando es identificada como la esposa del escritor. Ella pronuncia dos veces su nombre y, a pesar de la contundente reacción del hombre (de quien nunca sabemos su nombre), el relato concluye con la imagen reflectiva de la fotografía que muestra a la pareja tiernamente abrazada. Los papeles se invierten y la lógica real textual se altera “[...] donde el cuerdo termina siendo loco y la mentira se vuelve verdad⁴.” (2005: 56). Dicho recurso aparece de manera constante en la serie de relatos de este volumen, el más evidente está en el cuento denominado “Foto-Click”. En este caso, Ramos comparte la técnica narrativa de otro de sus contemporáneos,

⁴ Vicente Francisco Torres, “Luis Arturo Ramos: la realidad trastocada”, *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos*. Publicado por primera vez en *Esta narrativa mexicana: ensayos y entrevistas*, Leega, México, 1991.

Guillermo Samperio con el cuento “Tiempo libre”. A diferencia del protagonista del cuento de Samperio, quien es absorbido a través de la lectura de un diario, Fermín, el protagonista de “Foto Click”, después de dos días de observar fijamente una fotografía,⁵ descubre su propia imagen en el papel que sostiene en su mano el hombre de la foto. Momento de irrupción en el texto y que, al igual que el personaje de Samperio, se introyecta en su vida. Imagen reflectiva que tiene un paralelismo con el cuento “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar. En fin, Luis Arturo en este volumen instaura una lógica propia que fractura, a su vez, la lógica tradicional para producir una sensación de vacío abismal, tal y como sucede en otros dos relatos: “Penélope” y “Cristóbal Colón”. En esta ocasión, los protagonistas oscilan entre dos mundos que se oponen por su construcción diversa, pero que también se entrecruzan en la vida y en el interior de los personajes; en el caso de “Cristóbal Colón”, causando el desconcierto de su tripulación; en el caso de “Penélope”, reduciendo su vida, al igual que el mito, a la espera. El paralelismo que muestra los mundos opuestos en que se mueve la vida de los protagonistas de los dos relatos, se combina y se mezcla para desestabilizar la lectura y sorprender al lector. Por último, “El espectador” es el único cuento que, de algún modo, establece un mecanismo diferente respecto a lo fantástico. Aquí, el narrador en tercera persona describe las sensaciones del protagonista, primero a través de la vista y, posteriormente, de la audición; el intercambio de sensaciones se produce para generar un estado de asombro y desconcierto aún mayores en el lector, pues es hasta el final

⁵ Fotografía que describe a una pareja de “enamorados”, donde la vista de la mujer, sus ojos verdes, se pierde en el espacio abismal entre ella y el hombre; el hombre sentado en una silla con los ojos cerrados y sosteniendo con firmeza un papel en la mano.

del relato cuando descubrimos que se trata de un observador que en la realidad textual padece de sus habilidades mentales: está loco. La frase final es lacónica: “El loco decide dejar de mirar por el ojo de la cerradura” (1974: 53).

La pregunta es la siguiente: ¿lo fantástico es nada más que la percepción de la realidad de un personaje maniático? O ¿Luis Arturo pretende narrar un hecho fantástico rodeándolo de diversos detalles realistas? Algo común, aparentemente intrascendente como observar la lucha entre dos insectos a través de una cerradura, sugiere una lectura simbólica de lo no realista de acuerdo a lo propuesto por Alazraki como lo neo-fantástico.⁶ Tendencia que parece dominar la serie de relatos que Ramos incorpora a su segundo volumen de cuentos en tanto que “[...] el modelo de realidad subyacente [en el texto] hace aparecer las conductas de los personajes como transgresivas de un orden asumido como normal pero, a su vez, el universo enrarecido que la ficción presenta como fáctico, denuncia ese modelo subyacente como ilusorio, propone implícitamente la revisión de las nociones mismas de realidad y normalidad” (2001: 220-221), características que definen a escritores como Kafka, Borges y Cortázar como cultivadores del género fantás-

⁶ Alazraki cuando habla por primera vez de lo neo-fantástico se refiere, sobre todo, a la *Metamorfosis* de Kafka, donde surge una transformación que no resulta nada extraña en el contexto de la realidad textual de la novela. Gregorio Samsa se convierte en un escarabajo gigante, transformación que pareciera no sorprender al lector. Sin embargo, para autores como Reisz y Alazraki, al igual que en los textos de Kaka, como en los de Cortázar y Borges, en Latinoamérica nos enfrentamos a una nueva manera de cultivar el género que no funciona de acuerdo a la crítica tradicional. Para Alazraki la diferencia entre neofantástico y fantástico se basa en la ausencia de tres aspectos fundamentales: la explicación del fenómeno (no existe la intención de provocar miedo en el lector, al contrario, genera inquietud o perplejidad ante lo “insólito” de la situación), el sentido claro de éste (la irrupción se basa en la indeterminación de las acciones); y, el componente terrorífico (el miedo desaparece para dar paso a la incertidumbre).

tico que no responde a las categorías propuestas por Todorov y sus antecesores franceses.

Del tiempo y otros lugares, su segundo volumen de cuentos, contiene los siete relatos ya incluidos en el primero,⁷ y siete nuevos cuentos más. Técnicamente prevalece en ellos el final sorpresivo y el manejo del narrador en primera o segunda persona y, temáticamente, el problema de identidad del sujeto, algunas veces mediante el desdoblamiento del yo y, como consecuencia, la anulación de la identidad personal, el manejo de ambientes y el tiempo que, tal y como el título sugiere, domina las narraciones y la manera en que el autor lo concibe, “[...] como un espacio físico. El tiempo como una isla, como un archipiélago, como un país”, (1979b: 4). Así, el tiempo es tangible, en algunos casos puede verse y tocarse, no es el tiempo medible en horas, sino también el que deteriora la vida interior de los personajes; es un no tiempo estático que se perpetúa en los objetos y las personas, adueñándose de ellas, “[...] por lo que presente, pasado y futuro se vuelven una única cosa; el espacio se anula como distancia. Tiempo, espacio e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin soluciones o cuya solución se perfila siempre como catastrófica” (2001: 165). De ahí la presencia constante de las fotografías, espacios cerrados, relojes, o personajes que se han enfrentado al ataque del tiempo como “Cristóbal Colón” y “Penélope”. En general, el tiempo se percibe subjetivamente de tal forma que para el personaje un minuto puede representar una eternidad y, en otra situación, un año pereciera un día. Esta experiencia lleva al narrador de “A quien pueda interesarle” a la conclusión de que lo indeterminado es “algo” poco posible de definir y que se asocia con “lo otro externo” que perturba la vida cotidiana,

⁷ Aunque aquí “El espectador” aparece con el nombre de “Manchas de Rorschach”.

pero que es aceptado como algo natural. En el caso de “Antesala: permanencia involuntaria”, surge “lo otro interno”, aquello que se ha conservado latente y que transforma a los sujetos poco a poco hasta convertir su situación en algo diferente. El cuento inicia de la siguiente manera: “Antes de cualquier cosa, colocó el revólver sobre el buró. Disfrutó mirándolo durante largo rato: el ‘esbelto’ cañón pavonado, la suave curva del gatillo, la fortaleza corrugada de la catcha. Una ola de acero aquietada sobre la superficie del mueble” (1979a: 91). Y concluye, “A 24 horas de la noticia, a escasos 30 minutos de los hechos, el recepcionista lo vio desaparecer tras la puerta de cristal, absorbido por la extraña luz del día” (1979a, 99). La irrupción temporal omite y hace visible la ruptura entre la verosimilitud narrativa y el fenómeno aparentemente no real que, sin embargo, resulta del todo lógico para el esquema realista del texto. Ramos crea una temática que tiende a poner en duda la percepción de lo real, mediante la creación de un mundo lo más real posible para generar la irrupción de un hecho insólito en la vida cotidiana del personaje.

El libro se divide en tres partes: I. Las fórmulas; II. Las trampas; y III. Las denuncias. Acerca de estos subtítulos Ramos afirma: “Estas tres palabras encabezan otras tantas secciones. En cada una de ellas incluyo textos que de alguna manera u otra sean eso: fórmulas, trampas o denuncias. Claro que está planteado para demostrar que lo que es una fórmula para una persona es siempre una trampa para otra” (1979b: 4). Desde esa perspectiva, adquieren sentido los microrelatos que acompañan cada uno de los apartados: remarcan la agrupación de los cuentos en principio dominados por la fusión entre el mundo real y el imaginario. En “I. Las fórmulas” se alude al doble, el hombre que se desdobra para ser su propio juez y verdugo. Esa enorme pupila que observa al narrador (y que él punza con una varilla, vaciándola); y cuál es su sorpresa al descubrir que se trata de su propio

ojo. Parte de una conciencia acusadora, extraña, enemiga, ese inconsciente aparente que de pronto se hace visible y derrumba la existencia de los protagonistas. El ojo insomne que acompaña el transcurrir del tiempo, como sucede con el Dr. Blackblood (“sangre negra”) en “El sueño de los corazones” y con el narrador de “Vuelta a casa”. El gran ojo que, tal y como Raymond L. Williams señala, se asocia “con el acto de mirar y soñar” (2005: 131). La mirada es un recurso recurrente en esta primera etapa de Ramos, a través de la mirada se establece la acción comunicativa entre los actores del relato, acto de observar que mediante analepsis y prolepsis pone en contacto a los protagonistas con su realidad, sea esta en el pasado, presente o futuro. El segundo apartado, “II. Las trampas”, refiere la mutación, la metamorfosis; de manera irónica, Ramos retoma el mito de la Cenicienta y convierte a la bella princesa en hombre. Digamos que las apariencias engañan en “Bungalow”: una desconocida que irrumpe en la casa del protagonista, de pronto resulta ser su esposa. La realidad no es la que conocemos, sino aquella que se oculta a nuestros ojos. Es mutable, y lo más sorprendente es que la transformación sucede frente a nuestros ojos, a veces sin plena conciencia del momento de mutación. Por ejemplo, en “Bungalow”, o en “Cuando los relojes se detienen puede suceder algo inesperado”, ante el repentino suicidio de uno de los personajes, o la repentina muerte de otro en “Reencuentro”. Estos finales indeterminados parecen ser una preocupación del autor en esta su primera etapa como escritor.

La tercera parte, “III. Las denuncias”, representa una alegoría de la realidad distorsionada y la síntesis exhaustiva de todos los elementos, eliminando lo inútil y lo feo, esto es, quedándose con lo esencial, aunque ello nos ponga en contra de las instituciones, de ciertos valores y creencias. Ramos cierra de manera circular, nuevamente con la metáfora del ojo fotográfico, pero en esta ocasión, por si el lector no lo hubiera captado a esas

alturas, confirma que no se trata de cualquier cámara sino más bien de un ojo que ve más allá de lo que pudiera ver, que puede captar lo verdaderamente necesario. ¿Qué sería lo necesario para Ramos? ¿Refiere a una realidad o a un tiempo y espacio no tangibles? ¿Aquella realidad que sólo se percibe mediante el acto de soledad, aquella que emerge del sentimiento de abandono y desolación de los personajes? La descripción puntual de las sensaciones percibidas por los personajes produce un efecto determinante en el desarrollo de su identidad; se parte de la construcción de lo real para, más tarde, transgredirla por el elemento interno al hombre, más extraño, ambivalente y siniestro, cuanto más cotidiano, cercano y conocido es en el ámbito que surge. Por lo tanto, el tiempo y el espacio sufren cambios con base en la emergencia de lo latente. Ambas categorías se despojan de su rigidez y sus certezas para problematizarse en una conexión ambigua con los acontecimientos narrados.

El acercamiento a la cámara fotográfica que hace invisible todo lo que a su juicio no aporte nada a la foto o sea innecesario, es un recurso anecdótico que más tarde Ramos incorpora como referencia intertextual en *Violeta-Perú*:

Y el Sisers empezó con el cuento del hombre que había inventado una cámara que sacaba fotos a medias, que nada más aparecían las cosas útiles porque las que no servían no salían con esa cámara. Entonces un día que lo mandan llamar para que le sacara una foto al estado mayor español y que lo mandan fusilar porque lo único que salió fueron tres plumas fuentes y un condón todavía utilizable; y se empezó a reír en tu nuca cuando te aclaró que ni siquiera habían salido los escapularios a pesar de que todos lo traían. Entonces te acordaste que ya te lo había contado nada más que con el gabinete presidencial y que además del condón y las plumas había salido una banda tricolor (1979: 68).

Lo anterior confirma la preocupación de Ramos por construir una poética que haga patente la realidad, lo no visto, lo no escuchado de manera obvia, puesto que “El escritor es un inventor de realidades que hace experimentar al lector realidades que son a su vez una lente perfeccionada, afinada al máximo, a través de la cual se ve más allá de lo evidente y lo obvio, para apreciar los detalles, lo que en apariencia es insignificante o intrascendente” (León, 2005: 213).

En suma, observamos que en el conjunto de cuentos que integran el primero y el segundo volúmenes, lo fantástico aparece desde el punto de vista de lo inverosímil o de lo inexplicable; los temas van de la realidad más objetiva hasta lo onírico y fantástico. Domina la soledad en los personajes, los elementos extraños que irrumpen en lo cotidiano y el sueño que invade la realidad, mediante la construcción de una imagen fotográfica que se proyecta en el espejo. La estética fantástica la observamos principalmente en los primeros siete cuentos que integran *Siete veces el sueño* y está caracterizada por lo fantástico en tanto un hecho sorprendente irrumpe en la realidad, mientras que en los cuentos que incorpora a su segundo volumen, *Del tiempo y otros lugares*, la irrupción de la realidad resulta sorprendente para el narrador, pero para los protagonistas simplemente significa lo rutinario. Por lo tanto, lo fantástico sugiere ser una parodia donde la no realidad se reviste como forma de lo grotesco, una exageración de los comportamientos humanos, que nos hace pensar en un espejo deformador; estética de Ramos que será aplicada en sus posteriores relatos.

La subversión de la realidad

La infancia de Luis Arturo transcurre en la ciudad de Minatitlán, Veracruz, en un ambiente lleno de contrastes que resultó

ser un estímulo para su imaginación; por un lado, vigorizada gracias a los sentimientos y las sensaciones que le provocó el contacto con el entorno natural: “No estoy seguro si se trataba de una pequeña ciudad o de un pueblo enorme; pero una caminata de 3 o 4 kilómetros fuera de los límites del pueblo, lo colocaba a uno en plena jungla. Encontraba lagartos, monos, serpientes de longitud cinematográfica, muchos ejemplares de una fauna tropical ya en plena extinción” (2005: 401);⁸ y por el otro, intensificada debido a los sentimientos y las sensaciones originados por el entorno artificial de las refinerías: “Esta mezcla tan interesante de lo moderno y lo salvaje, se enriquecía con la mezcla de los tiempos, porque todavía me tocó ver mujeres indígenas que iban con el torso desnudo, aldeas enteras donde no se hablaba castellano, comunidades que habitaban otro siglo, y todo esto junto a los desplantes más estentóreos de la modernidad petrolera [...]” (2005: 401). El desfase cronológico entre él y su padre⁹ define, de alguna manera, el privilegio que le otorgará a la memoria y al acto de recordar en su poética narrativa: “Mi padre vivía contando lo que vivió en sus años de juventud. [...] mientras los míos [mis amigos] iban a jugar beisbol con sus papás o salían a pescar o de día de campo, yo me quedaba oyendo los relatos milenarios, históricos, rememorativos de un lugar que ya no existía más que en la memoria” (2005: 401-402). Lo anterior, quizá, le permitió desarrollar durante muchos años (infancia y parte de su adolescencia) la función de espectador de los relatos de su padre, lo cual favoreció su capacidad de observador de realidades, desplegó su imaginación y despertó su inclinación por el tratamiento del tiempo y el manejo del espacio. Factores

⁸ M. Cluff, “Entrevista a Luis Arturo Ramos”. Publicado por primera vez en *Revista de la Universidad de México*, núm. 501 (octubre), 1992.

⁹ Cuando Luis Arturo Ramos nace, su padre tenía sesenta años.

importantes en el conjunto de relatos de *Los viejos asesinos*, su tercer volumen de cuentos, aunque ya presentes en los dos primeros, y que sufrirán constantes alteraciones en el transcurso de su escritura, con base en los revestimientos latentes, despojados de toda certidumbre y rigidez para dar paso a situaciones ambiguas entre los personajes y las acciones.

Ramos, al igual que Julio Cortázar, no está convencido con el concepto de realidad aprendida y enseñada por los otros, más bien alude a una realidad aprehendida por el contacto del sujeto con lo “otro” y los “otros”; es decir, se preocupa por exponer la manera en que cada uno de los sujetos percibe la realidad o la aparente no realidad, que no es más que la realidad comprendida por cada uno de los individuos.

El conjunto de relatos que constituyen *Los viejos asesinos* se definen por la presencia de la no realidad. Dividido en tres partes, las dos primeras se componen de tres cuentos, y la tercera de uno, más una “Lista de amigos/Lista de enemigos”. Se puede afirmar que las historias en sí no tienen nada de fantástico, pero se ven acompañadas de elementos anormales de los cuales nadie parece extrañarse; no responden a lo fantástico tradicional, pero sí podemos ubicarlos como representativos de la poética neofantástica señalada por Alazraki, para quien los relatos neofantásticos, a diferencia de los fantásticos tradicionales, no producen miedo sino inquietud y perplejidad en el lector

[...] por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones e intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario” (2001: 277).

Palabras que vienen “al dedillo” para identificar la intención narrativa de Ramos en este volumen.

Esos “atisbos, entrevisiones e intersticios de sinrazón”, tal y como los refiere Alazraki, ya están representados desde los primeros tres cuentos a través de la unión de un referente simbólico, causante de la fisura al interior de los protagonistas: una cicatriz en “Médico y medicinas”; la enorme torre en medio del pueblo en “Visitante”; y una escalera en el relato con el mismo nombre; como metáforas de la desolación en los protagonistas y que, al mismo tiempo, son reveladores de otra realidad que de manera acelerada enfrenta al personaje con lo aparentemente anormal. Técnica que Ramos ya emplea en dos relatos de *Del tiempo y otros lugares*¹⁰ y que en *Los viejos asesinos* permite descubrir a un escritor más maduro, pues conduce al lector a la realidad textual para sutilmente alterarla. Los tres relatos de la primera parte están narrados en tercera persona, por un narrador que expone situaciones anormales y, de algún modo, grotescas. Lo grotesco se advierte por la evidente discrepancia entre las proporciones que tienen en la situación del cuento y las de la experiencia del lector. Por ejemplo, en “Visitante”, para el narrador todo es nuevo, para el resto de los personajes parece rutina. No resulta nada extraño que alguien viaje a un lugar en busca de un viejo médico (el doctor Luna) para escuchar su diagnóstico o, más bien, la “palabra”:

Habrá que oírlo, saber lo que tiene que decir: “su diagnóstico”.
¿El veredicto? Imagina sus palabras, casi está seguro de sus palabras, las ha oído tantas veces: quejumbrosas, apelando a no sabe qué sentimiento de piedad, decoro, pudor, valentía. Palabras

¹⁰ El mismo Ramos reconoce que “Vuelta a casa” y “Antesala: permanencia involuntaria” son dos de los cuentos de *Del tiempo y otros lugares* que corresponderían más a la temática desarrollada en *Los viejos asesinos*.

traicionadas por las acciones, por los movimientos más íntimos y escondidos. Pero ahora el doctor Luna tiene la palabra y a eso viene él: a oírla (1979a, 27).

La aparente incoherencia lógica se basa en el juego de indeterminaciones,¹¹ generando de esa manera la ambigüedad en el relato: ¿cuál es la palabra que posee el doctor Luna? ¿A qué “diagnóstico” o veredicto se refiere? ¿El protagonista padece de una enfermedad incurable? O se sugiere una especie de juicio final que predice la muerte no sólo del doctor Luna, sino también la de todos los habitantes del pueblo, pues más adelante nos enteramos del sacrificio del doctor Luna, y la imagen del protagonista se reduce a la de un francotirador que desde la cima de la torre realiza el verdadero objetivo que lo condujo al pueblo. El texto concentra una serie de espacios vacíos que, sin embargo, y de manera irónica, resulta ser uno de los relatos más realistas del volumen.

Lo no dicho domina los tres relatos de la primera parte del volumen. La mirada y la imaginación son los mecanismos narrativos que permiten la construcción de una nueva realidad donde la irrupción se acepta como algo natural, pero que no deja de sorprender al lector al enfrentarlo con situaciones extrañas, parecidas y, al mismo tiempo, totalmente diferentes a las “reales”, como ocurre con el protagonista de “Médico y medicinas”. El médico inicia la evocación del pasado cuando descubre la “cicatriz escalerada” de su paciente. La actualiza-

¹¹ Producto de la ausencia comunicativa, de ahí la constante referencia a la palabra. La comunicación que se establece entre los personajes resulta del lenguaje no verbal, donde la mirada adquiere un papel fundamental en la manera en que se establece el contacto entre ellos. Raymond L. Williams señala con acierto que “[...] el protagonista no es un hombre de palabra, sino de mirada” (2005: 135).

ción de eventos pasados, a través del recuerdo y la memoria, lo enfrenta a una realidad diferente a la suya, adquiere una toma de conciencia social que le revela la vacuidad o mediocridad de su vida, gracias a “[...] la cicatriz escalerada que se acaba de despertar” (1979a: 21), frase con la que Ramos concluye el relato. Observamos cómo lo irracional se coloca al lado de lo racional como si fuera lo más normal del mundo. O bien, como en la protagonista de “La escalera” donde sucede la apertura de lo real al mundo onírico. Más que la escalera es el barandal y “una mano que sube y sube” como símbolo de la memoria y, probablemente, de lo irracional. La expulsión de los deseos eróticos de la protagonista en sus sueños, basada en la proyección del amor adolescente y del juego erótico que “aletea bajo la falda de flores”. Así, el pasado irrumpe en el presente para dar paso a una visible sensación de irrealidad onírica, por encima de una conciencia socialmente ordenada y ritualizada.¹²

La segunda parte conserva la ambigüedad. Aquí tenemos dos cuentos considerados por la crítica como los más logrados: “Lo mejor de Acerina” y “Bajo el agua”. Curiosamente, el tercer cuento, “El segundo viaje”, hasta ahora no ha sido valorado por ningún crítico, incluso ni el autor lo menciona como parte de su narrativa. Las razones son obvias: considero que no es uno de sus mejores aciertos; se intenta en él un efecto parecido al logrado en “Cristóbal Colón”. La anécdota se puede reducir al encuentro de una pareja, una prostituta y un marinero, unidos por la soledad y el abandono. Se rescata en él la intención de Ramos por crear personajes marginales sin ninguna ilusión futura, más bien “muertos en vida”. No

¹² El encuentro con el vecino en la escalera contrasta con el rito familiar que precede la celebración del 10 de mayo.

obstante, lo une a los otros dos relatos la imagen explícita de la muerte y la descripción exacta de lo que sucede a los personajes, lo cual produce un efecto especial en el receptor y en la relación sujeto/objeto de la enunciación. Por ejemplo, casi al final de “Lo mejor de Acerina”, el lector se sorprende cuando descubre que el sujeto al que se refiere el narrador como uno de los supuestos asesinos, es precisamente “El Vigilado”, parodiando el dicho de “¿Quién vigila a quién?”.¹³ Ramos parte de la construcción de lo real para, más tarde, trastocarlo por ese elemento interno al personaje que entre más extraño y equívoco, más cotidiano y próximo al entorno del que surge. Por tanto, el tiempo y el espacio varían de acuerdo al brote de lo latente.

Mucho más complejo resulta “Bajo el agua”. Primero, observamos que es un cuento lleno de contrastes entre lo que sucede a la orilla del río, frente a la imagen vida/muerte de Raúl en el fondo del mismo. Imagen cuyos elementos descriptivos podrían pertenecer a un cuadro prerrafaelista, gracias al excelente manejo de la luminosidad y el color que el narrador otorga a los eventos narrados. Segundo, el relato deja confuso al lector ante situaciones inexplicables, sucesos extraños que siguen una lógica totalmente comprensible dentro de lo anormal del texto. Tampoco podrá aclararse por qué Raúl experimenta que el tiempo se ha detenido al hundirse, si en el exterior el tiempo transcurre normalmente. En cuanto a “Cartas a Julia”, el espacio es el mismo y a la vez otro. Lo que causa extrañeza en el lector es el juego efectivo entre la realidad exterior y la realidad que se va generando al interior del

¹³ Recurso lingüístico que recuerda los juegos infantiles y que representa una obsesión estilística y la estética lúdica del autor, en “El segundo viaje” Ramos juega con la canción: “[...] el Rey y la Reina: tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando” (1979a: 66).

personaje, y que propicia una serie de situaciones inexplicables en el departamento que perteneció a Julia Villarreal. Según Roas, “[...] lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos” (2001: 37). Creo que esa es la intención de Luis Arturo Ramos en su segunda etapa: mostrar al lector que el mundo no funciona también como él piensa, imagina o supone.

Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime. *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, Madrid, 2001.
- CAMPS, Martín y José Antonio Moreno Montero (comps.). *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos*. Prólogo de Marco Antonio Campos, UACJ, Ciudad Juárez, 2005.
- CORTÁZAR, Julio, “Continuidad de los parques”, *Los relatos. (Los juegos)*, t. 2, Alianza, Madrid, 1982.
- RAMOS, Luis Arturo. *Del tiempo y otros lugares*. Amate, Xalapa, 1979a.
- . *Violeta-Perú*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1979b.
- . *Siete veces el sueño*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1974.
- SAMPERIO, Guillermo. “Tiempo libre”, *Cuentos reunidos*. Lauro Zavala (nota introductoria), Francisca Noguero (pról.), Alfaguara, México, 2006.
- VÁZQUEZ, Aída. “Luis Arturo Ramos: entre la imaginación y la realidad”, *Estela Cultural*, supl. *Del Diario de Xalapa*, 14 de octubre, 1979.

RELATOS DE LUIS ARTURO RAMOS

VICENTE FRANCISCO TORRES

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

Uno

El 30 de agosto de 1979, bajo el sello de la Editorial Amate, apareció el primer libro de Luis Arturo Ramos: *Del tiempo y otros lugares*. Por aquellos años yo hacía mis pinitos en la revista *Tiempo*, que fundara Martín Luis Guzmán. Como nadie me conocía, iba a las librerías a hojear libros y compraba los que me interesaban para escribir mis reseñas. Algo me atrajo en aquellos años de aquel primer libro y hoy, tres décadas después, lo releo y advierto que Ramos quiso experimentar con una de las materias primas del escritor: el tiempo y sus usos. De ahí el título del volumen y los nombres de varios cuentos: “Foto click”, “Cuando los relojes se detienen puede suceder algo inesperado”, “Antesala: permanencia involuntaria”. Mientras en el primero una vieja fotografía se va posesionando del hombre que la mira, en el tercero vemos la espera de un asesino antes de salir a cometer su crimen. ¡Y dónde podríamos observar mejor la densidad del tiempo que cuando Cristóbal Colón aguarda ver la costa mientras los marineros se rebelan!

El asedio a lo misterioso e indeterminado es otro de los rasgos de este volumen. En “Penélope” podría haber una prostituta que no admite que su cliente la vea desnuda, como sólo lo hizo el hombre a quien amó pero, cuando el cliente se va,

prende las velas y toma el dinero que el hombre le dejó sobre la mesa; ¿hay un alter ego en “Siete veces el sueño”? ¿Estela es devorada por un ropero?, ¿se encontrará sexualmente el narrador con su suegra en “Vuelta a casa”? ¿el narrador de “Reencuentro” es un niño muerto?, en “La ventana”, ¿la tía bruja mantiene con la joven una vida sexual?

Es notable la voluntad de darle los mismos fueros a la imaginación que a la realidad, aunque no falta el tributo a la tradición maravillosa, tal como vemos en el relato de las sirenas que provocan accidentes en la carretera.

En este conjunto de búsquedas hallamos un cuento excelente, “Bungalow”, en donde un hombre escribe junto a una ventana. Ve a una mujer que corre perseguida por tres tipos. Ella entra, le pide que la ayude y se esconde en la recámara. Cuando los hombres registran la casa, él dice que en su recámara sólo está su esposa. Y la mentira se vuelve realidad porque sale la mujer y lo trata como su esposo. Ante la incredulidad del escritor ella le muestra una foto en donde ambos aparecen abrazados. Es un cuento fantástico al revés, prueba del deseo de Ramos por manipular la herencia literaria recibida, por no repetir las fórmulas sino crear con una imaginación proteica.

En 1979, cuando apareció *Del tiempo y otros lugares*, Ramos ya tenía en el cajón del escritorio un segundo libro de cuentos, *Los viejos asesinos*, que vería la luz en 1981, y su primera novela, *Violeta-Perú*, que salió el mismo año de 1979.¹

Pero el destino de *Los viejos asesinos* muy pronto se resolvió para ponernos, nuevamente, ante el común denominador de la obra de Ramos: la prosa exacta, no meliflua, que

¹ En la cuarta de forros de este primer libro, leíamos: “Luis Arturo Ramos nació en Minatitlán, Ver., en 1947; tiene una novela inédita (*Violeta-Perú*) que muy pronto dejará de serlo, y un libro de relatos (*Los viejos asesinos*) cuyo futuro es aún incierto.

no conoció vacilaciones ni en el primer texto publicado. Sin embargo, ahora los textos son largos –de ahí que la cuarta de forros hablara de relatos, es decir, textos no epifánicos y, tan extensos, que rozaban con la novela breve– sin abandonar las primeras obsesiones, que serán las de siempre: la afición al misterio, a lo indeterminado y a los finales abiertos, tal como podemos advertir en “El segundo viaje” y en “La escalera”.

Mientras el trabajo inaugural es milenarista y anticipa una parte fundamental de la novela *Éste era un gato*, el segundo acentúa el misterio y nos enfrenta a la ritualización del mundo que Ramos tanto apreció en la obra de Juan Vicente Melo. Sin embargo, la presencia de la obra y la persona de Melo empiezan aquí a manifestarse también mediante la fascinación por el mundo de la medicina, los consultorios y los objetos que rodean a los médicos.

Los viejos asesinos es un libro fundamental en la narrativa mexicana del siglo XX porque en él encontramos dos cuentos verdaderamente notables: “Lo mejor de Acerina” y “Cartas para Julia”. El primero, con los recursos de la historia policial, es una muestra de habilidad técnica porque, cambiando el punto de vista y la voz narrativa, le da un vuelco al argumento para que el supuesto asesino se convierta en la víctima. “Cartas para Julia” es no sólo un heraldo del relato homosexual femenino en México, sino además un prodigio de sugerencia que no se resuelve ni en el último instante. Además, si Ramos, hasta aquí, lo mismo que en su siguiente libro de cuentos, casi no ha involucrado el sondeo sentimental de la condición humana, en este cuento señalará cómo la gente sobrelleva situaciones que no le agradan o no son propias de su personalidad, todo por no estar solas, o por necesidad, tal como han expresado relatos de la literatura universal, como “Taibele y su demonio”, del gran escritor judío Isaac Bashevis Singer.

Intermedio

Si bien el presente trabajo se centra en los textos cortos del autor, debo referirme a su primera novela, *Violeta-Perú*, porque formaba parte del mismo proyecto de escritura al que pertenecían *Del tiempo y otros lugares* y *Los viejos asesinos*.

Violeta-Perú, formalmente, es un viaje tanto interior como exterior que emprende un tipo apodado el Tapatío a bordo de un camión de la ruta Violeta-Perú. La ventanilla del autobús sirve como pantalla cinematográfica en donde Ramos va plasmando imágenes afortunadas de ese tramo de la Ciudad de México que abarca el camión en su recorrido, mismo que hace desde la Merced hasta la zona militar asentada sobre el Hipódromo de las Américas:

Te fijas otra vez en los letreros y en las casas que se deshacen allá afuera como si el camión fuera jalando el hilo con que están tejidas todas las cosas. El camión corre por una avenida llena de viento y el viento hace uuuh, uuuh, por las aberturas de la ventana y ninguna cosa puede quedarse quieta; en cambio aquí los sobacos del pasaje te cantan en la oreja como un coro de niños leporino. Te despierta la lluvia que se enmaraña en los cristales. La ciudad se frunce detrás de la ventana como un papel arrugado... (1979b: 23).

Armado con una botella de tequila, el Tapatío aborda el camión. Luego sube un ciego a cantar el corrido que protagoniza Santos Gallardo y, después de entonar sus coplas, vende a los pasajeros una hoja donde se consigna el corrido completo con un dibujo del personaje. Con el volante en la mano, el Tapatío comienza a imaginar las aventuras de Santos Gallardo y las asocia con sus propias preocupaciones. De aquí que el personaje se transforme en Santos Terror, Santos Desmadre, Santos Siluetas y Santos Ojales. Al mismo tiempo que desata su fantasía, el Tapatío co-

mienza a beber tequila y, además de Santos Gallardo, incorpora a sus ensueños al músico ciego (lo bautiza como el Extasiado por sus ojos espumosos) y a su ex novia Yolanda del Mar, ¿(a)? la Sirena. Cuando los efectos del tequila aumenten, confundirá a los pasajeros con sus amigos de antaño (el Teterete, el Filin Gud) y empezará a ofrecer versiones distintas de un mismo suceso: ¿fue realmente chofer de don Cayetano?, ¿lo despidieron por acostarse con la gata en la cama de la patrona o por acostarse con la patrona en la cama de la gata?, ¿le regalaron la botella de tequila o la compró él mismo? En los momentos más agudos de su embriaguez, el Tapatío imagina (¿o sueña?) el asalto a un banco y el asalto a la casa de su patrón.

Como sucede en el relato titulado “En el bosque”, de Ryunosuke Akutagawa, al final de la novela no sabemos cuál fue la versión real de los hechos. El Tapatío se desploma no sin antes jugarnos otra broma según la cual dos policías lo bajaban del autobús. Quizá la única certeza en la que insiste el libro está dada por la alusión al movimiento estudiantil de 1968.

Gracias al sabio manejo de la primera y la segunda personas, Ramos logra mezclar en su relato la prosa pulcra y el habla popular, llena de coloquialismos y de frases soeces: “los zapatos volteados, los esqueletitos de las zapatillas, chingomil pares de zapatos tirados por ahí como si hubiera habido una convención de cenicientas”.

Respecto a la forma, es necesario agregar una cosa más: cada capítulo está señalado por un momento de lucidez en que el borracho se hace cargo de su situación; cuando vuelve a ser presa del alcohol comienza una nueva fantasía y la narración continúa.

Novela experimental, escrita con todo el rigor de un cuento pues no hay en ella párrafos o imágenes inútiles, *Violeta-Perú* se ubica a principios de los setenta, cuando surgió la efímera guerrilla y los asaltos bancarios se pusieron a la orden del día. Tan fuerte resultó su impacto formal que, en 1983, cuando

Ramos publicó *Intramuros*, no faltó quien proclamara cierta superioridad de *Violeta-Perú*. Se trata de dos obras distintas en las que Luis Arturo Ramos muestra su magnífico oficio: mientras en la primera acentuó la forma, en la segunda caló en la humanidad de sus personajes. Que a cada lector le guste más una novela que otra –aquí sí cabría decir que por razones sentimentales–, es algo muy diferente.

Dos

Si en *Los viejos asesinos* la presencia de la muerte, junto a médicos, medicinas, enfermeras, aparatos quirúrgicos e ilustraciones de hígados, pulmones y huesos, parecía obedecer a que este libro fue concebido y escrito durante una enfermedad que el autor tuvo que soportar en un hospital estadounidense, en *Domingo. Junto al paisaje* (1987) vuelve la obsesión por los médicos y las medicinas. En el primer texto asistimos a la vida gris de un médico sin proyectos, sin mujer y sin amor. Todo lo que lo ata al mundo es la convivencia enfermiza con su madre, postrada en una cama con ruedas. En este cuento hayamos una línea que podría ser la divisa explicatoria de la importancia que Ramos da a la indeterminación y a los finales abiertos: “le digo que para algunos, los escritores tal vez, la posibilidad se volvía obligación” (2004: 199).

En “Junto al paisaje” Ramos vuelve a la sugerencia,² esta vez de una relación extraña (el juego incestuoso de dos hermanos

² En su estudio introductorio a *Cuentos (casi completos)*, Teresa García Díaz utiliza unas palabras de Ramos como epígrafe iluminador: “Cuento una historia para inquietar; relato una anécdota para destruir el sentido de seguridad del lector. En una palabra: para desacreditar la realidad. Para ello vulnero los sentidos. La realidad no es tal ni segura en esencia”.

acicateado por un ciego que comparte el gabinete en el ferrocarril) y veremos el recurso de la ventanilla de un tren –como la del camión, que apareció en su primera novela– para sugerir que los personajes están metidos en sus personas, ajenos al mundo; por eso permiten que sólo el ciego forme parte de su juego.

Tres

El apocalipsis planteado en narraciones anteriores, vuelve a aparecer en *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo* (1996), aunque ahora aspira a la narración ejemplar y anecdótica. La noveleta titular permite a Ramos sondear la mentalidad de una indigente que traslapa las nociones de un niño Dios y un niño de piedra, y aprovecha para convertir a la ciudad de Xalapa en un escenario con sus neblinas, callejones empinados y noches limpiísimas. Sin embargo, “Othón, el mesero que perdió la memoria” es la narración que mejor responde para crear parábolas que caractericen los años finales del siglo XX. Es la historia de un mesero que tenía una memoria portentosa, misma que perdió como una suerte de cataclismo. Y a partir de esta pérdida, los contertulios del café aluden a nuestro país:

Los sicólogos apuraban sus teorías milenaristas y culpaban al estrés inherente a los años finiseculares; los poetas, X entre ellos, veían en el fenómeno la metáfora perfecta de un siglo desmemoriado; los antropólogos buscaban correlatos significativos en la cosmogonía prehispánica; los sociólogos descubrían, en el padecimiento de Othón, los ominosos síntomas de la herrumbre nacional; y los abogados, tan pícaros como prácticos, sentenciaban al unísono: *hay que llevarlo a un burdelito*. Anticipaban que la vergüenza desprendida del olvido de cómo hacerlo, o la golpiza que provendría por pretender salirse sin

pagar, sería medicina suficiente para regresarlo a los rediles de la memoria (2004: 290).

“Rainbows at seven eleven” y “La muchacha y su patrona” vuelven a la categoría del relato por su extensión, pero mientras el primero usa el desierto texano como una imagen apocalíptica, con todo y el ocaso sangriento, el segundo es una sátira contra las mujeres cultas que quieren imponer el bien y la educación por la fuerza, aunque también puede verse como una requisitoria contra la ignorancia y la sociedad machista, o como un vívido ejemplo de cómo el miedo y la pasión pueden más que la razón.

Cuatro

En 1993, Luis Arturo Ramos publicó *La casa del ahorcado*, una suerte de jocoso vomitivo que planteaba una crítica radical, basada en la escatología y en la metaforización, contra la familia, el amor conyugal, la corrupción, la vida anodina gobernada por las conveniencias y la revitalización del fascismo que Ramos había planteado desde 1988 en su novela *Éste era un gato*.

En la primera de sus tres partes, la novela pinta a Enrique Montalvo, cincuentón e impotente sexual que gustaba de orinar a campo abierto y hablaba con un discurso febril sobre la muerte, la enfermedad y las apariencias. En su aluvión insistía reiteradamente en la mierda y nos colocaba ante dos de las referencias metonímicas, el desecho y la enfermedad: “Mi cuerpo bulle con alteraciones similares a las que ocurren en ese otro cuerpo, más grande y más enfermo que es el país. La macroscopía y la microscopía son ciencias complementarias” (1993: 59).

Los ataques a la familia no sólo alcanzaban al amor conyugal, sino también a los hijos, a los contestatarios arrepren-

tidos y a los fuegos revolucionarios apagados con los baldes de las más pueriles necesidades.

La segunda parte, que Ramos llamó “entremés”, cuenta una aventura de Bulmaro Zamarripa, germanófilo, suegro del narrador, director de un asilo de ancianos donde tiene un pequeño templo con iconos nazis y un sagrario en el que conspicuos hombres de la política y de la iniciativa privada desfilan y besan la cruz gamada. Esta balada de Bulmaro Zamarripa es un remedo de *El halcón maltés*, de Dashiell Hammett, pues cuenta las peripecias de un grupo de supuestos fascistas argentinos, estadounidenses y los mexicanos camisas doradas que José Revueltas presentó en *Los días terrenales*. Trataban de conseguir el arma con que Hitler se suicidó pues sería una especie de Santo Grial para congregar a los fieles del nazismo. México fue el país elegido por su cercanía con los Estados Unidos, hecho que permitiría mayores recursos y ocasionaría menores sospechas que en los países suramericanos, en donde muchos nazis recibieron asilo.

Bulmaro Zamarripa dirige el asilo de ancianos Fulton J. Sheen (el de “vale la pena vivir”) que resulta una metaforización de la sociedad en general y de la mexicana en particular pues, además de estar ordenados según el coeficiente intelectual y el estado de cuenta bancaria, hay personajes como el odontólogo que alquila prótesis para que los internos mastiquen carnes y verduras que compran en el mercado negro. Es decir, de un modo u otro logran eludir las prohibiciones y limitaciones que les impone la mezquina autoridad.

En “El ahorcado”, tercera parte de la novela, nos topamos con otra metonimia: la del basurero. Fonseca, aspirante a corrupto pero que no ha tenido su oportunidad, le propone a Enrique Montalvo que se hagan ricos vendiendo los envases de pastillas y líquidos que desechan en el hospital donde trabajan. Para demostrarle que se trata de un negocio seguro lo

lleva hasta un enorme basurero para que vea cómo los desechos se convierten en un río de oro. Y la visita a ese mundo de valles y cordilleras, vapores y olores inverosímiles sirve para remitir nuevamente a la vida degradada; la mierda del primer capítulo se hermana con la basura.

Contra lo que pudiera hacer pensar la vehemencia de su escritura, Ramos no tiene una conclusión sombría: los viejitos del asilo siempre se las ingeniaron para sacarle el bulto a las disposiciones del director nazi, el negocio de las botellas no llega a ninguna parte y el narrador recobra su capacidad sexual en una noche del grito de independencia, cuando la mujer que lo galopa le da la espalda a un televisor sin sonido que entrega la ceremonia que se empequeñece y empalidece junto a todo lo que contó la novela. Es interesante que Luis Arturo Ramos coincida con otro Ramos, Agustín, quien en *La gran cruzada* narra una lucha victoriosa de los mineros de Hidalgo para decirnos que, aún en los momentos más negros, hay esperanza.

Ahora bien, dentro de su versátil obra que comprende ensayo, novela, cuento, crónica y cuento para niños, Luis Arturo Ramos ha incursionado con fortuna en la narrativa policial como demuestran algunos textos de *Los viejos asesinos* y *Los argentinos no existen*, noveleta policial que no es sino la parte central, revisada y arreglada, de *La casa del ahorcado*.

Si para nadie es un secreto que buena parte de la novelística latinoamericana del siglo XX alberga una historia dentro de otra, procedimiento que los teóricos de la literatura definieron como técnica de las cajas chinas, porque imitaba a aquellas que llevaban una dentro de otra y repetían el truco varias veces, si durante muchos años el ejemplo canónico fue “La fiesta de las balas”, un cuento redondo que Seymour Menton extrajo de *El águila y la serpiente*, sin embargo, Luis Arturo Ramos echó mano de esa herencia y sacó una noveleta, *Los argentinos no existen*, de su novela titulada *La casa del ahor-*

cado. A mi juicio, fue una decisión afortunada porque el texto se deja leer independientemente, sin sus nexos con *La casa del ahorcado*, pero sobre todo por su valor como relato policial.

Los argentinos no existen no sólo es un texto policial ameno y ágil en su desarrollo sino que va más allá del planteamiento de un enigma para hacer un señalamiento social. A principios de la década de los noventa, cuando el texto apareció como intermedio de *La casa del ahorcado*, se vivía un renacimiento del nazismo entre grupos de jóvenes mexicanos, observable en la proliferación de puestos y tiendas de ropa con los símbolos infamantes. Precisamente Luis Arturo y quien esto escribe visitamos una calle de Tepito que vendía ropa y armas de los más diversos y repugnantes modelos con los símbolos repudiados.

En aquella atmósfera Luis Arturo concibió el proyecto de una noveleta policial en la que el arma con que supuestamente se había suicidado Hitler se convertía en una especie de Santo Grial. Alrededor de ese símbolo resurgiría el nazismo en tierras americanas. La noveleta era un homenaje a *El halcón maltés*, de Dashiell Hammett, porque el enigma giraba en torno a un objeto codiciado, depositado en departamentos de paquetería, ocultado y llevado por las más diversas latitudes. También, como *El halcón maltés*, el texto de Luis Arturo posee un sustento histórico.

Elemento fundamental de *Los argentinos no existen* es el humor. Ya sabemos que éste no es muy socorrido en las letras mexicanas, y peor si pensamos en el humor aparejado con una prosa pulcra y ajena a todo facilismo.

Finalmente quiero decir que el título es sumamente afortunado porque descansa en la proverbial antipatía que se ganan los argentinos fuera de su tierra, hecho que el argumento desvanece: no existen los argentinos como protagonistas de la novela; hay, sí, unos falsos argentinos porque los verdaderos protagonistas terminan siendo los gallegos que se

apropian de un malevo para hacerlo héroe de la diáspora republicana española.

Bibliografía

- RAMOS, Luis Arturo. *Del tiempo y otros lugares*. Amate, México, 1979.
- . *Violeta-Perú*. Col. Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1979.
- . *Los viejos asesinos*. Premiá Editora, México, 1981.
- . *Éste era un gato*. Narrativa, Grijalbo, México, 1988.
- . *La casa del ahorcado*. Joaquín Mortiz, México, 1993.
- . *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*. Narradores Contemporáneos, Joaquín Mortiz, México, 1996.
- . *Cuentos (casi) completos*. Presentación de Teresa García Díaz, Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, 2004.
- . *Los argentinos no existen*. Ediciones Eón, México, 2006.

LA SEÑORA DE LA FUENTE: PARÁBOLA DE LAS IDENTIDADES CONTEMPORÁNEAS

ANA LÚCIA TREVISAN

Universidad Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Las grandes narrativas que sostienen nuestros conocimientos historiográficos, mitológicos o sociológicos configuran muchas veces los parámetros iniciales de la identidad y del universo cognitivo que nos legitiman en los ámbitos de lo nacional y de lo universal. Sin embargo, cuando nos inmiscuimos en los múltiples puntos de vista intrínsecos a tales formulaciones discursivas, encontramos cuestionamientos inquietantes. ¿Cuántas voces se ocultan detrás de los discursos históricos aceptados como oficiales? ¿Cuántos mitos y leyendas se pierden en traducciones y versiones a la vez condicionadas a un *socium* histórico y temporal? Demasiadas preguntas pueden instigar variadas suposiciones y, sin duda, lo fascinante es que las muchas narrativas siempre se convierten, tan sólo, en una posibilidad de reflexión.

Muchas veces, en la ficción se nos imponen otras formas de construcción narrativa que nacen para instituir otros parámetros de lo real. No cabe duda que las narrativas literarias, desperdigadas en la vida cotidiana, también son responsables de nuestra visión de mundo, de nuestra posibilidad de percibir lo humano en sus dilemas y contradicciones universales –materia prima privilegiada de las grandes obras literarias. Circulamos pues por narrativas declaradamente “verdaderas” al mismo tiempo que flotamos por narrativas concebidas como

“fccionales”. Transitamos y nos perdemos porque, tal vez, desconocemos los límites de una y de otra.

El presente estudio investiga cómo la novela corta “La Señora de la Fuente” se configura como una narrativa ficcional construida por medio de un proceso dialógico que rescata y reconfigura narrativas legendarias, así como perspectivas de los relatos históricos y bíblicos. La formulación narrativa contemporánea de Luis Arturo Ramos no reinterpreta solamente la trayectoria cristiana de la virgen María sino también redimensiona la leyenda de la Llorona, todo eso en el entorno contemporáneo de una ciudad mexicana. El diálogo, ora explícito, ora disfrazado, que acerca temas de la historia y de la mitología, revela una perspectiva cultural híbrida, contemporánea —a la vez mexicana y latinoamericana. En esta breve novela, que pertenece al volumen de cuentos intitulado *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo* (1996), los temas remontan mitos declaradamente mexicanos; sin embargo instituyen una instancia significativa deducible para los múltiples sujetos latinoamericanos —aislados en sus fronteras pero interconectados por una misma experiencia cultural plural y heterogénea.

La lectura de la obra de Luis Arturo Ramos nos instiga a recorrer los espacios públicos de una ciudad anónima; no obstante, poco a poco, estos espacios se convierten en ambientes estrictamente íntimos; la ciudad sin nombre gana la voz de los sujetos marginados que le prestan su mirada y traducen poéticamente sus vericuetos. Cuando nos perdemos por calles y plazuelas de esa ciudad, poblada por zanates, arbolitos, fuentes, además de la gente que vive en las calles, nos acercamos a un tema candente y seminal de la posmodernidad: vivimos en medio de muchas posibilidades de comprensión de la realidad; sin embargo, lo real se nos escapa entre los dedos. La realidad posee muchas caras, ocultas por la apariencia de lo cotidiano.

La realidad de los que viven en la calle y se alimentan de lo que para otros es basura plantea un derrotero metafórico para la lectura de ese texto, pues la basura es también la otra cara de nuestra cultura, de aquello que no deseamos, lo que rechazamos; o dicho de otra manera: somos translucido verso y reverso de lo que producimos. La Señora de la Fuente, personaje que da nombre a la novela, vive de lo que recoge en la calle, de lo que la suerte coloca frente a ella. Y como señala el texto en un momento dado, su vida es resultado de una búsqueda sin objetivo predeterminado, el azar configura el blanco del destino. Todo lo que encuentra puede volverse un objeto necesario, cada hallazgo se transforma en un deseo satisfecho, se convierte en propiedad, en respuesta a una pregunta todavía no formulada:

La vida le ha enseñado que la sabiduría no consiste en saber buscar sino en recoger lo que se encuentre al paso. La convivencia con la gente de la calle le ha indicado que no le pertenece nada que no aparezca en “su camino” (1996: 64).

El relato que nos ocupa posee la marca de un desplazamiento constante —cabe señalar que los sentidos de la errabundez están presentes en diferentes textos del autor, como ejemplifican los emigrantes españoles perdidos en la ciudad de Veracruz (*La ciudad de arena*, 1999) o como resulta el caso de la Madre, personaje de la novela *La mujer que quiso ser Dios* (2000). En “La Señora de la Fuente” lo que se constata es un eterno peregrinaje que no se efectúa solamente por las calles, sino también por los discursos legendarios y religiosos. Diferentes formas discursivas se mezclan en la percepción de los personajes. Todo se confunde y, al fin y al cabo, el resultado es siempre una mirada que intenta dar sentido a las múltiples narrativas legitimadoras. Los personajes de la noveleta imprimen su huella particular en

la interpretación del universo que los rodea. Cada uno escucha y lee el mundo de la única manera posible; esto es, aquella le permite su condición social, histórica y cultural.

La trama de ese relato gravita alrededor de tres personajes femeninos –la Señora de la Fuente, la Muda y la Señora de la Escalera. Cada una, con sus nombres metonímicos y metafóricos, remodela una nueva trinidad, son un nuevo tríptico religioso, mítico. Las tres mujeres experimentan las múltiples perspectivas de maternidad, traducen en sus acciones la complejidad implícita a las exigencias del amor maternal –lo que conlleva dedicación, júbilo, preservación y, al mismo tiempo, sentimientos de miedo y rabia, provenientes de las ideas de separación y abandono.

En la micro narrativa observamos la descripción de la cotidianidad de la Señora de la Fuente. Ella es una mujer mayor viviendo sola por las calles de una ciudad sin nombre, como ella misma. Por la noche se cobija dentro de una covacha constituida por “una estrecha abertura que da acceso al compartimiento que resguarda la bomba de agua que garantiza la vida de la fuente” (1996: 59). Justo allí, en ese corazón de maquina que da vida a una mujer de piedra –cuerpo y alma de una fuente– tenemos la morada de la Señora de la Fuente. Ella, que no tiene nada, encuentra en esa estatua de piedra su nombre, además de un destino. Su vida es una constante búsqueda de cosas perdidas en las calles, que utiliza como moneda de cambio. La vida señalada por la idea de un peregrinaje insólito la conduce a un destino más elevado y complejo, justo en el instante en que se convierte en la protagonista de una trayectoria heroica: buscar al niño de piedra robado de los brazos de la estatua de la mujer que corona la fuente en la que vive. A partir de ese momento, la protagonista pasa a dar vida a la mujer de piedra; la estatua de la fuente gana movilidad.

La señora de piedra es una imagen, un símbolo, icono de variadas posibilidades de lectura, porque cuando la Señora de la Fuente decide buscar al niño de piedra, le presta un destino. Actúa en su lugar, mueve sus manos y piernas endurecidas; traduce sus deseos. La Señora de la Fuente interpreta el icono y decide rescatar para ambas el niño robado, que se convierte en hijo, a la vez simbólico y concreto, de las dos.

Sus ayudantes son la Muda, una prostituta que transita en el mundo resbaladizo de la comunicación —entiende y necesita un código propio para expresarse, y la señora de la Escalera, mujer que habita las escaleras de la Catedral de la ciudad, quien transita libremente por las interpretaciones del mundo religioso. Cada una de ellas se excluye —o fueron excluidas— del orden convencional de las interpretaciones del mundo. Establecieron desde su condición marginal una nueva posibilidad de comprensión del todo. El mundo para ellas es “puro fenómeno”, revela tan sólo una posibilidad de interpretación de cada sujeto.

La Señora de la Fuente y la Muda están involucradas en la búsqueda del niño de piedra y sus acciones plantean la configuración de dramas femeninos, de miedos universales implícitos en la maternidad: la mujer y su niño perdido, la mujer y su niño robado. Constatamos la posibilidad de inserción de dos grandes macro narrativas refrendadas en esta novela. La virgen María, cristiana, madre del niño-Dios, convive al lado de la Llorona —figuración legendaria de la mujer que mata a sus hijos y llora su pérdida. Las dos mujeres, la virgen y la Llorona, se mezclan y se funden en la mirada de la vieja de la Fuente:

La Señora de la Fuente sabe que el sol se ha convertido en agua para resbalar por las formas de aquella madre que con ser de piedra parió a un hijo con sangre verdadera y (se lo ha contado la voz que se oculta en la bomba), en ocasiones, llora como la otra, la

perversa que se bautizó a sí misma por tanto llorar y lamentarse por lo que ya no tiene remedio (1996: 62).

Cuando los trabajadores que cuidan las fuentes, parques y jardines de la ciudad deciden primero “condenar” por desperfectos irreparables a la estatua, y llevarse después al niño de piedra que estaba en sus brazos, desencadenan, sin saberlo, toda una serie de vertiginosos acontecimientos. La Señora de la Fuente descubre la “inexplicable” ausencia y, en su papel de guardiana y protectora del niño, acude con su amiga la Muda en busca de consejo. Ambas piden auxilio a otra mujer sin nombre, una “bruja” experta en ubicar el sitio donde se ocultan o encuentran las personas u objetos desaparecidos. Las dos amigas cumplen con el ritual exigido por la mencionada bruja y, luego de diferentes derroteros en los que las coincidencias juegan un importante papel, encuentran al niño de piedra convertido en niño-Dios en el pesebre navideño al pie de las escalinatas de la Catedral.

Cuando la Señora de la Fuente mira al niño en el pesebre, imprime una interpretación particular al relato del nacimiento y muerte de Jesús. Ella percibe el peligro de dejar al niño en manos de aquella otra madre (la virgen), cuya historia la ha señalado como incapaz de protegerlo plenamente:

El niño era sagrado. Por algo lo habían puesto bajo la custodia de la virgen. Pensar en él de otra manera resultaba un sacrilegio. Pero la Muda no entendía y la Señora de la Fuente tampoco alcanzaba a convencerla de que el verdadero peligro acechaba en el sitio donde el niño se encontraba ahora, sujeto al frío y a los malos tratos de la noche, al cuidado de inútiles animaluchos con aliento de cartón y de una pusilánime acobardada por los soldados. La historia se repetiría otra vez y ella no estaba dispuesta a permitirlo. Así lo había prometido (1996: 107).

En el momento en que la protagonista roba al niño del pesebre, aparece la mirada que particulariza al relato bíblico consagrado. La virgen María, en la clásica escena del pesebre, se convierte en una “muchachita” incapaz de proteger y cuidar al niño:

De puntitas, recortó la escasa distancia que la separaba del establo y muy pronto pudo advertir las formas y volúmenes de sus ocupantes. El asno y la vaca. Un buey desproporcionado y bizco. San José y la muchachita miraban hacia abajo con un gesto entre indiferente y huidizo que contradecía el exclamativo además de las manos (1996: 108).

Luego del robo y la consecuente persecución policiaca, acorralada por aquellos que le exigen la devolución del niño de piedra, asistimos a la descripción de una especie de antiparto (¿un aborto?), un nacimiento que explicita la idea de una partición irreparable.

Y con más cansancio que espanto, vio a los policías vaciar el contenido sobre la banqueta. Entonces lo miró salir a pedazos: la cabeza, las piernas regordetas, las manos juguetonas, todo él convertido en una cosa sin sentido, desperdigado por el cemento como las migas que se avientan a los pichones. Él, que había sido el pan de cada día, resquebrajado en un montón de mendrugos incapaces de quitar el hambre por pequeña que fuera (1996: 111).

La imagen del niño “resquebrajado” es la traducción del sentido trágico de esta noveleta. El intento de restituir el niño a su madre de piedra se desvanece en la imagen del niño resquebrajado. La madre-estatua ya estaba también destruida. La Señora de la Fuente vive entonces una frustración extrema al perder sus dos referencias identitarias —la estatua y su niño. Al final del texto, frente a su inconmensurable pérdida, la Señora de la Fuente

refrenda la imagen de la Llorona –una nueva identidad surge para ella, la marca de la mujer condenada a sufrir sus pérdidas.

Echó a caminar molesta por las lágrimas que continuaban cayendo pesadas y olorosas a fierro. Por encima de los postes de luz, una alharaquenta mancha de zanates la rebasó sin reconocerla. Volvió a recordar la dama que había matado a sus hijos y trató de imaginar su cara pero no pudo hacerlo. Sus rasgos se diluían en el recuerdo a diferencia de la mustia de la iglesia, cuya carita coloreteada solía aposentarse en su memoria con displicencia de mariposa (1996: 113).

En esa referencia final se percibe que detrás de las construcciones narrativas que involucran tanto a la virgen como a la Llorona, surge la interioridad de la Señora de la Fuente. La voz de esa mujer es apenas perceptible en medio de los códigos discursivos aceptables y, en ese punto, la maestría de la prosa de Luis Arturo Ramos redimensiona la percepción de lo humano. La Señora consigue revelarse por medio de las voces que no le pertenecen, su identidad es una identidad prestada o atribuida. El hecho de circular en un mundo de cosas perdidas para luego juntarlas significa construir una experiencia personal y, al fin y al cabo, una memoria constituida por fragmentos. Esta situación revela una imagen posible para pensar los mecanismos de formación de las identidades –construidas siempre mediante un diálogo, pues cada uno se descubre también por la mirada del otro.

En esa breve novela, la trayectoria de la Señora de la Fuente permite una reflexión respecto a los muchos universos cognitivos que nos definen a todos. Resultan numerosas las lecturas posibles de los grandes discursos que nos forman; leemos y somos formados por las elaboraciones discursivas religiosas, políticas y también legendarias. Transitar por esa ciudad tan

mexicana como latinoamericana al lado de la Señora de la Fuente significa transitar por los vericuetos de las muchas interpretaciones individuales de la realidad. La casa que nos da cobijo equivale también a nuestra certeza de la comprensión del mundo. Perder la casa, así como perder la covacha en la fuente, equivale a perder las líneas maestras de nuestro sentimiento identitario.

Paradójicamente, sólo pensamos acerca de quiénes somos en el momento en que nos despojan de lo que tenemos o creemos. Llevados por la ausencia vislumbramos lo que nos falta y también lo que deseamos retener: las ausencias también nos legitiman. El camino de la Señora de la Fuente equivale a un deseo de restablecer un orden, y el orden conocido yace en la existencia de la señora de piedra y su niño. En la novela, la manera de ordenar la realidad se traduce en el deseo de reanudar la memoria personal e interpretar los discursos legitimadores.

La Señora de la Fuente transita por las muchas representaciones de lo femenino —la madre de Dios, la virgen María, la Llorona— y revela algunos cuestionamientos identitarios contemporáneos. Vale recordar que el volumen de cuentos que contiene esa novela corta también se define como “parábolas de fin de siglo”. Encontramos entonces una nueva mirada hacia las narrativas bíblicas y también hacia la posibilidad de leerlas. Esa nueva parábola vivida por la Señora de la Fuente redimensiona el discurso sacralizado para abrir espacio y dar testimonio de otras miradas. En las nuevas parábolas de Luis Arturo Ramos circulan las voces de la desacralización, de los discursos interconectados, de las certezas perdidas. Cuando más nos acercamos a las voces disonantes también estamos más cerca de lo humano —en sus dramas, en sus búsquedas y en su sinrazón.

Bibliografia

- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. Companhia das Letras, São Paulo, 1994.
- MIGNOLO, Walter. “Dominios borrosos y dominios teóricos: ensayo de elucidación conceptual”, *Filología*. Año XX, pp. 21-40, Buenos Aires, 1981.
- RAMOS, Luis Arturo. *La mujer que quiso ser Dios*. Castillo, México, 2000.
- . *La ciudad de arena*. Ediciones del Bronce, Barcelona, 1999.
- . *Éste era un gato*. Narrativa, Grijalbo, México, 1988.
- . *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*. Joaquín Mortiz, México, 1996.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologia*. Tradução e apresentação Hilton Japiassu, 4a. ed., F. Alves, Rio Janeiro, 1990.
- SAID, E. W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Cia das Letras, São Paulo, 2001.

LUIS ARTURO RAMOS Y LA PARÁBOLA FINISECULAR

RUSSELL CLUFF

Un hito importante en el camino narrativo de Luis Arturo Ramos es su novela *La casa del ahorcado* (1993), ya que representa el apogeo de lo que llamo su “gran enojo finisecular”. Se trata del climaterio que sufren todos los que nacieron en los años cuarenta y cincuenta. En Ramos representa, entre otras cosas, una toma de conciencia de su responsabilidad de “contar los últimos años de un siglo y de un milenio, etapa signada por la pérdida de certezas, la cancelación de las expectativas abiertas a principios de siglo” (2005: 439). Además de novelar el elemento político –visto en las estafas políticas, los desfalcos económicos, la falsa propaganda sobre una prosperidad petrolera; esto es, el establecimiento de la “crisis” como condición permanente–, muchos han elogiado al autor por su valentía en sacar a relucir las particularidades de la sexualidad masculina. Esto también lo aplaudo yo, pero señalo como mayor logro su feliz empleo de un tipo de humor fundamentado en el autoescarnio –una estrategia manejada antes con gran éxito por Juan José Arreola y Jorge Ibarguengoitia. Con la obra de estos tres grandes prosistas (y otros, pero muy pocos), se puede descartar de una vez por todas el mito de que el mexicano se toma tan en serio que no puede reírse de sí mismo. Tenemos que admitir, sin embargo, que hubo de los que para nada les cayó en gracia esta novela; de hecho, fue tan escarnecida como elogiada. Y a pesar de todo, está bien claro que ante ella nadie se quedaba indiferente.

Reitero, *La casa del ahorcado* representa la cresta de dicha onda colérica, pero no es el final de la etapa finisecular para Ramos.¹ Tiene dos libros más de esta índole: una colección de cuentos, *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo* (1996); otro tomo breve de ensayística, *Crónicas desde el país vecino* (1998). En estas obras la “temperatura” (palabra de Ramos) se ha bajado considerablemente; sin embargo, la misión de poner el dedo en la llaga del siglo XX aún no concluye. Después, en el nuevo milenio, ha publicado dos novelas que –según mis luces– anuncian una nueva dirección o etapa en la trayectoria de la narrativa ramosiana: la novela *La mujer que quiso ser Dios* (2000) y *Ricochet o los derechos de autor* (2007).

La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo –que será el enfoque del presente estudio– consta de cinco apartados que representan dos distintas geografías de gran importancia para el autor explícito, puesto que las ha vivido y está claro que las habitará en cierta medida el resto de su vida. Se trata de Veracruz, su estado natal, donde todavía mantiene una casa, y la faja fronteriza del suroeste de Estados Unidos, donde hoy trabaja y reside con su familia. Los cuentos veracruzanos son “La Señora de la Fuente”, “Othón, el mesero que perdió la memoria” y “La muchacha y su patrona”. Los dos fronterizos son “Rainbows at Seven Eleven” y “A ti Lolita”. De este libro, sin meterme en el diálogo sobre cuáles sean cuentos

¹ Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez, en su libro *La narrativa posmoderna en México*, designan esta etapa en la prosa ramosiana como la tercera, y la denominan “periodo de madurez narrativa” (p. 99). Las obras que incluyen son: *Éste era un gato*, *La casa del ahorcado*, *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo* y *La mujer que quiso ser Dios*. A lo que yo llamo el “gran enojo” agregaría los ensayos *Crónicas desde el país vecino*, aunque no son “narrativas” en el mismo sentido que las novelas y los cuentos.

y cuáles noveletas, detecto cuatro textos que considero verdaderas obras maestras del género breve. En primer lugar colocaría “Rainbows at Seven Eleven”; en segundo, “La Señora de la Fuente”; en tercero, “Othón, el mesero que perdió la memoria”, y en cuarto, “La muchacha y su patrona”. “Rainbows” es el que más ha recibido estudios que lo justifican –término borgeano– (Camps y Laraway), y en segundo lugar está “La Señora de la Fuente”, aunque para mis gustos todavía no se le ha dedicado ningún estudio que atienda satisfactoriamente su nivel mitológico, donde se entrecruzan las historias de las tres madres: la virgen que mora en la parroquia, la Llorona de la canción folklórica y la virgen de piedra que custodia la fuente del relato. La parábola en la cual me centraré aquí será “Othón, el mesero que perdió la memoria”. Un buen complemento de esta obra es “La muchacha y su patrona”, pues el primero apunta su tangente centrípetamente hacia lo nacional y el segundo lo extiende centrífugamente hacia el extranjero.

La definición más común de la parábola reza más o menos así: la parábola, por ser una alegoría, consta de dos cuentos, uno muy sencillo que está en la superficie y otro subyacente que tiene que ser descifrado por el receptor de la obra. En Occidente, las parábolas más reconocidas y más estudiadas son las de Cristo, las cuales presentan un par de problemas para el lector moderno. Por un lado, algunas de éstas no son propiamente parábolas por ser demasiado reducibles a una explicación clara y tajante: esto representa aquello, y la historia se clausura con una certeza. Por otro lado, están las que confundían a los mismos apóstoles de Cristo, lo cual parece confirmarlas como verdaderas alegorías que exigían un ejercicio mental (o espiritual) de quienes las escuchaban. Cristo les explicaba a sus discípulos que usaba este género para que los no creyentes no lo entendieran (consúltese San Mateo, capítulo 13), y agregó que si no entendían algo podían consul-

tarlo con Él, o que si tuvieran más fe podrían dar con la clave. Está claro, pues, que el lector moderno no tiene acceso a una audiencia con Cristo, y si está leyendo una parábola secular o profana, no se le puede exigir ninguna aplicación de fe que vaya más allá de sus propias astucias intelectuales. Lo que el narrador moderno provee en lugar de una entrevista con sus lectores son pistas que sugieren las direcciones que éstos deben tomar para llegar al nivel cifrado.

Sabemos que la parábola no se quedó únicamente en su forma bíblica y, sin embargo, resulta que muy pocos se han preocupado por el género y su posible evolución. Pero algunos —la mayoría de ellos investigadores que se interesan en parabolistas específicos— sí han propuesto ciertos parámetros de la parábola moderna. Un buen ejemplo sería Heinz Politzer en su libro *Franz Kafka. Parable and Paradox*. Ahí define la forma diciendo que el escritor checo “creó símbolos que a través de su forma paradójica expresó lo inexpresable sin traicionarlo” (1966: 84). De manera que la obra verdaderamente parabólica tiene que establecer las responsabilidades del lector y no violar esa parte que le toca descifrar.

Dos grandes parabolistas que pudieran haber influido en Ramos son el ya nombrado Kafka y el más famoso de sus predecesores mexicanos, Juan José Arreola. En las parábolas de estos dos escritores el ambiente es tan universal y tan desnacionalizado que sus tramas podrían llevarse acabo en cualquier geografía. Por lo mismo, resultan totalmente traducibles, es decir que suenan con perfecta naturalidad en cualquier idioma. Dos ejemplos son “Ante la ley” del primero y “Parábola del trueque” del segundo. El relato de Kafka —aunque no todos sus significados son de fácil accesibilidad— contiene un mensaje general con el que todos se pueden identificar: la ley suele estar fuera del alcance del ciudadano común y corriente. En la historia de Arreola, se llega a entender que

no todo lo que reluce es oro. Si de esposas se trata, vale más la mujer de verdad que el más reciente y llamativo producto de moda que pretenda reemplazarla. En ambos casos se trata de la importancia de las relaciones entre las entidades de cualquier sociedad: la relación que tiene el individuo con los gobernantes y la relación de pareja. Pero más allá de estos dos temas transparentes, hay otras resonancias temáticas mucho más resbaladizas y profundas que jamás perderán su carácter enigmático. Otro tanto se podrá decir de Luis Arturo Ramos, salvo con ciertas diferencias muy importantes. Si estos otros escritores desean esquivar el elemento local, a fin de fincar sus temas solamente en lo universal, Ramos se compromete con su geografía y su circunstancia social. Y si este escritor de la actualidad no resulta tan paradójico ni enigmático como los anteriores, esto lo sustituye por un elemento humorístico que estriba en comparaciones desequilibradas que no dejan para el lector otra cosa que reír. Además, se desprende de estas comparaciones cierta especie de *non sequitur* que presta un tono absurdo al relato entero. Un último distintivo que da singularidad a la obra ramosiana es la integración de lectores en la obra misma, lo cual aumenta el sentido del juego y una leve autoconciencia literaria que ayuda a involucrar más al receptor. Tres de los más importantes lectores que se detectan en este cuento son Othón, el protagonista mismo, los historiadores, cuyo oficio implica la actividad de leer, y el lector común, implícito, que conlleva toda obra narrativa.

El narrador de “Othón, el mesero que perdió la memoria” es uno de los “asiduos” del café La Parroquia en el puerto de Veracruz, aunque el nombre del establecimiento nunca aparece en la obra. Lo único que parece proponer es informarnos sobre el cómo del contenido del título del cuento. Sin embargo, no sólo el mensaje sumergido sino también el deleite de la lectura de la obra se encuentran en los intersticios del discurso de este narrador.

Resulta que Othón es tan institucional como lo es el restaurante —el cual tiene una trayectoria de dos siglos— donde un café con leche se llama “lechero”. Se llega a saber también que se trata del puerto de Veracruz, no porque nos lo dice, sino porque el texto entero está sembrado de imágenes marítimas. Es ese lugar fijo en la conciencia del autor explícito desde el cual se puede extender hacia todos los espacios del mundo, formando así círculos concéntricos que comienzan con el mesero y se extienden hasta donde se quiera. He aquí una descripción que ha hecho Ramos de su ciudad adoptiva: “Veracruz es una ciudad elemental, es sitio donde confluyen los elementos primarios: la luz, el agua, el viento y el fuego, en la versión que de ellos proporciona el litoral sotaventino: el sol y los nortes, los médanos y los aguaceros nocturnos” (Cluff, 2005: 402). Es interesante ver que aunque esta obra incluye el parámetro tan ramosiano de los “ambientes cerrados” (Ramos, 2005: 443), todavía logra meter el mundo marítimo entero dentro del restaurante. Desde el principio vemos a Othón navegando por ese espacio cerrado y abierto al mismo tiempo:

Ligero y esbelto como un clíper transoceánico, discurre por las congestionadas rutas del establecimiento... Bordea los cabos de la barra y remonta el archipiélago de las mesas. Atraviesa golfos, despunta penínsulas y de improviso, como la concreción de una esperanza largamente anhelada, rompe la neblina que nace en el guiado o sobre los reconcentrados líquidos de las tazas, para rebalsar en alguna sofocada bahía colmada de parroquianos (2004: 283).

Este tono y esta imaginaria persisten hasta el final. Cuando el pobre mesero se encuentra en el nadir de su desgracia, el narrador lo ve y lo describe como si estuviera en una escena de naufragio:

Lo descubrí extraviado en la soledad del establecimiento donde las mesas y las sillas parecían los restos de un naufragio en

la calmosa vastedad del océano. Lo miré... erguido como un faro, aguardaba... el arribo de algún desconsolado. ... oteaba el quieto horizonte con la ansiedad de un vigía harto del silencioso océano... (2004: 292).

El narrador también está ansioso de que conozcamos la ética del oficio de mesero, pues ahí se explica por qué sea toda una tragedia el simple hecho de que uno de ellos pierda la memoria. Resulta que el narrador —un asiduo al restaurante junto con políticos, psicólogos, poetas, antropólogos, sociólogos, abogados y filósofos— reconoce este oficio como uno de elegancia y calidad humana (2004: 285). Está demasiado consciente de que en estos años finiseculares todos vivimos en un anonimato casi generalizado (2004: 285). Duele mucho presenciar la progresiva pérdida de instituciones humanas en las cuales siempre se ha tomado en cuenta al individuo. Si esto continúa, el macho va a perder otro lugar donde se acostumbra a dar órdenes y saber que serán cumplidas. En este mundo de pérdidas constantes y cambios vertiginosos —un mundo en el cual los códigos de barras han sustituido a la necesidad de una buena memoria—, las leyes no escritas de la cofradía mesera prohíben el uso de artefactos como bolígrafos, libretas o grabadoras. ¿Cuál sería el efecto del uso de tales cosas? En lo práctico, habría tiempo para anotar cuáles cosas se han pedido para X mesa, pero no sería muy factible que se apuntara lo que cada persona pidió. En lo espiritual, que es lo que más le interesa al narrador, recrudecería el proceso de la deshumanización que el progreso tecnológico implica.

También se afirma a lo largo del cuento el carácter de archivo que representa Othón, pero también se llama la atención sobre su manera de leer. Nunca ha leído ningún libro, pero el narrador declara que ha leído “más manuscritos que el mismo Menéndez Pelayo” (2004: 286). Es decir que,

como lector, el mesero no lee para su propia edificación sino tan sólo como servicio a los demás. Su memoria en cuanto a sus lecturas tampoco es muy discriminadora. Y el narrador produce una de sus metáforas sorprendentes para describir tales fenómenos. Dice que la memoria de Othón es “un imán desprejuiciado que lo mismo atraía metales de alta ley que baratijas sin peso”, y que sustrae de su lectura en servilletas borroneadas tanto “endecasílabos” como “proyectos sexenales” (2004: 286). Y luego se presenta el giro irónico: aunque Othón ha escuchado miles de confidencias, ha resultado ser un pésimo consejero, pues muchas de sus sugerencias han redundado en el divorcio de ciertas parejas (2004: 288). Esto no ha de sorprender, pues —zapatero a tus zapatos—, ¿desde cuándo el oficio de mesero tiene la responsabilidad de hacer las veces de sociólogo, psicólogo o consejero matrimonial? Sin embargo, la prueba suprema de lo útil del archivo del mesero ocurrió cuando el Poeta X olvidó un adjetivo destinado a coronar uno de los poemas más importantes de su vida:

X recordaba haber manifestado a la manera en que Arquímedes gritó eureka, la identidad del vocablo perdido en una noche de orgía. Su inclusión en el florilegio de la centuria por fenecer, dependía de aquella esquivia putilla que sólo rememoraba esdrújula y de seis sílabas.

—Othón, ¿recuerdas el adjetivo que expectoré?

—Matusalénico —replicó el aludido en su silente viaje hacia una remota mesa atiborrada de hambrientos (2004: 286-287).

Aquí el narrador aprovecha la oportunidad de burlarse de los escritores, como lo hace en otros lugares con otras profesiones. Dice que aunque el Poeta X ganó el tercer lugar en los juegos florales del año con su “Elegía del siglo XX”, el “ingrato” no se molestó por dedicar el poema al salvador de su fama (2004: 286-287).

Mas después de años y años de servir a sus clientes y mantener en alto el prestigio del restaurante, comenzaron a aparecer los augurios del desmoronamiento de este prodigioso receptáculo de información. Paulatinamente, los parroquianos se van dando cuenta y su alarma aumenta a la par del crecimiento de sentimientos de culpa. ¿Culpa de qué? De que nadie advirtió el mal a tiempo para conseguir los auxilios que lo detuviera y sanara. Aquí, el narrador se vale de una de varias de sus comparaciones desequilibradas que siempre despiertan el humor: “¿Quién, por ejemplo, podría situar en el vasto universo de los tiempos, la primera señal del reblandecimiento del socialismo real? [...] Nadie, por supuesto, como nadie puede a estas alturas sopesar el fenómeno que daba cuenta de la primera fisura en la poderosa memoria del mesero” (2004: 289). Tampoco pierde el narrador la oportunidad de burlarse de las distintas profesiones que se representan entre los asiduos. Algunas de las teorías por el desmoronamiento son las siguientes: los psicólogos “culpaban al estrés inherente a los años finiseculares”; los poetas veían en esto “la metáfora perfecta de un siglo desmemoriado”; los antropólogos “buscaban correlatos significativos en la cosmogonía prehispánica”; los sicólogos veían en su “padecimiento... los ominosos síntomas de la herrumbre nacional” y los abogados recetaban: “hay que llevarlo a un burdelito” (2004: 290).

Lo anterior puede servir de transición, ya que hemos visto cómo la trama consiste en (1) establecer el conflicto –que un genio perdió lo mejor de sí mismo en detrimento de los parroquianos que se sabían enriquecidos por sus servicios–, y (2) revelar los contornos y la metamorfosis de esa personalidad de quien dependían tantas personas y profesiones. Pero ya me toca revelar la otra cara de la moneda, la otra trama que, en el momento de una crisis personal, la mayoría de los agraviados ven en los achaques de la víctima síntomas de males que llegan

hasta el nivel nacional. El narrador cree ver en él los signos de un país y una edad que traicionaron a todos los ciudadanos, que mandaron a pique las expectativas de quienes esperaban que tal habilidad de recordar el pasado redundara en mejoras en sus propias vidas. Además de lo arriba citado, se postula de varias maneras la idea de que el ejemplo positivo de Othón pudiera extenderse al gobierno y hacerlo rectificar sus equivocaciones. Por ejemplo, se asevera que “colocar un plato frente a su legítimo solicitante, ha hecho más por la salud y la estabilidad del país, que las purgas políticas, la Policía Judicial o los exhortos del Ejecutivo a principios de año” (2004: 285). Baste un último ejemplo que traza las líneas directas entre las faltas del individuo y los desmejoramientos en el gobierno. Parece mentira que la pérdida de una sola mente brillante deje una otrora maravillosa empresa en la “completa mediocridad” y, en consecuencia, cause que tenga que basar “su existencia en un turismo proveniente del altiplano y atraído por una fama ya descalificada por los hechos” (2004: 288).

Entonces, el carácter de parábola establecida por el autor explícito le autoriza al lector a trazar, sin temor a equivocarse, las tangentes o paralelos proyectados por el primer nivel: el café que hemos identificado como la Parroquia en Veracruz representa a la nación de México que antes contaba con ciertas virtudes que perdió por causa de la pérdida de la memoria histórica. Y después de ese decaimiento, sus empresas e ingresos, que antes daban gran comodidad a los ciudadanos, ahora dependen del turismo internacional, que, a su vez, está basado en un pasado glorioso que ya no tiene vigencia. Reconozco que este tipo de análisis descarta la poesía y el humor desplegados en las metáforas del primer nivel. Sin embargo, así es la parábola: si en verdad existe, el lector se ve obligado a llegar a sus propias conclusiones, no importa que las escriba o sólo las piense. En otras palabras, el género exige que el lector termine la escritura

del relato. Sólo él puede proveer la segunda mitad de la metáfora. En el microcosmos del café se detecta el macrocosmos de la nación, lo cual se puede extender a otras naciones, pues todas ellas se ven sufriendo la misma enfermedad socio-cultural-económica conocida como la globalización. Conforme los ciudadanos de la ciudad de Veracruz vayan perdiendo comodidad y dignidad humana, no se extrañarán al verse sustituidos por ciertas entidades forasteras y hasta extranjeras.

En conclusión, en Luis Arturo Ramos cada unidad vale por dos; goza de una diplopía no patológica que le asiste a ver ambos lados de cada asunto. Y a pesar de su enorme habilidad para ironizar, parodiar y satirizar, su virtud más grande reside en su habilidad de mantenerse siempre un poco más cerca de las veras que de las bromas. En otras palabras, se entiende que Ramos nunca está muy lejos de su referente, que tiene los pies plantados firmemente en alguna realidad que siempre estará dispuesto a defender.

Bibliografía

- CAMPS, Martín. *Cruces fronterizos: Hacia una narrativa del desierto*. UACJ, Ciudad Juárez, 2006.
- CAMPS, Martín y José Antonio Moreno Montero (comps.). *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos*. Prólogo de Marco Antonio Campos, UACJ, Ciudad Juárez, 2005.
- POLITZER, Heinz. *Franz Kafka. Parable and Paradox*. Cornell University Press, Ithaca, 1966.
- RAMOS, Luis Arturo. *Cuentos (casi) completos*. Estudio introductorio por Teresa García, Instituto Veracruzano de la Cultura, Xalapa, 2004.
- WILLIAMS, Raymond L. y Blanca Rodríguez. *La narrativa posmoderna en México*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2002.

LA OBRA TEMPRANA
DE LUIS ARTURO RAMOS
Y LA TRIBU DE CORTÁZAR

RAYMOND L. WILLIAMS
Department of Hispanic Studies
University of California, Riverside

En una entrevista que le hice a Ramos a mediados de los años ochenta, le pregunté sobre su interés en Cortázar. Al plantear esta pregunta, noté una reacción física negativa, como si la mera mención del autor argentino fuera ofensiva o tal vez fuera un ataque. Y su respuesta verbal fue parecida, negando de forma contundente cualquier presencia de Cortázar; no seguí más esa línea de preguntas y cambiamos de tema. Después de aquella entrevista formal, platicamos en un café de una manera más bien informal y le pregunté por qué había negado de forma tan tajante cualquier importancia de Cortázar en su propio mundo literario. Ramos me explicó que algunos críticos periodísticos lo habían atacado por ser un mero imitador del escritor argentino. Como suele ser el caso de la crítica periodística, tales periodistas tenían poco concepto borgeano de la interacción entre todos los textos y aún menos idea de lo que es la intertextualidad. Y mientras muchos escritores toman libremente de textos anteriores, Ramos, en aquel entonces, lógicamente prefería no articular de forma explícita cuáles eran sus padres, fantasmas o demonios literarios; al menos evitó hablar de todos sus antecedentes más importantes. En la entrevista, Ramos prefirió identificarse como “espíritu afín” a

Cortázar, negando así cualquier “influencia” del autor argentino (2005: 12).

Ahora bien, lo que quisiera hacer en este breve ensayo es explorar cómo Ramos pertenece a lo que yo llamaría “la tribu de Cortázar” por una razón fundamental: escribe de sus traumas y dichos traumas, aunque no sean exactamente iguales a los del narrador argentino, son bastante parecidos. René Prieto ha delineado muy inteligentemente cuáles son los “*dirty traumas*” (“traumas sucios”) de Cortázar; tales “*figures*” serán el punto de partida de Cortázar, y tales “figuras” serán el punto partida en un análisis que, en el espíritu del cuento “Pierre Menard, autor del Quijote,” puede tener como subtítulo “Luis Arturo Ramos, autor del *Bestiario*” (cfr. 1998b).

Julio Cortázar ha admitido en una entrevista que escribir es una forma de terapia. También identifica como “figuras” aquellos símbolos recurrentes que lo han seguido, especialmente en la narrativa breve. Entre estas figuras hay que destacar las entradas, las salidas, los puentes, las manos, los animales, la claustrofobia, el miedo a la oscuridad e irregularidades en la respiración. En el cuento “No se culpe a nadie”, por ejemplo, hay entradas y salidas notables. En estos cuentos, Cortázar emplea tales figuras para dirigir la expresión de un deseo o impulso instintivo en su forma primitiva hacia uno que puede ser considerado culturalmente aceptado. Aprender de sí mismo es, para Cortázar, alcanzar una comprensión de sus propias experiencias traumáticas, las cuales contienen suficientes elementos universales para que todo lector de Cortázar (y como veremos, de Ramos también) pueda identificarse con las ansiedades que plantean.¹

¹ En cuanto a trauma en la literatura, uno de los estudios recientes más reveladores es Cathy Caruther, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1996.

En el trabajo crítico sobre el trauma en la literatura, el libro *Unclaimed Experience* de Cathy Caruth es uno de los estudios recientes más significativos. Citando a Freud, Caruth comienza con la épica romántica *Gerusalemme* de Tasso:

Its hero, Tancred, unwittingly kills his beloved Clorinda in a duel while she is disguised in the armour of an enemy knight. After her burial he makes his way into a strange magic forest which strikes the Crusader's army with terror. He slashes with his sword at a tall tree; but blood streams from the cut and the voice of Clorinda, whose soul is imprisoned in the tree, is heard complaining that he has wounded his beloved once again (1996: 2)

Caruth explica cómo esta escena es típica del individuo (o personaje) traumatizado: el trauma se repite, aunque sea en contra de la voluntad del individuo traumatizado. Como veremos en los textos tempranos de Ramos, sus personajes traumatizados actúan de formas irracionales, a veces contra su propia voluntad y contra sus intereses personales: la acción del trauma se repite.

Las “figuras” (y sus traumas relacionados) de Ramos son particularmente evidentes desde sus inicios literarios, en esa primera etapa de escritura que consiste en tres libros: *Del tiempo y otros lugares* (cuentos, 1979), *Violeta-Perú* (novela, 1979) y *Los viejos asesinos* (cuentos, 1981). Es una narrativa que, en términos generales, llamaríamos de índole “fantástica” y, por lo tanto, comparable con la narrativa breve de Cortázar que muchos críticos han identificado como “fantástica” también. En el mejor libro de los tres iniciales, *Los viejos asesinos*, Ramos se vale de algunos de los elementos fantásticos explorados en *Del tiempo y otros lugares* y *Violeta-Perú*. En *Los viejos asesinos*, Ramos explora elementos de la ficción breve de Cortázar, como la relación entre el mundo exterior de la realidad empírica y el mundo interior del ser

humano; la relación entre el mundo real-empírico y el mundo fantástico, además de crear desenlaces parecidos a los de Cortázar, de suma sutileza. Como Cortázar, crea un mundo de valores y percepciones relativos.

En los primeros cuentos, Ramos había utilizado una serie de objetos como puntos de partida para crear sus mundos ficticios muy particulares. En *Los viejos asesinos*, estos objetos se reducen a sus objetos clave: ventanas, escaleras y puertas. Los personajes suelen tener una obsesión relacionada con un trauma y dichas obsesiones se relacionan con un objeto. Hablando de estos cuentos, el crítico Tim Richards acertadamente ha observado lo siguiente: “With one exception, they deal with an obsession, the obsession of a solitary who in some way becomes the victim of his projections” (1984: 129).

Si uno quisiera reducir los cuentos de *Los viejos asesinos* y la novela *Violeta-Perú* a una frase nuclear (siguiendo el modelo de Genette), esa frase sería “un personaje mira por una ventana”. Aunque sea una frase sencilla, Ramos lleva esta frase y esta situación básica a sus últimas consecuencias –ambiguas, a veces insólitas y siempre relacionadas con sus obsesiones y traumas. Por ejemplo, en el cuento “El visitante”, el protagonista llega a un pueblo mirando por una ventana de camión; en el cuento “La escalera” el personaje central mira por una escalera y, durante un momento específico, por una ventana; el protagonista de *Violeta-Perú* alterna su mirada entre la ventana de un camión y su desenfadada imaginación.

Por lo tanto, “El visitante” es uno de los cuentos más representativos del volumen *Los viejos asesinos*. La trama trata de un hombre que llega a un pueblo, entra a un restaurante, visita a un médico (el doctor Luna), donde recibe un diagnóstico de muerte inminente. Al final del relato, el protagonista sube a una torre, saca un rifle con mira telescópica y apunta hacia la mesera que había visto en el restaurante.

El relato comienza con las siguientes palabras: “El hombre mira por la ventana un mediodía brillante” (1981: 22). Esta primera línea establece el acto básico y constante del cuento: el protagonista no es un hombre de acción o de palabras, sino de mirada. Al llegar al pueblo sus acciones consisten en mirar, observar, ver; por consiguiente, el verbo “mirar” aparecerá más de treinta y cinco veces en un texto de trece páginas. Este acto conlleva varios significados y produce varios efectos. Por una parte, la presencia del verbo “mirar”, concomitante con el empleo continuo del tiempo presente, produce un efecto cinematográfico: el lector, ante todo, ve una serie de acciones de una manera fílmica (además, notamos la mención de películas).

La estructura del cuento, como la de “Cristóbal Colón” (de volumen *Del tiempo y otros lugares*), también se basa en el acto de mirar: en ambos cuentos un protagonista que inicia el cuento mirando termina el relato mirando e inventando su propia realidad, según su obsesión. En el caso de “El visitante”, el desenlace representa al Ramos por excelencia: el uso de la mira telescópica es el acto de mirar en su sentido más agudo y enfatizado; de enfrentar traumas que más adelante explicaremos con detalle.

Como se verá en otros cuentos de *Los viejos asesinos*, la comunicación no-verbal por parte de los personajes es más significativa que lo dicho en los diálogos mismos. La mesera en el restaurante se incomoda cuando su conversación se reduce al silencio y una mirada: “Mira hacia afuera, lo mira a él, espera. El hombre bebe de su vaso y mastica. La mujer, intranquila por el silencio, le dice que mejor vaya a otro médico” (1981: 5). Luego regresa por el restaurante y su comunicación consiste en lo no-verbal: “la mujer lo ve y sonrío ampliamente. Él se toca la frente con la mano en un saludo casi militar” (1981: 28). Cuando el protagonista se reúne con el doctor Luna, se efectúa la comunicación importante con

base en las miradas: “El hombre sonrío y asiente a todo lo que oye. No habla, mira la boca del doctor Luna abrirse y cerrarse en la penumbra del consultorio y piensa que bien podría ahorrarse todas esas palabras” (1981: 29). Cuando el médico por fin explica su muerte inminente, la primera reacción del protagonista es la de no responder verbalmente: “El visitante no dice nada. Lo mira a los ojos y espera” (1981: 30). Su acto final, su inevitable masacre, será una reacción ante las dos personas con quienes ha cambiado miradas, la mesera y el médico. “El visitante” tiene un protagonista cuya imaginación lo lleva a una aparente locura. A diferencia de otros relatos de Ramos, este cuento se distingue por no terminar con un desenlace ambiguo o fantástico: al final la situación y las intenciones del protagonista son claras.

Tanto en “El visitante” como en “Cartas para Julia”, el protagonista impone un orden a la realidad que surge de la imaginación. En “La escalera” se vislumbra un caso semejante. La anécdota trata de una muchacha cuyos padres le prohíben bajar la escalera donde un hombre desconocido (según la madre, “un loco”) tiene un departamento. Al final del relato, después de un aparente hiato de varios años, ya de adulta, baja la escalera e inicia un encuentro. En este momento clave, otra vez la comunicación es a base de miradas: “Se miraron” (1981: 40). Hay un posible encuentro sexual, como ha sugerido Richards: “Something that had to happen does happen: the reader may suppose it is to be sexual” (1984: 5). De todas formas, el final es bastante más ambiguo que “El visitante”, aunque se notan ciertos elementos clave –ciertas “figuras” que apuntan hacia una interpretación sexual del *rendez-vous*.

Tres de estos elementos clave son un pasamanos, los muslos de la hija y unas gaviotas que aparecen en un cuadro. El cuento comienza con una referencia al pasamanos: “Otra vez soñó con el pasamanos” (1981: 35). Este sueño se dejará ver

más adelante en el cuento, y en un momento dado el sueño se confunde con la realidad: “Esta vez, en el sueño, encontró una mano en la escalera” (1981: 38). Al final del cuento, cuando el hombre se encuentra en la escalera y ella lo espera, ella se fijará en el pasamanos y su mano: “Pero ella solo mira la mano en el barandal; una mano que sube y sube como si ya conociera el camino” (1981: 41). Ella parece tener alguna fijación en este pasamanos.

El segundo elemento clave es un ambiguo movimiento de piernas que ella hace, siempre asociado con su encuentro con el hombre. Cuando sueña con la mano en la escalera, efectúa ese movimiento de piernas: “Ella, niña otra vez, abre y cierra las piernas atontada por el restallar fofo de sus muslos” (1981: 38). Su actuación es un regreso a traumas de la niñez (“niña otra vez”) —muy probablemente una violación sexual ocurrida en su temprana edad—, aunque el narrador nunca ofrece ninguna explicación racional de estos movimientos. Ramos y Cortázar exponen los traumas en el texto, pero nunca los explican. A pesar del esfuerzo consciente por parte de sus padres, y quizás de ella misma, por mantener la distancia del hombre, tanto los sueños como el movimiento de las piernas manifiestan sus deseos inconscientes, jamás verbalizados. Como explica la psicóloga Judith Hermann, en su estudio de trauma en sobrevivientes de guerra y de violación sexual, los que sufren de trauma suelen repetir los actos traumáticos (“re-enactment” en inglés) (1996: 7).

El tercer elemento, que se relaciona estrechamente con los dos primeros, es la figura vaga de las alas de gaviota que ella ve en un cuadro de la escalera. Ella observará (o recordará, como persona traumatizada) estas gaviotas unas nueve veces más en el texto hasta el final. Lo primero y único que ella dice al hombre se refiere precisamente a estas gaviotas: “—¿Dónde están las gaviotas? —pregunta” (1981: 41). Dada la relación

estrecha ya establecida entre el hombre, el pasamanos, el aleteo de los muslos y las gaviotas, esta pregunta surge como una articulación de su deseo hasta entonces no-verbalizado y quizás inconsciente de repetir su trauma.

Los protagonistas traumatizados en “El visitante” y “La escalera” son víctimas de sus “figuras”: sus obsesiones y sus traumas. “Carta para Julia” proporciona una situación extrema de una víctima de sus propios traumas que se han convertido en obsesiones (y que son, a su vez, las “figuras” del texto literario). Se trata del cuento más largo del libro y consta de unas veinticinco páginas divididas en seis secciones, cada una indicada con un número romano. El espacio físico es el Distrito Federal. La anécdota relata la historia, en primera persona, de un hombre que se muda de departamento y va buscando las huellas dejadas por su ex inquilina, Julia Villarreal. El protagonista recibe ahí unas cartas dirigidas a ella. La trama se complica cuando él conoce por casualidad en un “pesero” a una mujer llamada María Cristina. Una noche se encuentra en el centro con María Cristina y su amiga Judith. Otra noche el protagonista se acuesta con María Cristina. Se entera de la muerte de Julia Villarreal, aparentemente por suicidio. En la ambigua escena final, el protagonista se aísla, a pesar del timbre del teléfono y de los golpes en su puerta.

Reducido este relato a una frase nuclear, sería: “El protagonista se obsesiona con una mujer”. Desde el principio, el narrador emplea una serie de estrategias retóricas para poner en duda sus propósitos verdaderos, es decir, emplea tales estrategias para convencer al lector —quizás a sí mismo— de sus versiones completamente imaginadas de quién y cómo es Julia Villarreal. La primera palabra de la oración inicial forma parte integral de esta retórica: “Definitivamente el departamento había sido habitado por una mujer” (1981: 71). Emplea una afirmación contundente, “definitivamente”, para establecer desde el principio su supuesta

comprensión del inquilino anterior. Todavía a principios del cuento dice lo siguiente: “Resulta claro que antes de abandonar el departamento Julia Villareal incineró un buen ringlero de papeles” (1981: 72).

Para el lector suspicaz, sin embargo, no resulta necesariamente tan “claro” que así sea el caso, y dicho lector puede comenzar a dudar de la veracidad de las afirmaciones del narrador. ¿Es o no un narrador fidedigno? Más adelante sus contradicciones se manifiestan. Por una parte, intenta minimizar ante el lector la importancia de Julia: “Qué carajos me importa Julia Villareal y su suicidio y su hijo y sus misivas” (1981: 82). Desde luego, Julia Villarreal no solamente le importa, sino que también ha llegado a ser una obsesión (de alguna manera, esta figura obsesiva se basa en un trauma original).

La contradicción de la supuesta poca importancia que intenta conceder a Julia surge pronto, después de leer por fin una de sus cartas. Al terminar la lectura queda extasiado: “Cuando termino de leer siento un gusto extraño en mi lengua, como si hubiera tomado tres tazas de café o me hubiera llenado la boca de paja” (1981: 86). Esta línea, y la contradicción que conlleva en sí, es señal de un hombre que se contradice en su mundo cotidiano, mientras paulatinamente va entregándose al de la imaginación. Ni su retórica ni tampoco su estabilidad mental son consecuencias: es un narrador del tipo netamente no-fidedigno.² Al no poder salir del cuarto, el protagonista parece estar viviendo de nuevo (*re-enacting*) su trauma original de separación.

Las ventanas funcionan como objetos privilegiados en casi toda la ficción temprana de Ramos y “Cartas para Julia” no es

² El concepto de *unreliable narrator* (narrador no-fidedigno) se encuentra en Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1961, pp. 158-159 y 295-296.

una excepción. Cuando el protagonista se encuentra con María Cristina en un café del centro, el narrador observa primero “su cara detrás del cristal de la cafetería” (1981: 77). Luego la saluda y dice lo siguiente: “Curioso que nuestros encuentros sucedan siempre entre ventanas” (1981: 77). Esta observación por parte del narrador tiene varias implicaciones. El narrador está sugiriendo, por supuesto, la posibilidad de encontrarse en circunstancias que pudieran conducir a una relación más íntima de lo que permiten las ventanas públicamente expuestas. En la narrativa de Ramos, las ventanas (igual que las escaleras) suelen funcionar como objetos alrededor de los cuales hay constantemente encuentros clave, como las figuras obsesivas: el único encuentro físico que tiene el protagonista en este relato es con María Cristina, con quien siempre tiene comunicaciones ambiguas que ocurren precisamente entre ventanas. Las ventanas, por ocupar un espacio que no está ni afuera ni adentro, y por ligar lo exterior con lo interior, funcionan como puntos de transición en éste y otros cuentos. Por lo tanto, sugieren también el espacio ambiguo del ser humano antes de nacer, en el vientre, antes del trauma de la separación.

Se desarrolla un proceso paulatino a lo largo del cuento, en el cual el protagonista va perdiendo la capacidad de usar la razón, actuando de tal forma que no parece tener una percepción lógica y sana de la realidad que lo rodea. Su imaginación es la causa de esa pérdida de un sentido “normal” de la realidad y para la cuarta parte del cuento (1981: 82-86) hay indicios de que la imaginación comienza a predominar sobre la realidad cotidiana y empírica. Al encontrar una carta dirigida a Julia, el protagonista dice lo siguiente: “Julia Villarreal está en la ciudad, en mi casa, en mi cuarto, en mi cama, mirando por la ventana de la recámara las paredes del edificio vecino, contando los ladrillos que muestran los grandes espacios sin repellar” (1981: 83). Esta frase representa un cambio impor-

tante en el cuento: por primera vez el protagonista no parece distinguir entre lo que está ocurriendo y lo que imagina.

En la quinta parte de “Cartas para Julia” el lector ve otro cambio, esta vez hasta físico (recalcando la profundidad del trauma), cuando el protagonista llama desesperadamente a Cristina, en estado de pánico traumático, marcando “rabiosamente” su número (1981: 89). Su condición física y emocional sigue debilitándose en la sexta y última parte en la cual las dimensiones del trauma son más evidentes que nunca (1981: 92-96).

Al principio de la sexta parte el narrador/protagonista ofrece una descripción bastante ambigua de su estado anímico y psicológico –intentando negar su trauma–, al emplear 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” (1981: 92). En este momento del cuento, el lenguaje, expresando un estado anímico en términos físicos, no es del todo claro porque el protagonista ha entrado en la zona compleja, gris y ambigua de sus traumas del pasado. Además, se sigue recalcando su fértil imaginación cuando, al ver un relámpago, se pregunta quién vive en los relámpagos e imagina allí lo siguiente: “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 casas y escriben libros” (1981: 94). Tanto su estado físico/mental como su imaginación vívida lo llevan a la crisis final en el desenlace. Adopta una posición fetal, regresando así a la seguridad del paraíso inicial en el vientre de su madre y clarificando lo que ha sido su trauma a lo largo del cuento: es el trauma de la separación original de la madre. Luego, reacciona de forma exactamente igual a lo anteriormente citado, asociando su estado físico con su reacción emocional: “Siento la ropa mojada meterse entre mis huesos, las gotas frías desprendiéndose de mi pelo y corriéndome

por la cara” (1981: 92). Al final, el protagonista se encuentra completamente paralizado, incapaz de actuar, metafóricamente paralizado en su trauma. Ahora bien, la identidad precisa de Julia Villarreal, igual que la identidad de los que llaman por teléfono y a la puerta, son asuntos netamente ambiguos, como tienen que ser en el caso del trauma. Lo que se puede afirmar, no obstante, es el hecho de que el protagonista traumatizado (y aparentemente enloquecido) es víctima no sólo de sus traumas del pasado, sino también de su imaginación del presente.

El género literario que fascina a la figura del autor-en-potencia (el protagonista) en “Cartas para Julia” es epistolar. En la novela *Violeta-Perú* el género epistolar no es de mayor importancia, pero sí aparece otra vez una figura de autor. Esta primera *novella* de Ramos sigue plenamente las preocupaciones temáticas (es decir, las figuras, las obsesiones, los traumas) y las estrategias narrativas que habíamos notado en las narraciones anteriores. Es un mundo ficticio en el cual la invención y los sueños del protagonista crean ambigüedades irresolutas por sus orígenes traumáticos. Estas ambigüedades, figuras, obsesiones y traumas, por su parte, son precisamente el meollo del asunto novelesco y lo más logrado en cuanto a la experiencia del lector. El resultado es una obra netamente posmoderna, de índole básicamente cortazariana.³

Violeta-Perú es breve, unas 110 páginas, y cuenta la experiencia real e imaginada del protagonista, el Tapatío, montado en un camión en lo que era antes la ruta “Violeta-Perú” en la Ciudad de México. Sería arriesgado hacer comentarios

³ He descrito lo que es para mí una novela posmoderna en *The Postmodern Novel in Latin America*, St. Martin's Press, New York, 1996. Dedico el segundo capítulo a la novela posmoderna en México, con énfasis en Ramos. Una versión más actualizada del mismo libro, una expansión de este segundo capítulo, es *La narrativa posmoderna en México* (Universidad Veracruzana, Xalapa, 2002).

adicionales con respecto a la trama por la relatividad de absolutamente toda la fábula: como en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas y *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco (dos novelas posmodernas pioneras), casi toda la anécdota ofrece a la vez las mismas contradicciones internas al texto. De la misma forma, el protagonista en *Violeta-Perú*, por ejemplo, robó un banco pero no robó un banco. Linda Hutcheon identifica tales contradicciones no resueltas como condiciones típicas de la narrativa posmoderna (1998a).

Esta novela de Ramos comienza con un enfoque igual al notado en los cuentos de *Los viejos asesinos*: un personaje que constantemente mira dentro de un mundo ficticio, en el cual las miradas y la actividad no-verbal significan más que lo dicho. En el primer párrafo se inicia un movimiento constante de miradas: “El chofer te mira y después da el palancazo” (1979: 7). Luego en el segundo párrafo tenemos la situación ya clásica del protagonista ramosiano: un personaje traumatizado que mira por una ventana.

El protagonista nunca habla en el camión; como en todos estos textos tempranos de Ramos, la mínima comunicación que se logra entre individuos es a través de miradas, porque son individuos cuyos traumas los han dejado en silencio. Dicha comunicación no-verbal también puede ser amenazante en estos textos, como es el caso todavía en el primer segmento de *Violeta-Perú*: “Finges interés en lo de afuera pero presientes que te ha visto mirarlo” (1979: 11). El acto de mirar seguirá siendo fundamental a lo largo del libro –como catalizador de su imaginación febril, como mecanismo de enfrentar sus traumas con comunicación mínima con los seres que lo rodean físicamente en el presente y psíquicamente en el pasado.

Es importante reconocer que *Violeta-Perú* contiene cierto subtexto político: los *motives* de el Tapatío –imaginados o reales– se ligán constantemente con sus frustraciones por razones

de clase social y “odio de clase” (22: 1979). Por eso, el último párrafo de la novela es clave, tanto para su funcionamiento técnico, como para una comprensión del asunto temático:

Pudiste haber hecho todo esto: te pudiste haber levantado para caminar por el pasillo jugueteado con la navaja. Pudiste haber llegado hasta el hombre y abrirle el cuello de un tajo. Pudiste haber hecho todo eso y más, pero no lo hiciste. Te quedaste ahí, despatarrado, quieto, como si te olisquearan perros bravos (1979: 109-110)

En cuanto a la técnica, estas líneas proponen una serie de versiones, es decir, varias alternativas ante la realidad. En términos técnicos, se trata de una novela abierta propuesta por Cortázar en *Rayuela* y realizada en una serie de novelas hispanoamericanas posteriores, obras como *Mateo el flautista* (1968), del colombiano Alberto Duque López, *El mundo alucinante* (1968), del cubano Reynaldo Arenas, y *Morirás lejos* (1967), del mexicano José Emilio Pacheco. En lo que se refiere a la temática, este último párrafo recalca todo lo que no pudo hacer el Tapatío como miembro pasivo, indeciso y traumatizado de la clase obrera. En este sentido, se puede leer *Violeta-Perú* como una versión de clase obrera de *La muerte de Artemio Cruz*: si Artemio Cruz representa la Revolución fallida, encarnada en el personaje prototípico de la alta burguesía, el Tapatío representa a la clase obrera. Tal vez por ser excesivamente traumatizados, ni Cruz ni el Tapatío son capaces de tomar decisiones apropiadas para participar en el México que desean vivir.

En conclusión, se ha visto cómo en distintas formas los tres libros iniciales de Ramos representan una etapa cortazariana que abarca desde cuentos fantásticos hasta novela abierta. Al analizar estos textos tempranos más a fondo, resulta evidente que contienen “figuras” y obsesiones a primera vista diferentes

de las de Cortázar. No obstante, las figuras de ambos autores llevan al lector al mismo espacio ambiguo y gris del trauma. Como ha dicho Caruthers, los personajes (e individuos) traumatizados actúan de formas irracionales, a veces contra su propia voluntad y contra sus intereses personales: la acción del trauma se repite. Los protagonistas de los cuentos de *Los viejos asesinos* y *Violeta-Perú* no pueden evitar la repetición (*re-enactment*) de sus pasados traumáticos.

Bibliografía

- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago, 1961.
- CAMPS, Martín y José Antonio Moreno Montero (comps.). *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos*. UACJ, Ciudad Juárez, 2005.
- CARUTHER, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996.
- HERMAN, Judith. *Trauma and Recovery*. Basic Books, New York, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *The Poetics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1998.
- PRIETO, René. "Cortázar's Closet", Carlos Alonso (ed.). *Julio Cortázar*. Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- RAMOS, Luis Arturo. *Los viejos asesinos*. Premiá Editores, México, 1981.
- . *Violeta-Perú*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1979.
- RICHARDS, Tim. "Luis Arturo Ramos y la novela de la vuelta a la provincia", *Plural*. Núm. 184, 1984.
- RICHARDS, Timothy. "An Introduction to the Fictions of Luis Arturo Ramos: Subversion of Immediate Reality". Inédito.

DE CÓMO RICOCHET INFLUYÓ EN *DE REBOTE*

FEDERICO PATÁN

Universidad Nacional Autónoma de México

Ya muy avanzada la trama de *Ricochet...*, la novela que en 2007 publica Luis Arturo Ramos (Veracruz, 1947), el narrador hace el siguiente comentario: “Ricochet también había estado en su casa, en el cubil del autor del libro que había desencadenado esta comedia de enredos y equivocaciones como si reinaugurara el barroco” (2007: 207-208). La cita establece varios puntos indispensables de mencionar: introduce al personaje que da nombre a la obra, determina el tono de escritura al que se recurre en todo el texto y asegura que estamos ante una comedia de enredos, comedia que incluso tendría su división en escenas de tomar como tales la introducción de fechas a principio de capítulo, determinantes de la acción. Y está, desde luego, la ironía, una de las herramientas narrativas que el autor ha empleado con mayor o menor abundancia en su obra, en especial aquella ironía que sirve para comentar el resultado de ciertos actos por parte de los personajes. Es la ironía que permea *Ricochet...*, donde el protagonista, Abelardo Salgado, pone en marcha una serie de acontecimientos cuyas consecuencias no le es dado prever.

Estamos, pues, ante una de las propuestas más humorísticas de Ramos. Como es de rigor en la buena literatura humorística, hay mucha seriedad de fondo, que asoma en ciertos comentarios, desde luego, pero sobre todo en lo que me parece la preocupación central de la trama: ¿qué papel tienen en la

existencia humana el azar, las circunstancias y las decisiones que el hombre toma? Nunca se la plantea de modo tan directo como lo establezco aquí, entre otros motivos porque no está en ello la función de una novela, pero sí habita la trama de modo velado. Por ejemplo, Abelardo entra en una librería de viejo para matar el tiempo. He aquí lo que podemos llamar una decisión personal. Sin embargo, lo decide porque esa librería está abierta en domingo, así que en esto participa una circunstancia fortuita, para él desconocida. ¿Llamaremos casualidad a que en uno de los estantes descubra un ejemplar de la única novela que ha escrito y publicado? Dedúzcalo el lector. Lo que estoy describiendo es el inicio mismo de la novela. Inicio abrupto, por citar a Horacio Quiroga, mediante el cual nos sitúa al principio mismo de un conflicto que gradualmente se irá complicando.

Al examinar ese viejo ejemplar de su novela, Abelardo lo reabre “en un sitio indicado por el azar” (2007: 12). Me detengo aquí: ¿indicado? Se diría que el azar, contraviniendo su naturaleza, decide lo que ha de ocurrir. Es una paradoja que, pienso, corre a lo largo de la trama. Esta “comedia de enredos” nos obliga a preguntarnos hasta dónde tales enredos son producto de la casualidad, del azar, de las decisiones humanas o una combinación de todos estos elementos. ¿Es realmente casualidad que varios de los personajes (Abelardo, Arcangelo y quien haya vendido el ejemplar de la novela) coincidan en la misma librería de viejo? ¿Es realmente casualidad que tanto personaje se reúna en el mismo hotel? ¿En serio puede tomarse como casualidad que las dos tramas constituyentes del libro desemboquen en dicho hotel? ¿Es por inocencia que el narrador se refiera con frecuencia al tema? En un momento clave del texto Abelardo y Carmen, su compañera, hablan de un tercer personaje que ha escrito un libro (Ritzza Chaín). ¿El contenido? “Cuestiones de probabilidades, el azar, la contin-

gencia, ecuaciones aleatorias...” (2007: 151), según palabras de Carmen.

Establecida ya la base digamos filosófica de la trama era necesario encontrar una historia que hiciera verosímil las ideas propuestas. Luis Arturo imbricó dos hilos argumentales en su libro. Es de preguntarse la razón de esto. ¿Consideró que cada uno de ellos, por sí solo, era incapaz de sostener la atención del lector? Obviamente no, pues hay en ambos intriga suficiente para que no necesiten de apoyo. Entonces, ¿cuál es el motivo? Paso a describir las dos historias narradas: en una el protagonista ansía cada vez más enterarse de quién compró su novela y, tras leerla, la subrayó y le introdujo material ajeno, y si la misma persona u otra distinta la vendió a Primitivo Canchola, el librero de viejo. En la segunda historia el mismo personaje, Abelardo, se dedica a otra investigación: inquietado por ciertas marcas halladas en el cuerpo de su mujer, procura descubrir si ella le pone los cuernos. Veamos una cita: “Ahora, desde el reencuentro con su novela, Abel vivía con la certeza de que su mujer lo engañaba e ignoraba cómo enfrentar la situación” (2007: 90). Es decir, la relectura de su obra, la investigación en torno a ésta, da pie a un convencimiento de que su mujer lo ha engañado. ¿Casualidad, contingencia, azar? Lo cierto es que el mismo investigador se permite deducciones con base en los datos que va descubriendo o cree descubrir.

La presencia de una investigación y de un investigador apunta en una misma dirección: la literatura policiaca y quizá mejor detectivesca. Ahora bien, ¿de enigma o negra? No titubeo en decir que esta última, porque si bien hay un enigma por resolver, se lo resuelve por vías pertenecientes al género negro: el detective (en este caso aficionado) necesita descubrir lo ocurrido impulsado por una razón ética, no por el simple hecho de deleitarse en desentrañar el misterio puesto ante su curiosidad. Por otro lado, no estamos limitados a la mansión

campestre, topos ideal de la novela de enigma, sino que el detective se mueve por una ciudad, en este caso la Ciudad de México, minuciosamente descrita. Agréguese que el grupo de personajes abarca diferentes capas sociales, que incluyen la clase baja y algún marginado, combinación de personajes que es un rasgo más de la novela negra. Sin embargo, y para no apartarnos de la ironía, las cosas no se dan como en las tramas policiacas usuales, donde parece imprescindible tener un asesinato en las páginas iniciales para con ello poner en marcha la investigación. Quién, cómo y por qué se enredó en un hecho criminal son cuestionamientos que fungen como punto de partida en la novela de Luis Arturo. Pero se los aplica en un terreno inesperado: ¿quién compró la novela de Salgado, cómo la modificó, para qué lo hizo? De esta manera, quedamos ante el peculiar delito propuesto por la trama: la utilización hecha de la novela por motivos personales y en consecuencia egoístas, motivos totalmente ajenos a los que corresponden a un lector de narrativa común y corriente. ¿Qué empleo se le da al libro? El de ser una herramienta de seducción, el de transformarlo en una guía de amantes extraviados. En otras palabras, el desvirtuarle su propósito original, que es la herida de mayor consideración recibida por el novelista. Es decir, que su novela no importe como novela.

Por tanto, Abelardo se empecina en descubrir quiénes son las personas nombradas en la dedicatoria del libro: Pirusha, receptora del volumen, y Ricochet, obsequiadora del mismo. Ese empecinamiento transforma a Salgado en investigador, tarea en la que se va obsesionando cada vez más. Ahora bien, la investigación parte de un examen minucioso del “cadáver”: la novela de Abelardo. Ese examen permite ir reuniendo datos que, en lenta afinación, van facilitando precisar la personalidad de los envueltos en el delito. Abelardo se crea de esta manera una imagen que luego habrá de rectificar en parte al

verse frente a los hechos reales. Cito una conclusión preliminar, hecha bastante al principio de las averiguaciones: “[...] resultaba evidente que Pirusha había subrayado los términos porque desconocía su significado” (2007: 37). De esta prudente conclusión se llega, hacia el final de la novela, a lo siguiente: “1.- Richochet ¡sí era Rita Chaín! 2.- Las dos líneas de investigación convergían en el Río Miño...” (2007: 186). Para entonces, Abelardo se ha enredado personalmente en vidas ajenas, ha envuelto en ellas a su esposa Carmen y a su amigo Arcangelo y está a punto de provocar una tragedia.

Entonces, la trama desborda la presencia de la novela escrita por Salgado y se abre hacia la exploración de vidas desconocidas. Esa exploración significa entrometerse en dichas existencias y provocar un rechazo por parte de aquellos a quienes se perturba en su derecho a la intimidad. ¿Consecuencias del rechazo? Una violencia que se va exacerbando hasta llegar a la accidental muerte de Arcangelo. Para mí es aquí donde tenemos uno de los subrayados más irónicos de la trama: el que la investigación desemboque en provocar un “asesinato” cuyo culpable es en buena medida inocente y que deja en el vacío la solución del caso. No puedo entrar en detalles sin traicionar el desenlace de la historia, así que me limitaré a señalar que Abelardo, por decisión propia, hace arrancar una serie de sucesos que se complican mediante la presencia del azar y la casualidad. Por lo tanto, ironía adicional, el investigador es en buena medida responsable del crimen ocurrido.

Como suele ser el caso en la novela negra, se elige como topos una ciudad, en este caso la de México. Se precisa un tiempo para la acción (del domingo 28 de septiembre de 2003 al lunes 13 de octubre del mismo año, con omisión del miércoles uno de octubre, quizá por ser víspera de recordación de un doloroso suceso político) y, con bastante frecuencia, la acción establece la hora del día en que se dan ciertos sucesos. De esta

manera, se dispone un cronotopo severo en sus precisiones, marco en el cual se desarrollan los acontecimientos, sujetos como están, lo repetiré, a ciertos manejos del azar y la casualidad. Ahora bien, ciudades de México han existido muchas a lo largo de la historia, por lo cual el narrador establece como aquella de la acción en presente la del 2003. Pero en cualquiera de sus momentos una ciudad está dividida en barrios y por lo tanto es distintas ciudades. ¿Cuál o cuáles de ellas establece la novela para situar la historia? Casi al principio mismo de la narración, Abelardo se reúne con Carmen. ¿Dónde? En el Sanborns de los Azulejos, con lo cual se establece una zona (el Centro Histórico) y un edificio emblemáticos, que con su sola mención crean una atmósfera. La crean, sí, pero ¿para quién? Los personajes la viven sin mucho prestarle atención, un lector extranjero no penetrará en las derivaciones que los nombres crean; por tanto la narración parece buscar, en primera instancia, un lector que conozca estas geografías citadinas.

¿Fracasa entonces la diégesis en crear atmósferas para los lectores que no sepan de tales asuntos? No, porque el narrador detalla el ambiente de cada barrio y, mediante tales descripciones, ayuda a ese lector en su tarea de percepción. Pero claro, cuantos más conocimientos lleve el lector a un texto, más rica será su percepción de lo que intenta decirse. Se dará cuenta, entonces, de que la acción se desarrolla mayoritariamente en barrios céntricos habitados por la clase media y media baja, quedando fuera las zonas de la capital donde viven los ricos. El narrador precisa el nombre de las calles (Donceles, Reforma, Insurgentes, Pánuco, por dar unos ejemplos) y precisa asimismo las rutas que siguen los personajes, de modo que se trazan itinerarios fáciles de seguir y de comprobar. Esto sitúa a *Ricochet*... como una novela cuya verosimilitud se levanta, en parte, sobre una obediencia descriptiva al medio ambiente real.

Esa obediencia no se limita a la nomenclatura de calles, pues abarca también la mención de monumentos públicos (el de la Madre, el dedicado a la Revolución, la Plaza Garibaldi) y no desprecia el nombrar negocios públicos existentes, como son cafés, restaurantes y hoteles. Se diría que Ramos ha llevado a extremos su afán fotográfico, pero eso significaría disminuirle la estatura narrativa. Pienso, y lo insinué antes, que también lo hace con un propósito de contraste: crear un marco físico lleno de seguridades geográficas para en él situar una trama que habla de las incongruencias e inseguridades existenciales. Por otro lado, no olvidemos que el ser ciudadina es una de las características de la novela negra. Pero con Luis Arturo las cosas no terminan donde parecen terminar. Porque tenemos al personaje llamado Arcangelo. Y ¿cuál es una de sus aficiones? La ciudad. Es decir, la pasión por estudiarle su historia y entenderle su desarrollo. La tesis de este personaje “se reduce a demostrar que es sólo a partir del alemanismo, cuando la Ciudad de México se convierte en ciudad... Antes, sólo era una villa disfrazada de ciudad gracias a la profusión de estatuas, glorietas y monumentos” (2007: 17). Por tanto, en la narración cohabitan distintas ciudades, cada una de ellas con su propósito narrativo, aunque la que impera es la contemporánea.

En ésta se conservan inmersos momentos históricos, no por nada la acción se sitúa el 2 de octubre y sus alrededores. La conmemoración ocurrida en esa fecha permite a los personajes manifestar su nostalgia por el ayer y comprender la atenuación que el interés por tal suceso ha sufrido en la memoria pública. No pienso una mera casualidad que el personaje llamado Ritzza Chaín guarde memoria del holocausto. Dicha memoria la hace caer en la paranoia, interpretar equivocadamente los sucesos provocados por Abelardo y concluir en la comisión del asesinato con que finaliza la trama. Si se presta atención, la narración abunda en señales históricas. Nada de extraordinario en la obra

de Luis Arturo, y daré como ejemplo convincente el de *Éste era un gato* (1988). Esas señales tienen como propósito establecer la inclinación política de los personajes, sobre todo el principal, y destacar sucesos que marcaron sus vidas. Hay datos de índole nacional (comentarios irónicos a la actividad gubernamental de Salinas, Zedillo y Fox), pero también a lo ocurrido en el mundo (la guerra de Irak, las decisiones tomadas por Bush). De tal manera que esta novela abunda en información que ayuda a recrear la atmósfera de época.

Un narrador heterodiegético tiene a su cargo la creación de tal atmósfera ambiente y la exposición de los hechos, pero siempre enfoca lo ocurrido desde el protagonista, de tal modo que es a través de la percepción del mundo tenida por Abelardo que captamos las emociones, el modo de opinar y las reacciones de los demás personajes. Lo encuentro lógico, puesto que la narrativa de la serie negra suele establecer un punto de vista único. Hay otra razón: la sospecha por parte de Abelardo de que su mujer lo engaña. El lector, sujeto a las percepciones y deducciones del personaje, tiene que llegar a sus propias conclusiones con base en una información subjetiva. En esta segunda línea de investigación nada queda resuelto claramente. Mi lectura opta por la inocencia de Carmen, basándome para ello en la conducta que muestra a lo largo de los acontecimientos y la doble lectura que puede hacerse de las titubeantes pruebas alegadas por el marido. La otra línea argumental también se basa en cuestiones sentimentales y se le ha impuesto cierto tinte de melodrama, pero aliviado por el acompañamiento de subrayados irónicos.

La línea argumental basada en las sospechas de adulterio tiene como actores personajes con fuerte carga intelectual, pertenecientes todos al mundo de los libros en general y al editorial en lo específico, a Abelardo, novelista y traductor; a Carmen, traductora; a Alejandro Moreno, empleado de una

editorial; y a Arcangelo, historiador. La segunda línea entra en un mundo más típicamente de clase media, con asomos a los estratos inferiores (choferes de taxi, afanadoras y algún teporocho ocasional), donde se diluye la presencia de lo intelectual. La recreación de ambos niveles sociales es convincente, como también lo son las hablas reproducidas, como lo prueban los diálogos ocurridos entre empleados y clientes del hotel. Desde luego, el mundo de los intelectuales da pie a la introducción de elementos cultos. ¿De qué índole son estos? Ante todo literarios, con mención sobre todo de autores latinoamericanos; en segundo lugar, cinematográficos y muy esporádicamente de cómics clásicos, de música y pintura. Su propósito es crear la atmósfera cultural que corresponde a los personajes, además de dar soporte a la recreación de la época. En segundo lugar, abrirle al lector la posibilidad de ampliar el sentido del texto. Así, llamar a la editorial donde se publica la novela de Abelardo *El graznido del cuervo* no deja de tener asociaciones con la literatura escrita por Edgar Allan Poe. Por otro lado, la mención de *El Padrino* y de Bruce Willis lleva a un tipo específico de cine, que se relaciona con la trama de la novela que estamos leyendo.

¿Mutt y Jeff, personajes de tira cómica ya pertenecientes a la memoria? Cito: “Cuando caminaban las estrechas y atiborradas aceras del centro, Abelardo no dejaba de imaginarse a Mutt y Jeff en representación del dúo dinámico de traductor y traducido” (2007: 51), donde hay una mención solapada del Hombre Murciélagos y de Robin, todo para subrayar el comentario irónico proveniente de Abelardo y construir para el lector el mundo intelectual del personaje. Más adelante, y sin abandonar la ironía, se insinúa la presencia de otro texto famoso, presencia que sirve para especificar cómo va la relación de Carmen con Abelardo: “Cuando despertó, a diferencia del dinosaurio amargo construido por la borrachera y

la vergüenza, Carmen no seguía allí...” (2007: 166). ¿Estaré excediéndome en mi lectura si en “las urracas perfumeras” encuentro una referencia a las Urracas Parlanchinas, habitantes de cortos cinematográficos hacia los cincuenta? O la cita de una canción perteneciente a la Guerra Civil Española, que da pie a Salgado para reafirmar sus sospechas de que Carmen lo engaña. Por tanto, en la novela de Luis Arturo la intertextualidad, y empleo el término en un sentido amplio, sirve a varios propósitos, que repetiré: crear en parte el mundo intelectual al que pertenecen Abelardo y sus amigos; ampliar el sentido de la novela mediante lo insinuado por las citas; hacer un comentario irónico a ciertas situaciones de la trama y, finalmente, comprometer al lector a una lectura más participativa de la novela. Pudiera no haber peligro en aceptar que son rasgos pertenecientes a la narrativa posmoderna.

Como se ve, Luis Arturo ha escrito una novela humorística que está lejos de la sencillez que pretende tener. Esto se ve en otro aspecto de la trama, asimismo clasificable de posmoderno: la existencia de una novela dentro de la novela que estamos leyendo. Esa novela interna, por llamarla de algún modo, nunca aparece en extensión y, por tanto, la hemos de reconstruir en su esencia a partir de datos escuetos e incluso circunstanciales. Son datos de índole variada. Los hay externos, que se refieren a la apariencia física del libro pero también a las modificaciones que ha sufrido mediante el uso, los subrayados y el agregado de material ajeno al texto; subrayados e inclusiones que lo deforman a ojos del autor y dan motivo a la investigación tesoneramente emprendida por éste. Un segundo grupo de datos tiene que ver con la historia del libro: si hubo o no reseñas, quién escribió la cuarta de forros (el propio autor), cuántos ejemplares de la edición se vendieron, que Carmen la haya leído y Arcangelo no, todo lo cual señala que la obra de Salgado pasó bastante desapercibida.

Un tercer grupo de datos se refiere al contenido de esa novela llamada *De rebote*, título del cual deriva su seudónimo Ricochet y el título de la novela externa, sin duda en lo que es un doble juego irónico. Sin que los dos grupos anteriores carezcan de importancia (de carecer de ella no se los incluiría), el tercero los supera porque su información se entrelaza en mucho mayor medida con la trama que el lector está siguiendo. Cito: “Abelardo había escrito *De rebote* en primera persona y aunque muchas de las ideas del personaje principal correspondían con las suyas propias, la diferencia básica estribaba en la exageración o exacerbación de aquéllas” (2007: 37), lo cual establece una relación entre los dos personajes principales que pesará en el desarrollo de la trama leída por el lector. ¿Hay otra cita tomada de la novela interior? La hay: “El peligro de convocar a los fantasmas [...] es que a veces se aparece Gasparín” (2007: 63), que se une al texto principal en su capacidad de ironía y que recurre al mismo tipo de intertextualidad empleado en la novela directa, es decir, en *Ricochet*... Y con esto se llega a un punto decisivo: ¿por qué el interés de Abelardo en Ricochet? Porque “quería conocer a su propio Caín, la mano izquierda de quien había asesinado su obra para escribir la suya” (2007: 130), es decir, la de Abel. Ahí está la clave de la búsqueda incesante y la explicación del subtítulo: *Los derechos de autor*. La novela puesta ante el lector muestra coincidencias con la trama de la novela escrita por Abelardo, y volvemos a entrar en el mundo de las coincidencias sin que se resuelva la cuestión planteada desde el principio de este ensayo: ¿son las coincidencias realmente coincidencias o llamamos así a fabricaciones que hacemos?

Es fácil deducirlo: la novela de Luis Arturo es todo un montaje lúdico y además humorístico que plantea cuestiones serias. Una de ellas es la relación entre la narrativa y la existencia humana. Lejos de establecer a la novela como simple entretenimiento, *Ricochet*... le otorga la capacidad de influir

en quienes la leen, aunque sea por el método sencillo de hacer paralelos entre los personajes de la novela interior, los personajes de *Ricochet...* y el lector directo de esta última, que es lector indirecto de la anterior. Texto retador, *Ricochet...* necesita una lectura perceptiva, capaz de darle sentido a los golpes de azar, las casualidades, las coincidencias y las paradojas entretejidas a lo que es meramente la historia. Por otro lado, en el texto aparecen de pronto ideas que estimulan la curiosidad del lector. Veamos ésta de Abelardo: “Los aniversarios, sobre todo los matrimoniales, terminan siendo una invitación al descaro” (2007: 9), que en su ironía pide que se la examine fuera de contexto y como parte de la trama, a la vez que indirectamente adelanta situaciones que surgirán después. Pasemos a esto: “[...] la costumbre es un tumor benigno hasta que mata [...]” (2007, 40), afirmación válida en sí misma y a la vez dentro de la historia, puesto que la investigación puesta en marcha por Abelardo desmadeja el vivir cotidiano e impide que la rutina mate aunque, una de las muchas paradojas insertas en el texto, provoque la muerte de uno de los personajes.

En el lenguaje empleado por el narrador no abundan las hablas populares, que sólo aparecen, como es lógico, cuando vienen al caso. Pero el grueso de la escritura pertenece al mundo de los personajes intelectuales y, sobre todo, a la voz de Abelardo, puesto que desde él se enfoca los acontecimientos. No es de negar que el lenguaje suele caer en la pedantería, caídas aprovechadas por el texto para ironizar. ¿Cabría decir que en ocasiones la novela se esfuerza demasiado en sus intenciones? Si esto afectara el fluir de la trama, tal vez. Pero *Ricochet...* no descuida algo que pertenece a la novela detectivesca: el manejo del suspenso. Vamos acompañando a Salgado en su búsqueda de la verdad y los incidentes del viaje nos entretienen, sobre todo por la revelación gradual de incidentes ocurridos en las vidas de los personajes que ocasionalmente, y de

propósito asentados en el melodrama, constituyen una buena historia no ajena a las de un sólido folletín.

Examinada en sus partes componentes, *Ricochet...* es ante todo una novela detectivesca, cuya base de sostén es la averiguación de un delito cometido (¿quién y por qué violentó la esencia primera de la novela escrita por Abelardo Salgado?), investigación que provoca el cometido de un asesinato. El recurrir a lo policiaco no es ajeno a Luis Arturo Ramos. En segundo lugar, es una novela citadina, rasgo tampoco desusado en el autor, que ya desde su debut (*Violeta-Perú*, 1979) empleó a la Ciudad de México como topo psicológico de la trama y, cuando no la capital, entonces Veracruz. Lo que parece un tanto novedoso es la introducción de personajes pertenecientes al mundo de la alta cultura, por describirlo de algún modo, con las consecuencias esperables: un texto muy intertextualizado y, a la vez, muy asentado en un aprovechamiento de la historia como método para establecer no sólo la ideología de los personajes, sino también para crear el clima político de la novela. En otras palabras, la narración se apoya en un empleo de datos concretos para establecer, en parte, la verosimilitud de la historia.

¿Novela realista entonces? No en el sentido decimonónico. Hay en ella gusto por el pastiche y la parodia, insistencia en lo metanarrativo, empleo astuto de la ironía, introducción de juegos narrativos, todo lo cual la acerca peligrosamente a ser clasificada como uno de esos animales de precisión resbalosa llamados narraciones posmodernas. En todo caso, es una novela muy entretenida que sitúo entre las mejores del autor.

Bibliografía

RAMOS, Luis Arturo. *Ricochet o los derechos de autor*. Cal y Arena, México, 2007, 245 pp.

LA BRÚJULA IRÓNICA:
GIROS SAPIENCIALES EN
RI-COCHET O LOS DERECHOS DE AUTOR

ANTONIO GÓMEZ L-QUIÑONES
Dartmouth College

Hay en el mundo literario de Luis Arturo Ramos un patrón relativamente constante, un planteamiento dramático compartido por muchas de sus obras. Este denominador común puede ser encontrado en novelas como *Intramuros*, *Éste era un gato* y *La casa del ahorcado*, así como en los cuentos que conforman *Los viejos asesinos* y *La señora de la fuente*. Incluso algunas de las observaciones más interesantes de *Crónicas desde el país vecino* tienen su origen en esta suerte de matriz narrativa de la que tantas variantes ha sabido ensayar este prosista. Esta trama fundacional tiene algunas claves que aquí vamos a mencionar muy brevemente antes de pasar al análisis de *Ricochet o los derechos de autor*. En primer lugar, aunque Ramos ha creado complejas tramas arbóreas, con muchas líneas de acción y desarrollos en paralelo, buena parte de su producción tiende a centrarse en un único personaje y su recorrido. Sus cuentos y novelas suelen recrear la trayectoria de un solo personaje desde cuyo punto de vista, aunque sea en tercera persona, se cuenta todo. El retrato de un devenir exclusivo con pocas ramificaciones es obviamente una de las características de la *novella* y, en mi opinión, son precisamente *novellas* algunas de las piezas de la literatura europea (Kafka, Dostoievski, Gogol) que más han influido a

este autor.¹ Ésta podría ser una primera conclusión sobre la obra de Ramos: un buen número de sus novelas y cuentos tiene, aun sin dudar de los géneros literarios a los que ha sido adscrito por las editoriales y la crítica, una estructura de *novella*.²

En segundo lugar, la especificidad del problema que aflige a estos personajes varía en cada caso y, sin embargo, una vez que ponemos entre paréntesis su especificidad, nos encontramos con un eje temático común: la desorientación. Las anécdotas cambian pero la *maladie* que aqueja a muchos de estos protagonistas podría ser resumida como una profunda confusión y un apesadumbrado desconcierto. Este hecho no deja de resultar paradójico dada la estructura antes comentada. La dinámica de esta tensión paradójica es la siguiente: por una parte, Ramos insiste en organizar sus historias en torno al devenir de un personaje; por otra, este devenir nunca se desarrolla bajo el signo de la linealidad o la evolución constante. Por el contrario, las interrupciones, las paradas, las digresiones, la pérdida e incluso la involución suelen ser las protagonistas de un recorrido difícil e intrincado. Los anti-héroes de Ramos no saben realmente a dónde se dirigen o, si lo saben, este punto de llegada se muestra esquivo e incluso inalcanzable. Esta es la paradoja seminal de la que germina la veta literaria más importante de este autor: un personaje recorre o desea recorrer una senda (física o simbólica) y esta labor

¹ En los estudios de narratología no ha habido un consenso total sobre las características de la *novella* y, a menudo, se pueden encontrar definiciones divergentes que ponen el énfasis en aspectos formales diferentes. De cualquier forma, recomendamos por su solvencia y abundancia de ejemplos los ensayos de Mary Doyle Springer y Robert Scholes.

² Mi impresión es además que, desde el punto de vista de esta observación, podemos explicar tanto los muchos aciertos estéticos de la gran mayoría de las publicaciones de Ramos, como algunos de los problemas que la propia crítica ha detectado en el trazado de ciertas obras.

resulta finalmente imposible, desencadenando aturdimiento y angustia. El ciudadano que cruza la ingente capital en *Violeta-Perú*, el exiliado español que vaga por las calles de Veracruz en *Intramuros*, o el conductor que atraviesa con su coche el desierto en “Rainbows at Seven Eleven” son algunos ejemplos de este viaje negativo, de este viaje a ninguna parte o a un lugar al que nunca se llega.

En tercer lugar, una de las causas más llamativas de esta desubicación existencial es la tortuosa relación de los protagonistas con su contexto material. Esta relación se caracteriza por un análisis casi obsesivo de objetos que, ni por su tamaño ni por su función, revisten en principio demasiada importancia. En la obra de Ramos abundan curiosos enconamientos con manchas, rastros a punto de desvanecerse, marcas corporales, cosas fuera de lugar, muebles o elementos decorativos discordantes, y un largo etcétera de puntos de obcecación. En este sentido, una forma de leer estas narraciones sería considerarlas no sólo como una extensa colección de fijaciones psicológicas, sino también (y sobre todo) de objetos simultáneamente rutinarios y maravillosos, un siniestro museo de piezas sin relevancia que, sin embargo, destapan la caja de Pandora. En resumen, estas son historias sobre lo concreto, sobre la materialidad más básica que rodea a los personajes. Por otra parte, esta cercanía a lo pequeño e inmediato ocasiona, en un momento dado, una impresión opuesta de des-materialización. Lo contiguo e inclusive íntimo se vuelve lejano e inquietante mediante un proceso de extrañamiento. Estos objetos adquieren a fuerza de ser observados un aire abstracto, fantasmagórico y amenazante. En mi opinión, algunos de los ejemplos más sobresalientes de esta “materialidad des-materializada” se encuentran en el volumen *Los viejos asesinos*, en el que el universo más familiar y, hasta cierto punto, insignificante, se torna un teatro de múltiples sospechas.

Me gustaría abundar en un último aspecto que, en el punto anterior, tan solo se ha planteado. En realidad, constituiría un error ubicar en la mirada la fuente de toda desfamiliarización en la narrativa de Luis Arturo Ramos. Los personajes hasta ahora aludidos, sin ser necesariamente profesionales del trabajo intelectual, demuestran un sentido muy desarrollado, casi descomedido, para la re-interpretación de detalles que consideran reveladores. En otras palabras, estos personajes actúan como tenaces hermeneutas que sitúan algún fragmento en el centro de un abrasivo proceso de exégesis hasta que dicho fragmento queda saturado de sentido, inservible como signo orientador para la existencia.³ No se trata de que estas elucidaciones surjan de la nada, de una mera proyección sin coartada racional, sino de un trabajo hermenéutico que, partiendo de una base mínima que justifica un cierto recelo, sobre-interpreta, sobre-dimensiona y des-realiza dicha base. En esta faena hay siempre un instante decisivo, una epifanía negativa. En ese instante, el foco de toda esta presión explicativa se torna en un problema irresoluble. A fuerza de buscar y hallar soluciones e hipótesis a dicho problema, éste termina por erigirse ante el sujeto cognoscitivo en un entramado de desconfianzas. Si este sujeto busca acercarse a la realidad, encontrar un contacto racionalmente preciso con los pormenores más nimios de ésta, finalmente acaba instalado en el desconocimiento o, lo que es aún peor, en un exceso de conocimientos no comprobables ni conmensurables. Cualquier objeto, una vez convertido en plataforma de periódicos esfuerzos analíticos, se transforma en un punto de fuga que origina en los personajes tanta atracción como zozobra. Los personajes de Ramos pueden ser calificados, por ende, de racio-

³ Para la relación entre fragmento y sinsentido en la obra de Ramos, ver “El fragmento y el vacío en *Éste era un gato...*”.

nalistas desaforados que, a base de insistir en una conjetura lógico-especulativa, despojan a la razón de cualquier capacidad explicativa viable.

Ricochet o los derechos de autor también está protagonizada por un personaje desconcertado por una incertidumbre interpretativa ante detalles que él mismo ha convertido en verdaderas incógnitas existenciales. Por una parte, este personaje (Abelardo) sospecha que su mujer (Carmen) mantiene una relación extra-matrimonial. Aunque hay algunos datos que alientan o, al menos, mantienen vivo el recelo de Abelardo, lo cierto es que éste no necesita demasiadas pruebas para dar rienda suelta a sus aprensiones. En realidad, el proceder de Abelardo resulta bastante representativo de otros personajes de Ramos. Éstos amplifican algún dato puntual y menor hasta detectar o fantasear una teoría conspirativa a su alrededor. Desde esta teoría (recordemos, construida con poca base factual), se lanzan al descubrimiento de las pruebas y los datos que la corroboren. En otras palabras, los personajes de Ramos responden al modelo inductivo y no deductivo; evolucionan de la teoría a las pruebas y no a la inversa. En *Ricochet...*, como en otras tantas narraciones del mismo novelista, las comprobaciones *a posteriori* nunca deparan los resultados esperados y estos personajes no sólo no desisten de sus ideas apriorísticas sino que incluso refuerzan su lógica circular.

Junto a las aprensiones maritales, hay otras de carácter profesional. Abelardo, un escritor de novelas de escaso éxito, descubre o cree descubrir que su única novela, *De rebote*, ha sido utilizada por dos lectores como medio de comunicación entre ellos. La clave de dicha comunicación pasa por la manipulación del texto publicado, al que se le han añadido glosas de lectura para que revele lo que uno de estos dos lectores necesita transmitirle al otro. Abelardo queda intrigado por estos intercambios realizados sobre la base física de su novela

y emprende varias pesquisas, tanto detectivescas como bibliográficas. Por una parte, estas indagaciones se desenvuelven en el ámbito de librerías de segunda mano y paleólogos capaces de transcribir las abigarradas notas de un glosador. Abelardo intenta además descubrir un mensaje unitario y consistente en estas anotaciones. Por otra parte, Abelardo indaga también en la verdadera identidad del responsable de las apostillas, estableciendo un circuito de sospechosos con los que entra en contacto y a los que persigue e incluso espía. Tal y como sucede con su desconfianza matrimonial, Abelardo relee una y otra vez un puñado de anotaciones que, según cree, pueden llevarle a confirmar sus temores. Cuando su hipótesis es negada por nuevos descubrimientos, dicha hipótesis es sometida a modificaciones que, en ningún caso, detienen el fluir especulativo del personaje.

Aunque la inseguridad ante la posible infidelidad de su pareja y la inseguridad que le inspira el ejemplar anotado de su propia novela no son evidentemente equiparables, el propio protagonista establece un paralelismo explícito entre ellas. Abelardo entiende algunas marcas en el cuerpo de su mujer como una peculiar modalidad de apunte que el amante deja en el cuerpo/texto de la esposa. Esta injerencia en una corporalidad/textualidad sobre la que considera tener un grado de autoridad desencadena además una angustia cognoscitiva: “Abelardo revisitó el cuerpo de su mujer con la atención con que había revisitado su libro simplemente porque la sospecha los volvía diferentes” (2007: 31). Como bien manifiesta esta breve cita, texto y cuerpo son considerados espacios especulativos sobre los que la propia actividad intelectual negocia aprehensiones y deseos de control que están directamente relacionados con el subtítulo de la novela, “los derechos de autor”. Éstos no se refieren, a pesar del liberado equívoco, a los *royalties* producidos por la venta de cualquier novela. Los derechos de autor

tienen que ver en *Ricochet...* con la preeminencia interpretativa de un sujeto sobre lo que considera su producción textual.⁴

En la infidelidad de su mujer y en las modificaciones físicas que sufre el cuerpo de ésta, así como en las apostillas que un desconocido añade a su libro, Abelardo ve cuestionado su estatus de autor, aquél cuya autoridad garantiza la estabilidad semántica y simbólica de un determinado ente. La búsqueda de una solución a sus dilemas no tiene que ver, en primera instancia, con un libro o con un cuerpo ajeno, sino con su propia configuración como sujeto autónomo y único que, con su exclusiva presencia y existencia, autoriza el sentido de ciertas realidades en el mundo. El margen de ambigüedad que inauguran dos lectores, alterando el estado original de su narración, discurre en paralelo a esa otra ambigüedad que despierta un segundo amante que modifica el cuerpo de su esposa. En ambos casos (y reproducimos tan sólo la lógica del protagonista), este lector/comentarista y este amante se erigen en segundos autores, autores desconocidos que despiertan en Abelardo tanta curiosidad como vacilación. De alguna forma, *Ricochet...* podría ser leída como una historia sobre la duplicación de la autoría, sobre las maniobras de un autor-protagonista ante un doble ignoto que interviene en un territorio fundamental para el orden interno y externo del personaje principal. En el intento de conocer a estos dobles hay un deseo último de neutralización: una vez conocido el rostro de aquél que rescribe elementos claves de

⁴ Tenemos en mente, por ejemplo, la reflexión de Foucault en “What is an author?”, en la que el pensador francés afirma que “the coming into being of the notion of ‘author’ constitutes the privileged moment of *individualization* in the history of ideas, knowledge, literature, philosophy, and the sciences” (181). La idea del clásico ensayo de Foucault que rescato para mi propia argumentación es que el autor y la idea del autor se dan bajo unas condiciones determinadas de posibilidad, al igual que ocurre con su crítica y cuestionamiento. Este último es el caso, por ejemplo, de la novela de Ramos.

lo propio, estos elementos pueden ser reivindicados y reorientados al “buen redil” del verdadero, único y, como finamente afirma la novela, imposible autor.

Junto a la trama sentimental (la posible infidelidad de su mujer) y junto a la trama literaria (los lectores-anotadores de *De rebote*), *Ricochet o los derechos de autor* plantea un tercer nivel temático también relacionado con la soberanía de un autor. En esta novela, como en tantas otras narraciones de Ramos, aparece un buen número de menciones en clave más o menos irónica tanto de la historia de México como de su situación político-social más reciente. Aunque no tenemos espacio para repasar todas estas menciones, sí es importante resumir su sentido. Uno de los eventos históricos más presentes en la primera sección de *Ricochet...* es la matanza del 2 de octubre de 1968.⁵ Abelardo, su esposa y muchos de los conocidos de la pareja pertenecen a una generación que vivió aquellos hechos como una fase decisiva de su formación ideológica. La sangrienta agresión contra los estudiantes supone un momento fundacional para la identidad de un segmento de población que, en la novela, recuerda la afrenta con indignación izquierdista e inconformismo rebelde. Si la escabechina debilita en su momento los movimientos de protesta, también crea a continuación una épica precisamente de resistencia política. A la sombra de esta gesta parecen vivir Abelardo y sus viejos camaradas.

Si nos detenemos más cuidadosamente en este conjunto de menciones a 1968, la conclusión final se antoja, sin embargo, distinta. En realidad, la rememoración de aquellas ejecuciones mediante homenajes y concentraciones se ha vuelto (tal y como aparecen contados en *Ricochet...*) un motivo esclerotizado, una

⁵ Martín Camps ha señalado que este evento es uno de los más decisivos para la configuración del mundo narrativo de Ramos.

rutina anual que estos personajes repiten sin verdadera ilusión, esto es, con la sensación de haberla perdido. No en balde, en estas actividades pareciera estar evocándose no una causa política y su vigencia, sino la fe que una vez se tuvo en ella. El propio narrador resume de este modo el discurrir del mítin:

En la Plaza escucharon arengas y discursos de viejos y nuevos militantes que sostenían de viva voz, cuando la prudencia aconsejaba cancelar el micrófono atribulado por chirridos inmisericordiosos, que ningún octubre olvidaría en virtud de ese día dos que hoy caía en jueves.

Regresaron a casa tomados de la mano, con el paso resignado y cansino de quien vuelve del velorio de un familiar querido (2007: 63).

A la falta de espontánea intensidad política, plásticamente expresada en ese micrófono inmisericorde que aturde a los presentes, se le suma la desmoralización tras haber asistido a un acto que, lejos de inspirar ningún entusiasmo, desencadena desánimo. El narrador compara este estado de ánimo con el del “velorio de un familiar querido” precisamente porque lo que debía haber sido la celebración de unas esperanzas vivas se torna en algo muy distinto: la constatación de que el compromiso con una serie de anhelos políticos ha llegado a un callejón sin salida. Un poco antes, se explica el proceso psicológico por el que, aun a sabiendas de que ya no se encuentra un verdadero sentido en un conjunto de actos, éstos se repiten por inercia o por la ilusión de ver resurgir, en la simple repetición mecánica de un acto, la fe que una vez lo sostuvo. Este irónico tratamiento de 1968 está acompañado por acotaciones puntuales sobre los gobiernos de Miguel Alemán, Carlos Salinas de Gortari, Ernesto Zedillo y Vicente Fox. Los nombres de estos presidentes son invocados como signos de una historia de posi-

bilidades frustradas y planes irrealizados que dejan a México en una situación de desaliento.

El triple paralelismo sentimental, profesional y político no necesita demasiadas explicaciones. El desconcierto del autor literario tiene su correspondencia en la confusión de la autoría amorosa del protagonista, y ésta a su vez encuentra su reflejo en el desarreglo del sujeto nacional. La falta de control sobre la propia obra narrativa y sobre el cuerpo de la amante es secundada por un tercer desajuste: el de una nación que no parece autora de su propia historia, sino objeto de desafortunadas peripecias, de acciones que ponen en peligro su capacidad de control. En conclusión, si *Ricochet...* muestra cómo un autor literario es desbordado por la textualidad y cómo un amante es desbordado por el cuerpo que cree poseer, también expone cómo una nación resulta despojada de su condición de sujeto plural pero auto-contenido, dueño de sí mismo, hacedor activo de su trayectoria. Dicha trayectoria no es, en la novela, el producto del sujeto nacional, sino a la inversa. El sujeto nacional (expresado por la pesimista conciencia histórica del protagonista) tiene que entenderse y asumirse tras una historia de la que parece más su efecto que su motor. Es más, en esta falta de autoridad y de autoría, encontramos precisamente un eco clarísimo de los otros desconciertos que hemos venido comentando. Abelardo-novelistas, Abelardo-amante y Abelardo-ciudadano-mexicano se ven aquejados de un idéntico mal: más que autores “autorizados”, la narración los presenta como autores menguantes, extraviados y, lo que es más importante, desconcertados por unas “obras” (la novela, la amante y la propia patria) que no alcanzan a contener y aprehender.

Este gusto por la desorientación intelectual, política y sentimental, tan característica no sólo de *Ricochet...* sino también de toda la novelística de Ramos, es compaginado con una estrategia narrativa bastante paradójica. Pensamos que

es paradójica porque, ante la falta de asideros que permitan al personaje detener sus profundas dudas, el narrador acuña de manera periódica frases sapienciales y un tanto aforísticas que cifran un conocimiento certero sobre aspectos importantes de la existencia. Antes de pasar al análisis de estos giros sapienciales, nos gustaría mencionar algunos ejemplos de los muchos que aparecen en *Ricochet*... “Los aniversarios, sobre todo los matrimoniales, terminan siendo una invitación al descaro” (2007: 9), “la vergüenza es un sentimiento que responde a estímulos imprecisos” (2007: 13), “el escritor crea la realidad, el historiador simplemente la demuestra” (2007: 17), “la costumbre es un tumor benigno hasta que mata” (2007: 40), “los héroes, como los amores, deben morir jóvenes” (2007: 57), “la historia, con mayúsculas, también resultaba un edredón recosido con capas de revisiones y palimpsestos” (2007: 83), “como los *strippers*, los escritores se ganan la vida haciendo públicas las partes privadas” (2007: 87), “el valor de un documento estriba en su condición única; la repetición lo devalúa” (2007: 142), “la costumbre es el mejor de los almizcles” (2007: 190), “la literatura estaba llena de historias narradas a un escucha obligado por las circunstancias del viaje” (2007: 191) y “los curas sin parroquia resultan tan imprecisos como ubicuos” (2007: 199). De todos estos casos vamos a destacar algunas características fundamentales que arrojan luz sobre el proyecto novelístico de Luis Arturo Ramos.

El *locus* narrativo desde el que emanan estos destellos de lucidez no es exactamente el mismo desde el se cuentan, por ejemplo, las acciones del protagonista. Es cierto que todo en *Ricochet*... surge de un narrador en tercera persona, pero éste no es un personaje ni disfruta de un grado de omnisciencia total. Por el contrario, este narrador tiene una focalización muy clara y transmite los acontecimientos desde la perspectiva precisamente de Abelardo. En otras palabras, las emociones

y el punto de vista de este último son el marco desde el que el narrador mira y narra usualmente el mundo. No en balde, desde el lugar que Abelardo ocupa en la trama se nos deja saber también sobre un conjunto de conclusiones sapienciales a las que el protagonista llega tras algún lance o experiencia. Sirva como muestra esta breve sección de la novela: “Tal había sido el origen de las secuelas ocasionadas por su primera entrada en la librería de viejo. El recuerdo le tentó tanto como lo distrajo. *La ociosidad es la madre de todas las conciencias, concluyó*” (2007: 74 cursiva nuestra). En este caso, la frase aforística está contextualizada de una manera muy precisa. Como consecuencia de alguna experiencia, este narrador extra-diegético en tercera persona nos cuenta lo que Abelardo “concluye”, esto es, que “la ociosidad es la madre de todas las conciencias”. El hallazgo no es presentado como una suerte de máxima abstracta y despersonalizada sino como la tesis que extrae un sujeto en un momento y un lugar específicos.

Le dedicamos cierto espacio a este ejemplo porque la serie de citas del párrafo anterior no pertenece a la misma categoría. Son, de hecho, bastante distintas ya que no hay ningún verbo ni elemento gramatical que nos indique qué personaje piensa, concluye o afirma dichos aforismos. Éstos no tienen su punto de partida en un contexto intra-diegético, sino en una suerte de espacio exterior a la trama misma, ese lugar no condicionado por las circunstancias espacio-temporales de lo contado. Cuando el narrador explica que “los héroes, como los amores, deben morir jóvenes” o que “la historia, con mayúsculas, resultaba un edredón recosido con capas de revisiones y palimpsestos” no está relatando el contenido de la conciencia de un personaje ni está refiriendo tampoco una capacitación válida para unas circunstancias definidas. Éstos son, por el contrario, hallazgos retóricos que el narrador incluye para mostrar *lo que él sabe*, verdades que no pertenecen, en realidad, a la visión

de ningún personaje sino a la suya misma, certezas que nacen de su privilegiada posición exterior. No podemos concluir que estos enunciados reflejen la sabiduría parcial y subjetiva de un protagonista, ya que reflejan la cognición de un ente ni parcial ni involucrado que, dotado de un grado mayor de objetividad y distancia, describe desde fuera lo que le sucede a los personajes. La maniobra que realiza el narrador podría ser resumida como el abandono momentáneo de una focalización particular y adherida a un personaje, y la recuperación también momentánea de una focalización propia. En otras palabras, en estos instantes el narrador renuncia al juego de ventrilocuismo (mediante el que se habla desde la mirada de alguien más) y recupera su propia voz, lo que él mismo y no otro piensa y ve. Estas convicciones no son, por lo tanto, las de ningún particular sino las de ese punto de enunciación sin nombre ni cuerpo, inmaterial y desinteresado, que desde un lugar especial cuenta todo y conoce lo que un personaje piensa y siente. Como consecuencia, sus frases aforísticas tienen una validez contundente y expresan un nivel de conocimiento no constreñido ni circunscrito, sino universal y categórico. Por supuesto, a este hecho se suma el tono solemne, axiomático y proverbial de unas sentencias cerradas y perfectas que destilan un núcleo sapiencial incontestable, perfectamente pulido.

La pregunta que nos hacemos respecto a esta estrategia es la siguiente: ¿Qué sentido tienen estas certezas absolutas que salpican la narración en un mundo literario dominado por la falta de certezas? ¿Cómo podemos entender la rotundidad de un conocimiento *exacto y preciso* en una trama protagonizada por la perspectiva *imprecisa e inexacta* de un personaje superado por el mundo que habita? ¿Qué conclusiones podemos extraer de unas máximas tan sentenciosas que concentran el sentido de la realidad con destellos de lucidez en el marco de una trama literaria sobre la ausencia de sentidos, el deslizamiento del sentido,

su carácter mutable y escurridizo? Las respuestas a estas preguntas no son, en realidad, sencillas y la mejor forma de afrontarlas es plantear una solución dinámica. Por una parte, no se puede obviar que estos axiomas no son narrativos sino ensayísticos y que pueden ser puestos en contacto con una longeva tradición literaria (sería más correcto decir textual) que, desde la Edad Media, ha recorrido un sendero de corte sapiencial, asertivo y conclusivo. Los libros de aforismos, refranes, máximas y apotegmas, escritos en diverso estilo y formato para casadas, caballeros, religiosos de diverso estamento, reyes y buenos cristianos en general, constituyen una rica y larga tradición.⁶

Estos libros fijan y autorizan un discernimiento sensato y verdadero capaz de orientar a un estamento, clase social o vocación en la dirección adecuada. Obviamente, dichas compilaciones son necesarias porque la posibilidad de un descarrilamiento existe y porque el mundo ofrece a menudo un aspecto confuso. En el seno de esta confusión epistemológica, pero también moral, surge el compendio de fórmulas que irradia una luz cognoscitiva capaz de devolver certitud. En esta tradición o, al menos, en diálogo con esta tradición, la estrategia narrativa de Ramos que venimos comentando debe ser vista del siguiente modo. La tendencia aforística de este autor y su propensión a señalar sus desaforadas tramas con hitos de estabilidad y convicción que un narrador externo ofrece como verdades no condicionadas permiten y posibilitan un oasis de incontrovertible fijeza. Estos axiomas funcionan como anclajes, puntales pero recurrentes, en un mundo de vidas senti-

⁶ No estamos proponiendo la pertenencia de la obra de Luis Arturo Ramos a la tradición sapiencial de textos muy anteriores. Lo que pretendemos tan sólo señalar es que en su obra hay una tendencia aforística y sentenciosa de corte sapiencial que, leída a la luz de esta tradición, resulta bastante reveladora precisamente por su carácter irónico.

mentales, vivencias políticas y ejercicios literario-intelectuales surcados por una tonalidad de época: duda, perplejidad, irresolución, constante desdoblamiento, vacilación, inestabilidad e inseguridad.⁷ De alguna forma, estos puntos de anclaje suponen los restos esporádicos de una lucidez perdida, los remanentes de un naufragio cultural que arrastró consigo todo un sistema de convicciones consensuadas y autorizadas por una fuerza mayor (Dios, Razón, Nación...). Estos restos no sirven, desde luego, para redimir al personaje pero sí tienen la capacidad de evitar un desconcierto relativista. El protagonista transmite a los lectores un mundo vacilante e inconsistente, morado por espectros y sospechas nunca probadas pero tampoco refutadas. En mitad de la niebla, el narrador lanza fogonazos, auténticos “pedazos” de conocimiento sobre el mundo con un valor incontrovertible.

Por otra parte, no sería ilegítimo ni improductivo preguntarnos sobre el posible carácter irónico de dichos giros proverbiales. Con esto no queremos decir que el narrador emita dichos giros para decir lo opuesto de lo que la literalidad de las palabras sugiere, sino que esta literalidad (independientemente de la intención con que el narrador la promueva) termina por significar algo distinto en el contexto de una narración sobre la pérdida de referentes de toda índole y sobre la imposibilidad del personaje de ser autor, agente en control de sus propias obras.⁸

⁷ Preferimos proponer una lista de conceptos antes que enmarcar este proyecto literario en marcos como posmodernidad, que para países como México y escritores mexicanos puede ser una herramienta útil si es tratada de manera dúctil. Resulta, por ejemplo, evidente que este ambiente de desorientación en las novelas de Ramos podría ser relacionado con el famoso ensayo de Jameson, “Spatial Equivalents in the World System”, incluido en su célebre *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*.

⁸ Este sentido, la ironía está relacionada con su acepción “cósmica, trágica o dramática”, que fundaron ciertos poetas e intelectuales románticos como Lord

Esta lectura irónica sugiere que los remanentes del naufragio cultural que antes comentábamos (el México post-sesentayochista en estado de crisis institucional casi permanente y de una modernidad parcial, nunca lograda) muestran y enfatizan, más que el polo positivo de un conocimiento exacto, el hecho mismo de su naufragio. En otras palabras, estos giros sapienciales subrayan no tanto lo que se ha salvado sino lo que se ha perdido en este mundo narrativo de personajes severamente desorientados por aprensiones y dudas irresolubles. Es más, me pregunto si la presentación fragmentaria, esporádica y resquebrajada de este conocimiento no acentúa la idea de una orientación inasible. Hay, en definitiva, una brújula en esta novela que establece momentos de lucidez, pero ésta es una brújula irónica que no es capaz de orientar al protagonista, de organizar su mundo en torno a una estructura de aseveraciones y juicios. Abelardo transita un ambiente histórico de precariedad cognoscitiva en el que, intermitentemente, brota el destello de verdades definitivas. Éstas tan sólo ilustran su propia ineficacia, su incapacidad para una auténtica literatura sapiencial que dé pie a algún tipo de optimismo histórico.⁹

Byron, Friedrich Schlegel, Novalis, William Blake y Percy Shelley (Colebrook, 2004: 13). Esta aproximación a la ironía es además la que ha intrigado a pensadores asociados a distintas versiones del postmodernismo, como Judith Butler, Paul De Man, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Felix Guattari, Linda Hutcheon y Richard Rorty. Esta ironía no es una maniobra textual concreta, sino una condición ontológica caracterizada por la disonante relación entre las intenciones y sus efectos opuestos (Colebrook 2004: 15).

⁹ A una conclusión parecida llega Marco Tulio Aguilera Garramuño en su ensayo “Luis Arturo Ramos: del pesimismo a la ironía”. El propio Aguilera menciona también otro aspecto que hemos abordado en este ensayo: “la excesiva inteligencia, la erudición desahogada, un perfeccionismo obsesivo” (2005: 244). Hay algo de esta actitud en el discursar de muchos personajes de este autor.

Bibliografía

- AGUILERA GARRAMUÑO, Marco Tulio. "Luis Arturo Ramos: del pesimismo a la ironía", Martín Camps y José Antonio Moreno (eds.). *Acercamientos a la obra de Luis Arturo Ramos*. UACJ, Ciudad Juárez, 2005.
- CAMPS, Martín. "Narrativa mexicana finisecular: *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo* de Luis Arturo Ramos", *Ciberletras* 11 (2004). <http://www.lehman.edu/ciberletras/v11/camps.html> [Consultado 1 marzo 2009]
- COLEBROOK, Clarie. *Irony*. Routledge, London, 2004.
- FOUCAULT, Michel. "What is an Author?", David Lodge and Nigel Wood (eds.). *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Pearson, Edinburgh, 1988.
- GÓMEZ L-QUIÑONES, Antonio. "El fragmento y el vacío en *Éste era un gato...*", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 12.5 (2000): 45-52.
- JAMESON, Frederic. "Spatial Equivalents in the World System". *Postmodernism, or the Cultural Logia or Late Capitalism*. Duke University Press, Durham, 1991, pp. 97-103.
- RAMOS, Luis Arturo. *Ricochet o los derechos de autor*. Cal y Arena, México, 2007.
- . *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*. Joaquín Mortiz, México, 1996.
- . *Intramuros*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1983.
- . *Los viejos asesinos*. Eón, México, 1981.
- . *Violeta-Perú*. Eón, México, 1979.
- SCHOLES, Robert. *Elements of Fiction*. Oxford University Press, Oxford, 1988.
- SPRINGER, Mary Doyle. *Forms of the Modern Novella*. University of California Press, Berkeley, 1973.

ANIMAL QUARENS: CONSTRUYENDO
A BLANCA ARMENTA QUINTANO,
DECONSTRUYENDO LA FE

MAGALI VELASCO

*La dolce vita*¹ son varias películas en una sola. Marcello Rubini (Marcello Mastroianni), junto con Emma (la novia italiana por excelencia) y Paparazzo, asisten a un acto de fe. Dos niños *contadini* aseguran haber visto a la virgen María; al pueblo han llegado periodistas, altos mandatarios de la Iglesia y los feligreses en espera del milagro. Marcello se abre paso entre la multitud. Los niños los tienen encerrados, el padre del pueblo cumple las órdenes del Vaticano de no permitir ningún tipo de arrebatos hasta que se confirme la veracidad de la supuesta revelación divina. Una mujer del pueblo les dice a los periodistas que no importa si es cierto o no que los niños hayan visto a la virgen, que lo importante es el acto de fe; todos necesitamos creer. Cae la noche, los niños aparecen en medio de una multitud, en medio de luces, cámaras, enfermos postrados que esperan la sanación. *I bambini*, hermano y hermana, tomados de las manos, gritan: ¡ahí está la *madonna*! La gente corre tras de ellos, desesperados abren los ojos, los niños se arrodillan, rezan y de súbito vuelven a correr. Parece que la virgen juega a las escondidas. Los niños se divierten mientras la lluvia y la confusión alborotan los ánimos de un puñado de gente que no entien-

¹ Federico Fellini, 1960.

de, sólo se sabe parte de un milagro. Los padres de los videntes los cargan, se los llevan, pero antes la niña sentencia que la virgen no volverá a aparecerse al menos que construyan ahí una iglesia. Ahí es un arbusto donde ocurrió la primera visión. A alguien se le ocurre llevarse una reliquia, la muchedumbre se abalanza sobre el pobre arbusto, lo tumban, lo desgarran, todos quieren una rama, al menos una hoja sagrada. La misma Emma, quien le ha jurado a la virgen que si Marcello se casa con ella vendrá a verla caminando desde Roma, lucha contra todos para obtener la gracia. Amanece, uno de los enfermos llevados hasta ahí para sanar, muere por la lluvia y las emociones.

En un instante el ritmo de lo cotidiano, antes trastocado por el prodigio, recupera terreno no sin dejar como legado la memoria de la experiencia. El acto de fe, como lo afirma el narrador de *La mujer que quiso ser Dios* de Luis Arturo Ramos, acompaña dos impulsos fundamentales del ser humano: “la necesidad de creer y la obligación de inventar” (2000: 7). Esta es la espina dorsal de cualquier religión, de cualquier evento divino.

El interés central del presente ensayo es observar y precisar la construcción paralela del personaje Blanca Armenta Quintano y el tema central de esta novela: la fe. *La mujer que quiso ser Dios* ha tenido generosos lectores, entre ellos José Luis Martínez Morales, quien la cataloga como una novela apocalíptica o milenarista. Medio siglo de eventos históricos (la invasión norteamericana de 1914, la Revolución Mexicana, el movimiento inquilinario, agrarista, obrero, la Segunda Guerra Mundial, entre otros sucesos) son esenciales para comprender el contexto en el que se desarrolla el personaje principal y su narrador, Tiberiano Armenta Nosequé. Este telón de fondo, según Martínez Morales, propicia el surgimiento de sectas religiosas: “Y ya con esta sola particularidad podemos atribuirle a *La mujer que quiso ser Dios* su carácter de novela apocalíptica” (2006: 27).

La quinta novela de Luis Arturo Ramos tiene varias lecturas, quizá la histórica, el palimpsesto bíblico, paródico, la farsa religiosa; técnicamente podríamos destacar la función fática de su narrador ejemplar, el dominio que tiene en el arte de las versiones apócrifas, en el arte del engaño arguyendo e interrumpiendo la diégesis para distraer o controlar la recepción de un lector que, inevitablemente, queda atrapado en la telaraña.

Para mí, esta obra pertenece a la serie de *Bildungsroman*² —novelas de aprendizaje y formación del personaje—, en tanto que somos testigos (*voyeurs*) de la vida de Blanca Armenta Quintano, tal como si se tratase de un texto hagiográfico en el que leemos las diversas advocaciones de una santa.

El ser humano es un *animal rationale* pero también de búsqueda (*animal quarens*) porque, según Robert Torrance, “la búsqueda es ante todo un trascenderse *consiente*, una aspiración deliberada hacia una meta propuesta como principio, si bien en modo alguno inalterable” (2006: 23). Blanca Armenta es desde niña intuitiva, sabia, maquiavélica, truculenta, pragmática, alevosa, hábil y mañosa, encuentra casi sin buscar, la vida y la sordera llegaron por igual, reconoce y se apodera de su papel, es una *performancera*, una sobreviviente de guerras, de su orfandad, del silencio, de su condición femenina, de la sociedad y sus condenas. La muñeca Cleotilde, la lectura de cartas, de la mente, de manchas de la piel o venas de los ojos, así como la catequización de la Iglesia de la Espera, la salvan de la anomia, de la falta de significado, del silencio de su sor-

² El término alemán se ha empleado para clasificar aquellas novelas en las que sus héroes se desarrollan desde la infancia hasta la madurez, atravesando por una serie de enseñanzas (sentimentales, sociales, morales y religiosas) que los consolidan como sujetos liberados o consolidados. Ejemplo clásico es la obra monumental *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust (véase: Judith Halberstam, *Masculinidad femenina*, Egales editorial, Barcelona, 2008).

dera. A través de estos medios, Blanca Armenta reconfigura su cosmos, crea un constructo mental humanamente significativo para insertarse en una sociedad en la que Dios sólo puede ser un hombre y la religión, esa eterna conversación abierta entre el ser y su mundo.

Advocaciones de Blanca Armenta Quintano: El viaje como símbolo ritual

La Sordita o Cleotilde

Feliciano Armenta decide quemar su casa de los cañaverales para construir una más con su nueva mujer y su hijo. La madrugada de la quema, la niña Armenta de cuatro años (1909) hurga las cenizas con una vara, la utiliza de llave y la introduce por el ojo de la cerradura de lo que fuera la puerta principal; a sus pies encuentra la placa, reliquia primordial para la fundación de la Iglesia de la Espera. La placa no es más que el adorno de la puerta que daba la bienvenida con la siguiente leyenda: “Aquí la puerta es corazón siempre abierto”; éste será el lema de la casa que años más tarde fundará la Madre. La placa –un corazón con figura de naranja partida a la mitad para que justo ahí entre una llave– ostenta también dos alados sirenitos que invitan a entrar (11).

El narrador, hijo o hermanastro de Blanca, establece desde el dramático episodio, las bases de la Iglesia: orfandad y necesidad de un techo. La primera de ocho mudanzas sucede justo tras el siniestro. La madre y las hijas peregrinan hasta La Antigua para refugiarse en la casa paterna. Estos son los años de formación y definición de la personalidad de la niña Armenta. De los pocos objetos que rescatan, ella atesora la placa y hereda a Cleotilde, la muñeca favorita de su madre. La muñeca como medio de interacción y contacto con el otro, el

extraño acento de extranjera o asmática que daba a su voz la ausencia de oído, y su aspecto físico —güera y orejona— harán de la Sordita o Cleotilde, como la conocían en el pueblo, una leyenda viva. La tienda del abuelo es el primer contacto de la Sordita con los otros; ella y su muñeca leerán cartas de enamorados, sobre todo alterarán el contenido manipulando a voluntad la información. La personalidad de la Sordita, y más tarde de la Fundadora, se delimita fundamentalmente en tres aspectos: *a)* su extranjerismo, alguien “de otra parte”; *b)* su credibilidad y convocatoria; y *c)* su habilidad comercial y de transacción de bienes.

Con la Revolución, Blanca debe esconderse en un horno situado en la huerta del abuelo y ahí sufre la primera de varias metamorfosis, siendo ésta fundamental puesto que recupera el oído. Se hace mujer y recibe el llamado del ángel. El número tres está presente en toda la novela de Ramos. Tres días en el horno, tres veces la buscan en Veracruz antes de crear la Casa de Huéspedes, tres semanas transcurren para este evento, 33 años tiene cuando regresa al puerto de Veracruz. En todo rito de paso, en todo cambio biológico y físico se produce una división, el cambio de lo dual hacia una nueva fase implica el camino de lo tercero, lo que equilibra y renombra. La Sordita, que ya no lo es, deja La Antigua a los 16 años y en el río arroja a Cleotilde y con ella su dualidad para abrirse a una tercera vía. La segunda mudanza es el inicio de la pubertad.

La niña Quintano

Las Armenta junto con la abuela llegan a Veracruz en plena agitación inquilinaria. Este movimiento y el ambiente comunista constituyen la segunda formación de Blanca Armenta. Luego de que las hermanas son repartidas entre los parientes, la Niña asistirá a la secundaria y se confrontará con la necesidad de

crearse una personalidad. Estudiosa, “nalgona” y orejona, gracias a los años de sordera, nacerá la segunda leyenda en torno a ella. Conocedora de la lectura de labios, con la astucia que ya la caracteriza, aprenderá a volver aliados a sus enemigos. Pronto se corre la voz de que Blanca Armenta sabe leer el pensamiento, la complicidad entre ella y Meche Huesca se gesta en la duda, en el prodigio, en el miedo. En esta etapa muy temprana, la Niña aprende el arte de la retórica, lanza sus frases solemnes leídas y aprendidas en la Biblia o de autores románticos y las manipula a su conveniencia.

La Niña conoce a Tiburcio Lagunes, líder comunista e inquilinario, primer y gran amor, y decide huir con él; la tercera mudanza es el escape del Puerto a San Francisco de las Peñas, aunque terminan casándose en Carrizal.

La Camarada Armenta

Durante este periodo de varios años, Blanca se transforma en militante de la causa; da clases en la escuela rural y alfabetiza a las demás camaradas. El narrador, bastante escurridizo, no asegura si la camarada Armenta no sigue a Tiburcio en sus diligencias porque está embarazada o por cuestiones de salud. La ambigüedad del origen de Tiberiano Armenta Nosequé³ se

³ Ana Lucía Trevisan Pelegrino en su ensayo “La escritura y la memoria en *La mujer que quiso ser Dios* de Luis Arturo Ramos”, propone una lectura interesante acerca del nombre del narrador: “Irónicamente la Madre lo llama ‘Tiberiano Armenta Nosequé’ (169) ¿Su destino se oculta tras esta alusión a Tiberiano César, emperador romano en tiempos de Poncio Pilatos? O, especulando en esta novela de especulaciones, el nombre del narrador, Tiberiano, remite al anagrama compuesto por los nombres de las figuras tutelares de Blanca Armenta, Tiburcio, el único hombre del que estuvo enamorada, y Feliciano, el padre que la despojó de su casa y la desconoció como hija”. *La Palabra y el Hombre*. Núm. 139 (jul-sept), p. 102, Xalapa, 2006.

sostiene hasta el final de la novela aunque todo indique que se trata del hijo de Blanca y Tiburcio. En este periodo liminar, la camarada tiene contacto con dos sucesos cardinales: el padre, conocido como El Berrendo, cacique de la zona que gustaba amputar orejas a los rebeldes como *exemplum* (“Quien no tiene oreja, no oye conseja”); y la muerte de Tiburcio, aparentemente a manos de El Berrendo. La camarada Armenta realiza la cuarta mudanza a finales de 1927, con un niño en brazos, 21 años y hacia Xalapa. Su paso por la cañada, el contacto con las gitanas y la catequización revolucionaria serán enseñanzas primordiales.

La señorita Blanquita o la viuda Armenta

La estancia en Xalapa en la pensión “La Esperanza” de doña Pera es un periodo clave de formación. La patrona de la casa de huéspedes –cuyos habitantes en parte eran delegados de la Liga de Comunidades Agrarias–, sorda y conocedora de la lectura de labios, será ejemplo a seguir para Blanquita. Doña Pera es la versión burda de la Fundadora; la idea y el manejo de una casa de huéspedes surge a partir de la experiencia en Xalapa. La Viuda Armenta –como la llaman los extraños– dejará lo liminar para trascender en *communitas*, cuestionando toda norma estructural de una sociedad para sugerir nuevas posibilidades. La *communitas* es un esfuerzo orientado hacia el universalismo y la apertura.⁴

⁴ Al respecto, Torrance examina los preceptos de *liminaridad* y *communitas* desde la perspectiva de Víctor Turner (*Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolique Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca, 1974), para quien “La *communitas*... no es una estructura con sus signos invertidos, signos menos en vez de signos más, sino más bien la *fons et origo* de todas las estructuras y, al mismo tiempo, su crítica” (citado por Torrance en: *La búsqueda espiritual. La trascendencia en el mito, la religión y la ciencia*, Siruela, Madrid, 2006, p. 32.)

La protagonista editará parte de su pasado y creará un personaje más. Blanquita, la güerejilla desvalida con un hermano en brazos, será la viva imagen de la orfandad y de la supervivencia tras la guerra. Entre 1927 y 1928 logra reconfigurar su historia de tal forma que la gente deja de preguntarle acerca de su pasado para no dañarla, para ayudarla a sanar traumas y dolores; el nivel de manipulación de Blanquita es de una exactitud maquiavélica. Su papel como habitante en “La Esperanza” la colocará como un ser indispensable para la dinámica de los huéspedes. La apremiante necesidad económica de mujer sola (madre soltera) reactiva el instinto de supervivencia, afinando su astucia para salir *avanti* de situaciones precarias. Los huéspedes permanentes de aquella casa compartían ese sentimiento de precariedad: “El incómodo ir y venir de viajeros y visitantes redundaba la cohesión de los huéspedes permanentes en la pensión de doña Pera. Casi todos vivían solos, escapaban de algo y se sentían amenazados por la miseria de sus ingresos, la precariedad de sus situación y la incertidumbre del futuro” (2000: 116).

Blanquita recupera sus conocimientos e instauro su primer tinglado psíquico ayudada por el niño albino: lee la baraja española o las manchas sobre la piel de Tiberiano, manipula la información, aprovecha el hambre y el deseo primigenio de saber y controlar el futuro. La capacidad de Blanquita Armenta fue llamada un don y sólo doña Pera se percata de que aquello no responde a nada sobrenatural sino a algo tan mundano como saber leer los labios. Es interesante observar el juego de dobles en *La mujer...*, en el caso de doña Pera, el espejo en el que se refleja Blanca le revela la duplicidad de espíritus y frente al cual debe abandonar la mascarada:

Mirarla [a doña Pera] fue para Blanca como verse en un espejo que reflejaba cómo habría de ser, aunque también cómo ya había

sido. La patrona le recordaba su propia sordera. Se vio a sí misma blanco de las vulgaridades del pueblo. Seguramente detrás de ella también respecto a sus orejas, la calentura de sus mejillas, su torpe manera de pronunciar las palabras, el gesto que agraviaba su cara con un desfigurado intento por escuchar, y que la hacía adelantar o fruncir la cara como si la distancia fuera la única causante del silencio. [...] Blanca nunca se atrevió a interrogar a doña Pera a ese respecto. Temía su serenidad, su paciencia, la bonachona conformidad que tantas veces la había obligado a callar, temerosa, de su mirada, de la manera en que posaba sus ojos sobre sus labios. En su presencia, Blanca abandonaba la solemnidad e imprimía un gangueo jugueteón a la lectura de la baraja (2000: 120-121).

Nace la tercera leyenda, la que señalará a la viuda como bruja,⁵ mientras que otras voces la llamarán madame de burdel. La

⁵ La cultura patriarcal determina que una mujer denominada bruja corresponde a la satanización y estigmatización de la “mala mujer”, de la mujer tabú que domina fuerzas y sabiduría (dos conceptos legítimos de lo masculino) de éste y otros mundos. La bruja se emparenta con la erotización femenina, la transgresión de cualquier ley (humana o natural) y con la soledad y la autonomía de la mujer. Dentro de la categoría de bruja encontramos dos vertientes: la bruja que manipula fuerzas de la naturaleza y sus propiedades para la sanación (yerbera, partera, chamana, curandera, sobadora) y aquella que establece un vínculo con las fuerzas sobrenaturales (videntes, espiritistas, cartomancistas, las que hacen trabajos ayudadas por el demonio, la santa muerte, trabajos de magia negra). Julio Caro Baroja en su estudio antropológico *Las brujas y su mundo* enfatiza que no se debe confundir la brujería femenina con la pura demoniolatría, puesto que la primera es una práctica antigua relacionada con la Edad Media, mientras que la segunda, más moderna, se vincula con las misas negras y con “gentes hasta cierto punto sofisticadas, con una pequeña o gran tendencia a la hipertrofia del yo y con una curiosidad morbosa por ciertas psicopatías, sexuales sobre todo. Gente, en suma, que poco tiene que ver con las brujas campesinas de la Europa medieval y de los siglos XVI y XVII y menos con ellas con algunos

composición semántica de Blanca Armenta se fragmenta en Xalapa, provincia moralista y conservadora, para dar paso a una dualidad clásica femenina: la mujer niña, virginal o maternal *vs* la mujer prostituta y bruja. El autor de la afrenta es el párroco de la iglesia de Santiaguito y sus seguidores fueron las beatas que evitaban rozar siquiera con su rebozo la Casa de la Bruja:

En esta anécdota enraíza la leyenda de que Blanca Armenta regentea un burdel. De la Casa Santa a la Non Sancta, sólo media una palabra, y esa palabra la utilizó a voluntad la imaginación circunvecina provocada por las entradas y salidas, a horas y a deshoras, de hombres y mujeres sin equipaje. Por si fuera poco, los hermanos emblanquecían a la vista de todos con ominosa sincronía, en señal de vicio, de virtud o de ambas cosas (2000: 126).

El carácter liminar de Blanca Armenta y Tiberiano se gesta en ambos desde la infancia. En el caso del narrador, por ser albino; y en el de Blanca, por ser sorda: “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” (2000: 22). Dicho determinismo se fundamenta en la diferencia, indiscutiblemente este par de personajes se asumen marginados y como tal recorren caminos paralelos a los proclamados. Su aspecto físico y sus actividades los coloca en el filo de la navaja; Tiberiano y su blancura, su fotofobia, lo emparentan con el licántropo y el vampiro.

enfermos a los que se aplicó una ley terrible a falta de buenos diagnósticos” (Alianza, Madrid, 1993, p. 318).

Blanquita colapsará “La Esperanza” y su creación de personaje cuando aparece un amante misterioso y se fuga tras él. Entonces, todas las sospechas y murmuraciones encuentran tierra fértil; deja a sus primeros seguidores huérfanos y avergonzados. La viuda se hace al camino por quinta ocasión en 1933 para convertirse en una trashumante sotaventina.

Madame Quintano

Este es un periodo de vida particularmente interesante porque, me aventuro, corresponde a una plenitud, sinceridad y congruencia de Blanca Armenta con ella misma. Nunca como en el papel de madame Quintano, Blanca fue tan ella. Con un personaje escurridizo como éste y un narrador tremendamente manipulador, es difícil aprehender la esencia de la Fundadora, pero considero que un instante es suficiente para dar el hálito de vida al resto de los pasajes, como se observa en este diálogo cuando Blanca le confiesa a su amante de la carpa (que no sabemos si es de nuevo Tiburcio o se trata de alguien más) la raíz de su poder, la quintaesencia de su personalidad que le permitirá fundar toda una fe:

—Es que puedo leer los labios —le habrá dicho en un momento que invitaba a las confidencias. La simpleza del recurso seguramente lo hizo sonreír.

—Así de fácil... Sabes leer los labios.

Y seguramente la premió con más besos y risas y rejugos en la cama. Tan sencillo como eso. Blanquita Armenta se enteraba de todo lo que ocurría a su alrededor porque la condición humana obliga a las confesiones solitarias o dialogadas. Porque todos, en algún momento de debilidad, tenemos que decirnos a nosotros mismos lo que somos, lo que tememos y lo que queremos tener. Y estas tres esquinas del alma humana, configuran el triángulo donde

habita la voluntad. De ahí en adelante, sólo bastaba un poco de imaginación y la astucia que a ella le sobraban (2000: 136).

Los años que abarca este pasaje van de 1933 a 1939, y geográficamente deja la nebulosa Xalapa para adentrarse por pueblos y rancherías de la exuberante costa sotaventina. Blanca y Tiberiano se unen a una carpa de saltimbanquis con un acto de quiromancia y lectura de la mente. Continúan su peregrinar y la enseñanza ontológica se concentra en la necesidad de experimentar las fases liminares como estados de pasaje hacia su futura reintegración al grupo, a la *communitas* que consolidará con la Iglesia de la Espera. La religión, *religio*, *religare*, significa, como lo definió José Revuletas en *El luto humano*: “ligarse, atarse, volver a ser, regresar al origen o arribar a un destino” (2007: 29). Madame Quintano transitará en una aparentemente natural evolución, del reposo al movimiento y al reposo de nuevo. Su condición de personaje marginal le permite dicha transición porque: “los bufones, los santos y otros personajes marginales [como las brujas o hechiceras] que se alienan en los intersticios de la estructura social, están en los márgenes de ésta o bien ocupan sus peldaños inferiores, proporcionan a la sociedad un continuo (aunque no siempre bien recibido) recordatorio de los valores comunales” (Torrance, 2006: 31).

La concepción de la religión contempla el carácter social como una estructura cerrada, anclada inmutablemente en el pasado, pero también el carácter transformacional de una sociedad “como proceso abierto y perpetuamente en tránsito hacia un futuro no realizado” (2006: 37). Robert M. Torrence observa que en el primer carácter no se concibe ninguna búsqueda porque las respuestas, antes de formular las preguntas, se localizan en la repetición inamovible del rito; mientras que en el segundo carácter la búsqueda personal

halla un paradigma colectivo en el itinerario ritualizado que la comunidad liminar realiza a través de los márgenes de la sociedad hacia un resultado indeterminado que siempre deja nuevos umbrales que cruzar, y la aspiración del individuo hacia un orden más pleno de sentido puede convertirse a su vez en un poderoso instrumento de transformación social (2006: 37).

La segunda concepción de la religión es lo que le permite a la Fundadora crear su propia cuña para implantarla en la tradición y en la convicción de que “no hay fe sin extravagancia; pero tampoco sin imaginación. Y nada que no ponga en entredicho la cordura no puede llamarse fe. [...] La fe resulta entonces la forma más extrema o peligrosa de la imaginación” (2000, 264).

El episodio de la huerta y el árbol de aguacate es ejemplo puro del acto de fe. Madame y el Albino, a punto de ser linchados por su recién descubierta relación con Tiburcio Lagunes, logran librarse de las acusaciones (bruja, comunista, asesina, puta) que una de las mujeres de la carpa lanza, gracias a la astucia, pericia y, en este punto, a la suerte de Blanca Armenta pues los hechos suceden en La Antigua, luego de que por séptima ocasión se muda de Cardel a este lugar de la infancia.

Madame protagonizará una *mise en scène* desde el instante en que besa la cruz y con voz firme (la que la caracterizará a partir de ese instante) sentencia que sus linchadores serán testigos del prodigio que está a punto de revelarles, en seguida de que el Ángel, en sueños, le anunció la primera señal. Madame se apoya en la religión apelando a lo maravilloso cristiano,⁶ a sabiendas de que ésta y no lo sobrenatural pagano es la vía que la salvará de una muerte certera.

⁶ Jacques Le Goff, en su fundamental ensayo sobre lo maravilloso medieval, sostiene que el sistema cristiano “segrega lo maravilloso como sobrenatural, pero lo maravilloso cristiano se cristaliza en el milagro que, en realidad,

Como los niños de Fellini tras la *madonna*, madame Quintano guiará a la muchedumbre hacia el árbol de aguacate. Sus ojos son los del ángel, su espíritu está elevado gracias al Albino que completa la puesta en escena. La memoria no la traiciona y en la huerta del abuelo materno encuentra el árbol y el cofre. Con gran teatralidad, digna del prodigio, madame hace uso del *suspense* y lo escénico para revelar las placas de su casa quemada pasándolas como designio escrito, milagro, tarea y fin. Resulta familiar la estrategia que utiliza madame para deshacerse de sus enemigos; tal como en otros instantes de su vida, específicamente en los años de secundaria en el Puerto, cuando Meche Huesca la victimaba, Blanca Armenta logra virar los vientos a su favor y hace de sus enemigos sus mejores aliados. La mujer de la carpa y otros que la amenazan huyen frente al inminente peligro de ser ahora ellos los linchados. La otra mujer que hace que bese la cruz, semanas más tarde, será quien la busque comunicándole la pérdida de sus gemelos como castigo y que del hueco donde extrajo el cofre, había brotado sangre. Blanca Armenta, en ese instante se metamorfosea en la Fundadora. La revelación de la huerta cumple con los tres principios de lo numinoso: a) *Mysterium*: algo imposible de explicar con palabras, es inexpresable. Es enteramente diferente a cualquier otra experiencia de vida. b) *Tremendum*: el temor humano ante la presencia de una fuerza poderosa, inexplicable, tremenda, terrible. Entonces sobreviene el silencio ante el terror.

reduce lo maravilloso: a) porque lo remite a un solo autor: Dios; b) porque lo reglamenta: control y crítica del milagro; c) porque lo racionaliza: el carácter imprevisible, esencial de lo maravilloso, es sustituido por una ortodoxia de lo sobrenatural. Frente a lo milagroso, lo mágico (por más que se distinga entre magia negra y blanca) se inclina por lo sobrenatural ilícito o engañoso, de origen satánico, diabólico” (Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Altaya, Madrid, 1999, p. 19).

c) *Fascinans*: gracia y misericordia deslumbrante y abarcadora. El temor se traduce en veneración o respeto reverencial ante lo inefable (Otto, 1980: 42).

Fundadora, madre y loba del 39

Madre llega a los 33 años a Veracruz, por segunda ocasión cruza el río de La Antigua en lo que será su octava y última mudanza. El recorrido de Blanca Armenta, uno de los más elaborados personajes de Luis Arturo Ramos, nos manifiesta que estamos frente a una mujer libre de ataduras sociales y religiosas, esto es la clave de Blanca Armenta para convertirse, desde niña, en una líder. Su fe no se finca en la religión (la Iglesia de la Espera) ni en lo sobrenatural explicado (lectura de la mente o de las cartas), sino en la necesidad de sobrevivencia y en los atributos patriarcales de dominación e imposición de su poder, sea manipulando o controlando para su beneficio las situaciones. Esta practicidad fálica le permite mantenerse al margen y libre de ataduras psicológicas y morales a las que se condenan las mismas mujeres de y desde el sistema hegemónico patriarcal (eclesiástico, civil o familiar): “La conciencia católica culpabilizadora [desde la Biblia y la primera mujer] las lleva a acusarse, a volverse contra ellas mismas, a buscar siempre culpables por no acertar, por haberse equivocado: ‘no hice lo que debía’, ‘yo tengo la culpa’, ‘las voy a pagar todititas’, son expresiones que recogen la culpa como explicación intelectual y emocional de la realidad” (Lagarde, 2005: 298).

A partir de la visión del narrador, deconstruimos el personaje de la Fundadora pero desde dos ópticas que me parecen fundamentales para la comprensión del título de esta novela: Tiberiano Armenta escribe su testimonio desde el presente (madre ha muerto y él compite con Arcadia el trono), por lo que su acercamiento a la historia mítica está influido por la

figura más que matriarcal, patriarcal de la Fundadora, a sabiendas de que todo lo narrado en el documento debe contribuir para sus intereses; entonces sobreviene la segunda óptica, la fálica: Tiberiano Armenta nos presenta a una mujer épica que rompe con varios de los estereotipos femeninos (la culpa, la martirización, la debilidad) para reconfigurarse en la digna Fundadora de un sistema alterno, siempre escudada en el arquetipo de la mujer creyente, practicando el prejuicio pero no contra ella, sino frente a los otros como forma de dominación. Esta visión fálica de la Fundadora apela a la necesidad de no quedar excluido del poder por culpa del género; él cree que puede ser padre a pesar de no poseer el cuerpo robusto, la sobriedad y la imagen todopoderosa de la madre.⁷ Aunque hable como ella, o ella como él, sabemos que al final el icono se impone a la retórica y el triunfo de Arcadia no es más que el triunfo de la sobrevivencia de la tradición.

Las reflexiones en la ya clásica obra de Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de la mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, explica de manera puntual el espíritu y el estigma de la mujer creyente:

Las mujeres creen en los dioses, en los hombres, en los cuentos y en el chisme. [...] La fe da coherencia al poder ajeno, exterior, que influye y determina los hechos de la propia vida, es núcleo de su ser y de su existencia. Algo externo a su voluntad, a sus acciones y a sus deseos, decide lo que ha de ocurrir, y la manera en que ha de suceder. [...] Ella no es dueña de sí, el mundo deviene independientemente de su voluntad, de sus afanes y de sus quehaceres.

⁷ De entrada la imagen física del narrador, como él mismo lo subraya constantemente, será un obstáculo y un signo de rechazo social. El Albino será paragonado a una lagartija salamanquesa, al vampiro, al licántropo, todos semas negativos.

Lo único que puede hacer es creer y pedir, callar y obedecer. La mujer invoca, implora, reza. [...] Por su dependencia vital, la mujer cree con fe, cree de manera dogmática, aunque no profese ninguna religión. La creencia religiosa de la mujer no tiene que ver con una religión en particular, o con ciertos mitos, sino con una forma de concebir el mundo, la vida, a sí misma, y es propia de todos los grupos sociales subalternos en la historia (2005: 310-311).

Madre cree, por supuesto, pero cree en ella ante todo. De la Iglesia de la Espera se desprende un concepto más: la esperanza. Tal como lo indica Marcela Lagarde, la actitud básica de las mujeres es la esperanza, configurada y sustentada en la espera (2005: 306). Otro de los ejes cardinales para la creación y transformación de una casa de huéspedes a toda una cofradía, es la utopía: “No hay religión sin utopía, y ésta siempre afinca en terreno sagrado”, (2000: 201) dice el narrador *De la mujer...* El tema de la utopía en literatura se supedita a la fe, no precisamente religiosa. La necesidad de creer y crear mundos paralelos alimenta la esperanza de la salvación en esta vida, en la muerte o en el futuro.

El fenómeno del *new age*⁸ como manifestación religiosa contemporánea, remite sus componentes utópicos a la renovación y

⁸ La antropóloga Guadalupe Vargas Montero (2009: 64) establece que el movimiento religioso *new age*, llamado también “religiones a la carta”, representa la religiosidad en la era del individualismo: “La multiplicación de las neorreligiones y neocreencias devocionales en las últimas décadas del siglo pasado y los años que van del siglo XXI, es un fenómeno global signado, entre otros aspectos, por la distribución mercantil que sufraga la transversalización de los sistemas de valor entre los contextos culturales de los lugares de producción de las mercancías y los contextos culturales de consumo y reapropiación de éstas”.

Recordemos que Madre mezcla conocimientos de varias fuentes culturales y bibliográficas para erigir su fe. La Biblia será la base, pero también otras raíces: leerá sobre la cultura egipcia y transformará las palabras en español

el cuestionamiento de las formas rituales y hegemónicas. En la novela de Ramos, sin mencionar la categoría *new age*, encuentro la esencia de este concepto durante la escena paródica a la última noche, cuando madre enseña a todos la placa y los exhorta a participar de la Nueva Buena Nueva:

Miró a todos, aspiró a profundidad y continuó:

—Esta placa revela su nuevo plan... En ella nos ordena [Dios] también que lo cumplamos para ser dignos de habitar la Casa del Cielo donde Él vive y reina... El Señor Dios está harto de buscarnos por sagrada o interpósita persona... Cuando envié profetas, nadie los escuchó. Mandó un diluvio, y los sobrevivientes se burlaron del castigo [...] El Señor Dios, Amo de todas las Casas, está harto de intermediarios, de iglesias y religiones. Ahora quiere que todos seamos nuestra propia Iglesia y nuestra propia Religión... Entonces, y sólo entonces vendrá a buscarnos. Nos ordena esperarlo... Esperarlo como el Señor Dios lo manda... Pendientes de su llamado y en su casa limpia y ordenada...

Calló aunque volvió a señalar las grecas en la Placa de metal (2000, 232)

Porque la casa es la representación del alma, la casa de huéspedes “Quintano” metamorfoseó sus habitantes a fieles de una devoción cimentada en la necesidad ajena. Son las circunstancias las que entretujan la dramatización escénica de la Fundadora con el hambre y lo precario de la soledad. La Iglesia rápidamente se enterará de estas prácticas y condenará una vez más (recordemos el pasaje en Xalapa) la figura de la mujer

de la leyenda de la placa en aparentes signos arameos, más bien una mezcla de grecas, con el fin de proveer a su reliquia de una veracidad y de un exotismo religioso.

sola. Ahora será acusada de aprovecharse de los bienes de la gente prometiendo falsos cielos, será llamada la Loba del 39. El señor obispo se despreocupará del hecho con la seguridad que le da su filosofía misógina: “La estupidez, como la histeria, querido Valiente, son enfermedades exclusivas de la mujeres” (2000: 302).

Sin embargo, la Fundadora desde el comienzo de la Iglesia separará sus funciones de cualquier connotación brujeril al enfatizar que ella no sana ni adivina ni hace milagros o iluminaciones, que su ministerio se circunscribe a la misión de fundar la Iglesia de la Espera sobre los cimientos del fracaso de otras. “No porque hubieran sido falsas o espurias; sino porque sobradamente demostraron que eran incapaces de interpretar o hacer valer la palabra del Señor” (2000: 176).⁹

Madre muere por una insuficiencia cardiaca debido al sobrepeso o muere por envenenamiento, nunca se aclara el punto. Ella se adelanta con la llave y los demás esperan en las otras casas fundadas, dentro de ese paréntesis que es la vida.

Robert Torrance señala que la religión no es tanto una manifestación de la búsqueda humana sino más bien una alternativa a ésta. La religión “no dice: ‘¡Busca!’, sino: ‘¡No busques más!’. Este aspecto de la religión ha sido repentinamente subrayado por aquellos que ven las creencias religiosas como un

⁹ En una conversación que sostuve con el autor, me comentó que durante la escritura de este texto se interesó sobremanera en la vida de Joseph Smith (23 de diciembre de 1805–27 de junio de 1844), fundador de la Iglesia mormona de los Santos de los Últimos Días. Parte de la documentación para la elaboración de *La mujer...* se basa en la autobiografía de este personaje. La gente empezó a seguirle en el año 1827 después de que anunció que un ángel le había mostrado un registro antiguo, escrito en planchas de oro, que describe la visita de Jesús a la gente indígena de las Américas. En 1830, Smith publicó *El Libro de Mormón*, lo cual, según él, era una traducción de ese registro. En el mismo año organizó la Iglesia de Cristo.

reflejo, y las prácticas religiosas como una reafirmación de los valores sociales dominantes” (2006: 24).

Por la utilización del lenguaje *La mujer que quiso ser Dios* es la novela más barroca o churrigueresca de Luis Arturo Ramos. La voz narrativa no pierde en ningún momento la coherencia con el personaje mismo, Tiberiano Armenta Nosequé, ni con el tono fársico y homérico de toda la obra. El lenguaje ripioso, plagado de imágenes, símiles, metáforas y alegorías, construye un sistema retórico-hermenéutico que guarda entre líneas una riqueza significativa en varios de los registros discursivos: el paródico, el irónico, el épico, el histórico, el poético, el histórico, el de género, entre otros.

En esta novela se reconocen algunas de las obsesiones temáticas de su autor, a saber, el cuerpo como sujeto físico y social (*Violeta-Perú*, *La casa del ahorcado*), la lectura y otros hechos del lenguaje (muy evidente en *Ricochet o los derechos de autor*, donde sus personajes están directa o indirectamente relacionados con actividades del lenguaje, son traductores, grafólogos, lectores, escritores, etc.) y la geografía veracruzana, el puerto de Veracruz y su historia (refugiados de la Guerra Civil Española, el movimiento inquilinario, etc.).

Una mujer que quiso ser Dios y que en la medida de lo posible fue su portavoz. Si no divina, Blanca Armenta ingresa en la fila de personajes femeninos históricos, porque histórica es su configuración como arquetipo de la mujer moderna, aquella que nace con el siglo XX, poseedora de una autonomía y una rebeldía que como punta de lanza le permitirá a las subsecuentes generaciones de mujeres tener remitentes ejemplares. Esta mujer, literariamente tratada en la novela de

Ramos inaugurando el siglo XXI, simboliza a muchas otras de “avanzada” que allanaron el camino y cuyos ecos encuentran y seguirán encontrando lecturas contemporáneas.

Bibliografía

- CARO BAROJA, Julio. *Las brujas y su mundo. Un estudio antropológico de la sociedad en una época oscura*. Alianza, Madrid, 1993.
- CAMPS, Martín y José Antonio Moreno Montes (comps.). *Acercamiento a la narrativa de Luis Arturo Ramos*. UACJ, Ciudad Juárez, 2005.
- CASTILLO, María Esther. “El cuerpo y sus disfraces en *La mujer que quiso ser Dios* de Luis Arturo Ramos”, *La Palabra y el Hombre*. Núm. 139 (jul-sept), UV, Xalapa, 2006.
- HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad femenina*. Egales editorial, Barcelona, 2008.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. 4a. ed., UNAM, México, 2005.
- LE GOFF, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Altaya, Madrid, 1999.
- MARTÍNEZ MORALES, José Luis. “Historia y religión en *La mujer que quiso ser Dios*”, *La Palabra y el Hombre*. Núm. 139 (jul-sept), UV, Xalapa, 2006.
- . *Tenebrosas*. Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, 2008.
- OTTO, Rudolf. *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza, Madrid, 1980.
- RAMOS, Luis Arturo. *La mujer que quiso ser Dios*. Ediciones Castillo, Monterrey, 2000.
- REVUELTAS, José. *El luto humano*. 2a. ed., Era, México, 2007.

- TORRANCE M., Robert. *La búsqueda espiritual. La trascendencia en el mito, la religión y la ciencia*. Siruela, Madrid, 2006.
- TRAVISAN PELEGRINO, Ana Lucía. “La escritura y la memoria en la novela *La mujer que quiso ser Dios*, de Luis Arturo Ramos”, *La Palabra y el Hombre*. Núm. 139 (jul-sept), UV, Xalapa, 2006.
- VARGAS MONTERO, Guadalupe. “Prácticas religiosas y *new age* en Los Tuxtlas, Veracruz”, *Contrapunto*. Núm. 12 (sept-dic), Editora de Gobierno, Xalapa, 2009.

EL CINISMO CON ATRIBUTOS

ANTONIO MORENO MONTERO
Barton College

Para Emilio, Leonardo y Laura

1. Enrique Montalvo y Bulmaro Zamarripa son los personajes centrales de *La casa del ahorcado* (1993) y *Los argentinos no existen* (2005), del veracruzano Luis Arturo Ramos (1947). No sólo comparten afinidades seculares sino que además forman parte del gabinete de los cínicos. Y como tales, dejan a un lado la personalidad individual para retratar o encarnar una época.

Resalta en el primer texto la sexualidad masculina y la misantropía ambivalente de Enrique Montalvo; despuntan sus prácticas adúlteras y los efectos de una hipocondría que parece irremediable; y la presencia de los genitales (principalmente, el pene) tiene un costo emocional elevadísimo en la narración.

A medida que avanza el relato zigzagueante entre lo metafórico (la insistencia de equiparar el cuerpo humano con el cuerpo social), lo doméstico (la institución familiar) y lo público (las referencias constantes al Estado y sus instituciones, en especial al Instituto Mexicano del Seguro Social [IMSS]), sitio donde labora Montalvo, el pene pierde terreno por una supuesta impotencia y pasa a ocuparlo el más plebeyo del cuerpo: el culo. Para ciertos filósofos, éste no sólo significa el ojo para ver el mundo sino que es el órgano cínico por antonomasia.

El segundo texto ostenta un título provocador. Los significantes de *Los argentinos no existen* remiten al lector al tiempo

inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial. El arma con la que Adolfo Hitler se quitó la vida (el 30 de abril de 1945) ha llegado a Ciudad de México. Si para los antiguos mexicanos el águila y la serpiente de cascabel se convirtieron en el emblema de la identidad nacional, la *lugger* que cegó la vida del *führer* fue el símbolo que significó la continuidad del proyecto nazi más allá de las tierras teutonas: como la fundación de la antigua Tenochtitlan, un cuarto *Reich* en la América mestiza era ideológicamente posible.

Eran los tiempos de la transición entre Manuel Ávila Camacho (1940-1946), el último presidente mexicano emanado de las fuerzas castrenses, y *Míster Amigo* o el Cachorro de la Revolución, Miguel Alemán Valdés (1946-1952). El país había vivido las tensiones de la Segunda Guerra, pero se seguía practicando la diplomacia de la seda (¿de la terlenka?) y la risa antibergsoniana. Por un lado, Ávila Camacho enfrentó el acoso de los alemanes, quienes habían torpedeado en el Golfo a dos barcos petroleros mexicanos, sin eludir la presión estratégica de los Estados Unidos. Por el otro, su gobierno estuvo acosado por una red de espionaje internacional, por una activa participación de grupos de ultra derecha que manifestaban públicamente sus simpatías con el Tercer Reich y su desagrado a la migración española y judía; a su vez, sufrió la infiltración de colaboradores pro-nazis en instituciones clave de su administración. En ese entonces, México se enfrenta de nueva cuenta al dilema sobre el proyecto de industrialización y modernización. Sin embargo, la parafernalia y la ideología nazis comenzaban a cotizarse en países impensables, como es el caso de México, donde los conceptos de racialidad y racismo se asumían o se asumen bajo otros criterios.

Como escritor simpatizante del nazismo, Zamarripa habría integrado esa larga nómina de personajes requisados por Roberto Bolaño en *La literatura nazi en América* (1996), una novela tan célebre como las referidas arriba. Zamarripa

es el suegro de Montalvo. Nace casi con el siglo y su amor por Alemania es equiparable al desamor patológico de su yerno hacia México. Es médico y dirige con disciplina alemana un asilo de ancianos donde pretende, mediante experimentos científicos, detener y extinguir la decrepitud en el cuerpo humano.

Esta idea del laboratorio, para llevar a cabo experimentos quiméricos, nos remite a los personajes excéntricos de Roberto Arlt. Zamarripa y Montalvo tienen algo en común con Augusto Remo Erdosain, de *Los siete locos* (1930), y Silvio Astier, de *El jugute rabioso* (1926): sus proyectos admiten cuestionamientos y son poco prácticos. Pero tienen la habilidad de ajustarse o trabajar fuera del sistema ideológico imperante, sin que los mecanismos del fraude y la trampa sean desnudados a primera vista: brebajes capaces de mantener a raya el látigo del tiempo y una sociedad integrada por hombres de la tercera edad en pleno uso de sus facultades físicas y mentales, en el caso de Zamarripa; por su parte, los inventos de Erdosain y Astier son inviables y muy pretenciosos: quieren hacerse ricos de la noche a la mañana y salir de la miseria lucrando con vestuarios metálicos (corbatas y puños de camisa), con rosas de cobre, con las tintorerías para perros o con una máquina taquimecanógrafa capaz de imprimir todo lo que se le haya dictado verbalmente. Los personajes se mueven en contextos y épocas diferentes, pero todos buscan alternativas para sobrevivir en medio de tensiones sociales y polarizaciones políticas. Sus actos y pensamientos revelan parcialmente la manera como funciona una sociedad en momentos de crisis.

Montalvo no se queda a la zaga. Como todo *mexican baby boomer* no es un descreído de las instituciones, mas da cuenta de la decadencia que éstas enfrentan (al igual que su sexo impotente), en el pleno apogeo del ex-presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), quien aseguraba con la socarronería de un Erdosain, el vitalismo chocante de un Zamarripa y la

voz cínica y contrita de un Montalvo, que México había dado el gran salto del tercermundismo al súper-desarrollo.

Montalvo no pugna por paliar el desbarajuste institucional con inventos sino que elabora teorías para comprender el colapso: “Por eso narro esta historia que, deshilvanada y todo, puede dar cuenta de mi visita a los infiernos” (1993: 208), asegura desde su autoconsciencia como narrador; luego afirma traslapando las dolencias del cuerpo con los quebrantos del país: “La historia de este país, y por ende la de mi vida, bien cabe en una canción de José Alfredo, no necesariamente ranchera...” (1993: 209). Montalvo es proclive a los conciliábulos y las cofradías. Con sus compañeros de trabajo y cómplices asisten a las reuniones del Grupo de los Adúlteros Anónimos, donde su teoría acerca del *voyeurismo* auditivo toca tierra firme: según la orden del día, cada integrante tiene que relatar a la audiencia todos los pormenores de sus escaramuzas sexuales.¹

Montalvo siempre está elaborando metáforas conectadas con el cuerpo social: “la ciudad padece arterioesclerosis, el Estado sufre obesidad, hay que sanear el erario, la corrupción como un cáncer, la sociedad impotente, el país aquejado por la esquizofrenia” (1993: 206). Mientras él narra sus vicisitudes

¹ En “La Cofradía de los Espadas”, relato de Rubem Fonseca, los personajes fundan una “cofradía de Cogedores” y el objetivo era...”Muy sencillo, descubrir cómo alcanzar, plenamente, el orgasmo sin eyaculación” (2000, 120). Tanto los personajes ramosianos como los de Fonseca sobrellevan una vida paralela en sociedades cerradas que funcionan como válvulas de escape para descargar el agobio de las tensiones personales, familiares y colectivas. Ante la falta de certezas, imaginan e idealizan otras posibilidades para estimular las emociones y establecer otra forma de sentimiento de pertenencia como si fueran los nuevos garantes societales; el narrador del relato de Fonseca, declara al respecto de sus ideales: “[...] nos llenó de alegría y orgullo; habíamos logrado, a través de elaborados y penosos ejercicios físicos y espirituales, alcanzar el Orgasmo Múltiple sin Eyaculación, que llamamos entre nosotros por el acrónimo OMSE” (2000, 123).

en *La casa del ahorcado*, su suegro, el germanófilo y doctor Zamarripa, pasa a ocupar un sitio central en *Los argentinos no existen*, pero Montalvo sigue inmiscuyéndose en un relato cuasi policiaco-pagano-esotérico que revela la búsqueda y la recuperación, como si fuera el Santo Grial, de la *lugger* que utilizó el Führer para quitarse la vida.

2. Las historias de Montalvo y Zamarripa se entrecruzan y toman lugar en Ciudad de México; y no sólo están enmarcadas por las tensiones político-culturales y los espejismos económicos surgidos del choque entre modernidad y tradición, sino que además son producto de tales contradicciones. Coincide además que Ramos, tal vez por razones antisépticas, publica *La casa del ahorcado* en la culminación del salinato. Dice Montalvo: “vivimos una edad de oro al revés, como si el anti Midas hubiera tomado el cielo por asalto y convirtiera en caca todo lo que tocara” (1993: 178). Mediante el monopolio de un discurso político efectivo, el salinato vino a modificar paradigmas y a legitimar la corrupción en todas las esferas: los asesinatos de Colosio y Ruiz Massieu, el levantamiento zapatista y la entronización del narco. Además, en la época del anti Midas excrementicio, se consiguió la firma del TLC y se puso a todo trapo la economía mexicana en la autopista de la globalización.

Montalvo es el narrador de *La casa del ahorcado* y relata su propia crisis: la de su cuerpo. A punto de cumplir los 50 años, le aterra la idea de convertirse en un impotente sexual. Enfatiza en su abolengo clasemediero y alardea con un narcisismo que nos remite a las teorías de Gilles Lipovetsky, en tanto exhiben el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo, en el marco de un capitalismo hedonista. Por si no fuera poco, es un hombre culto y cita a autores modernos con desparpajo (García Márquez, Borges y Paz);

para finalizar: presume todo el cine francés que ha visto y fanfarronea sobre sus conquistas amorosas. Odia a sus nietos o los mantiene a distancia como a su esposa, la indescriptible Cunegunda (este nombre provoca abstinencia; y como simple ejercicio de lector, uno no sabría imaginar ni las tallas de su busto ni de sus caderas). Montalvo es un burócrata de alto nivel en el IMSS y ha procreado tres hijos con Cune Zamarripa: Quique, Raquel y Vanessa. Tiene dos amigos-cómplices: Fonseca y Espinoza, que son jefes de Departamento como él. Ellos son, de alguna manera, la extensión de Montalvo, en cuanto a la personalidad y las obsesiones.

Una fugaz disfunción eréctil trae de cabeza a Montalvo:

Dividir el ocio entre la esposa y la amante resulta no solo fatigoso sino complicado; y si bien el amor con la amante gratifica y recompensa, el que hacemos con la esposa apacigua la culpa y combate el remordimiento. Mas lo que sucedía conmigo estaba más próximo al guiñol que al ensayo axiológico. Porque sin compartir el amor con dos mujeres supone ardua empresa, prorratar la impotencia se vuelve un suplicio (1993: 37).

Como todo un remiso de los efectos maravillosos del viagra (que sale al mercado a finales de los noventa), Montalvo tiene que ajustarse a los placebos de la verborrea y narrar su propia crisis.

La crisis de Montalvo (que son las primeras manifestaciones del climaterio, dice Christopher Domínguez Michael) va más allá de sus dolencias corporales. Montalvo alude constantemente al cuerpo, que es una de las metáforas más antiguas de la literatura. Y desde la perspectiva sociológica moderna, el cuerpo es visto como un yo social que muestra la precariedad de una modernidad a medias. Montalvo insiste en equipararlos porque “El cuerpo humano y el cuerpo social conviven

estrechamente unidos” (1993: 69).² Y se contagian, faltó añadir, porque si a Montalvo no se le para, tampoco al Estado y sus instituciones.

3. En *Los argentinos no existen* predomina otra imagen fálica, y no quiero proponer lecturas freudianas: el pene de Montalvo es sustituido por la pistola que usó Hitler para suicidarse. Es una noveleta policiaca que Ramos emplea para parodiar y subvertir un género considerado menor pero de gran impacto en la cultura de masas. En el “Epílogo prescindible”, y a la manera de un Cide Hamete Benengeli, Montalvo se convierte en el comentarista plúmbeo del manuscrito de su suegro, donde la pistola adquiere un protagonismo central tanto como el de Zamarripa y de Herr Enrique González Capallera (el comentarista afirma que éste ocupa el centro del relato); y reitera también un homenaje explícito al maestro de la *hard-boiled detective novel*:

La historia de la reliquia parecía desprendida de la pluma de Dashiell Hammett, y aunque no lograba sus alcances, al menos resultaba divertida. En ella, el doctor Bulmaro Zamarripa lograba momentos memorables, y vista así, es decir, leída en los

² *Señorita México* (1993), de Enrique Serna, propone también una lectura corporal para explorar una larga época del México actual: abarca desde Gustavo Díaz Ordaz hasta finales del periodo de Miguel de la Madrid. El cuerpo de Selene Sepúlveda, personaje central y encarnación del yo social, proyecta una imagen atractiva como producto del espectáculo y la cultura de masas. Es voluptuoso pero está sobrevalorado por el dictamen de un corrupto sindicalista que después se convierte en su amante y por el envanecimiento de la televisión, y pocos se percatan de sus desproporciones hasta que el suyo es comparado con los cuerpos de competidoras del primer mundo, y es cuando los senos y los glúteos revelan lánguidas inconsistencias. La novela confirma que los concursos de belleza son representaciones y estrategias políticas articuladas a través de los medios de comunicación masiva y de la retórica publicitaria, donde se realizan las frivolidades para desviar la atención de los grandes problemas de la nación.

amarillentos papeles garrapateados por el propio doctor para sus herederos, ajeno tal vez al tono mordaz e hipocritón que les había insuflado, su personalidad adquiría perfiles distintos (2005: 83).

Ramos juega, autorreflexiona y socava los cánones del género para el lector cómplice y entendido, proponiendo un mestizaje que constituye, desde el punto de vista estético, la búsqueda de nuevos desafíos para enriquecer la condición del género policial latinoamericano.

Con la llegada de la *lugger* a territorio azteca, Ramos politiza el relato y la coyuntura histórica en que éste transcurre es fundamental para entender que la narración y el contexto histórico se permean (dentro del código policial estadounidense, la coyuntura no es de gran relevancia para determinar los significados textuales). Custodiada por dos alemanes fieles a Hitler, de los cuales uno de ellos se contacta con el doctor Zamarripa: “[...] aquel hombre era el penúltimo eslabón de una cadena que dos años atrás había partido del *Bunker* asediado y arribaba, por fin, a su destino” (2005: 11), la pistola llega a territorio mexicano en 1947, que es el momento de las transiciones entre los presidentes Ávila Camacho y Alemán Valdés, cuando México apenas lograba estabilizarse, después de Lázaro Cárdenas, con un capitalismo a la mexicana y, en un plano internacional, reacomodarse geopolíticamente para ganar terreno más allá de la periferia mundial. Si Salinas optó por las prerrogativas del neoliberalismo económico globalizador, Ávila Camacho y Alemán, en cambio, para lograr la profilaxis social anhelada y la reafirmación de las políticas de buena vecindad con los Estados Unidos, emplearon con otra retórica el lenguaje y la ideología revolucionarios.

Si concibieron visiones diferentes para impulsar y modernizar al país (como apunte fortuito sobre Ávila Camacho y Carlos Salinas), por lo menos, la casualidad histórica nos dice que ambos presidentes coincidieron en el estigma de los her-

manos incómodos (¿la literatura y la desmemoria histórica los absolverá?). Raúl publicó cuento, novela y poesía, en ese orden. En 1980, *Muerte calculada*, bajo el sello de Penélope; en 1989, *El amante: dos ventanas a la vida*, publicada por Diana y en 1990, *El secreto, un día*, poemario editado por El Tucán de Virginia. Parafraseando a Juan Alberto Cedillo, autor de *Los nazis en México* (2007), Maximino, como político y ex-gobernador de Puebla, trabajó arduamente, al igual que importantes empresarios y militares, bajo las órdenes de los agentes de inteligencia de la *Abwehr* alemana, para consolidar el primer cártel con patente de corso y así introducir toda la droga posible a los Estados Unidos.

En un país de leyes, pero no de justicia, los códigos del relato policial estadounidense sucumben; así se problematizan las (pocas) probabilidades para esclarecer el crimen; y la restauración del orden mediante el acceso a la verdad y el castigo de los culpables se ven imposibles de cumplir. En el relato de Ramos no participan ni la policía ni el sabueso con la mente deductiva capaz de elaborar pesquisas y líneas de investigación, pero está Zamarripa, joven en ese entonces, casado, dueño de un consultorio médico y profesor de anatomía en la UNAM, viajero por Europa e incansable errante en las *die Straßen von Berlin*.

Una vez que se perpetra el primer crimen del relato en torno a la *lugger*, las palabras “autenticidad” y “partido” cobran especial interés en la trama. Otto y Rudolph Shultz, “miembros del cuerpo de seguridad de Adolfo Hitler, habían sido seleccionados para transportar la reliquia fundamental por su lealtad al *Führer* y, muy especialmente, por su calidad homocigótica que los convertía en gemelos idénticos” (2005: 48). El contacto en México era Zamarripa, “militante del Partido desde 1936” (2005: 49).

Con el doble asesinato de Otto (doble *sic*, porque la historia toma lugar en México y la doble ejecución de una misma

persona es más que posible como las votaciones electorales *post mortem*), alias Enrique González Capallera, de supuesta nacionalidad española, Ramos enreda una trama permeada por la violencia, malentendidos y los infundios culturales, la cual enriquece con un ritmo veloz, sin dejar de proponer pistas falsas que orbitan sobre un enigma que llega a confundir no al lector sino a los personajes.

Ante la ausencia de un representante de la ley para resolver el doble crimen, Zamarripa conjetura la existencia de un traidor en el interior del partido y de militantes pseudo-argentinos que hablan, obviamente, como cantantes de tango, pero en las premuras por apoderarse del arma, salpican expresiones que delatan sus verdaderos orígenes: “—No te hagas pendejo, hijo de la chingada...” (2005: 42). Zamarripa deduce que “había dos grupos de argentinos. Unos, supuestamente verdaderos, habían puesto de cabeza su consultorio; otros, los evidentemente falsos, le habían propinado una golpiza” (2005: 43). En el afán de venerar la pistola, recuperarla, convertirse en custodios de la reliquia y construir los andamios del Cuarto *Reich* en el continente, militantes auténticos venidos desde Estados Unidos y Argentina, se enfrentan con sucesos rocambolescos que ni el mismo comandante del Partido puede frenar porque también los propicia.

El comandante se ve acotado tanto por su codicia y falta de sagacidad, como por las conspiraciones en el seno del Partido. Ni éste, en tanto personaje secundario, ni el doctor Zamarripa, narrador del relato, expresan literalmente el nombre completo del Partido, pero es tan obvio deducir sus siglas o su denominación (el crítico Eduardo Guízar-Álvarez le denomina el Partido Nazi Mexicano), como el objetivo que persigue Ramos con este juego de encubrimientos y desvelamientos. Ramos tensa la tuerca y no sólo cuestiona sino que también pone en primer plano la falta de lógica, de ocultamientos y

negociaciones, como sucede en el relato mismo, de un sistema político que pretendía aunar modernidad y progreso en medio del rezago, la corrupción, el abuso de poder, la adulación, la falta de autocrítica y la idea de que México tenía que ser gobernado por una dinastía elegida por las reglas del propio sistema, es decir, el mismo Partido. La narración toma lugar precisamente en el intervalo en que México vivía la refundación del partido de Estado, cuando el PRM cambia de piel y se transforma en el PRI en 1946.

A Zamarripa le había dolido profundamente la derrota alemana, “[...] como si hubiera nacido a las orillas del Rin. Bulmaro Zamarripa con sus camisas pardas, sus mapas colmados de tachuelas de colores, sus recortes y banderas, tendría que sentar cabeza algún día y entonces podría gozar de su profesión e inteligencia que para algo más que sobresaltos se había quemado las pestañas” (2005: 27). Pese a sus años de militancia en el Partido, “[...] de sus repetidas manifestaciones de entrega y lealtad, se le seguía considerando un *camisa nueva*” (2005: 20). Zamarripa comparte con sus camaradas o correligionarios la misma ideología, pero al poco tiempo empieza a detectar a los advenedizos y tránsfugas, susceptibles a la deslealtad y a las intrigas patológicas.

Cuando llega a casa y su esposa lo interroga al ver reflejada la decepción en su rostro, dice para sí mismo: “La torpeza era un mal latinoamericano” (2005: 51). De manera paradójica, la pistola representa el signo de una modernidad por venir porque implica el interés de materializar una nueva realidad cultural en el país, tal como desean sus militantes. El comandante lo aclara: “La semilla del Cuarto *Reich* debe plantarse aquí” (2005: 36). Y añade: “El *Führer* mismo ordenó que fuéramos nosotros los portaestandartes de la defensa del *Reich* por venir” (2005: 37). Pero todos evitan la manifestación pública de las emociones, como el duelo ante la pérdida del

Führer o la admiración genuina hacia la reliquia, y optan por el morbo y la impunidad, en lugar de padecer una contenida y discreta angustia. Sin embargo, la *lugger* fue despojada de toda aureola de mitificación si aceptamos lo que creyeron los militantes del Partido, excepto Zamarripa, al terminar alojada en las entrañas del cadáver de un hombre. Hasta aquí, la risa de Ramos emite un sonido de campana en este relato policial donde la pistola, las confusiones, los infundios culturales, el crimen, las negociaciones frustradas y el cadáver de un hombre organizan la trama.

4. El cinismo y el grotesco constelan su propia retórica alrededor del cuerpo, que es la materia prima, a partir de un realismo impúdico y anatómico, pero también renovador y fundacional. Así nace la narrativa cínico-genital que Ramos explora en *La casa del ahorcado* y la visión carnavalesca en *Los argentinos no existen*, donde el autor se vale de un cuerpo inerte para proyectar una imagen grotesca y esencialmente política.

Recuperando la imagen emblemática del arma en el interior del vientre del cadáver, y con el objeto de afirmar que es, como hipérbole, la politización del cuerpo carnavalizado, Ramos reorienta su crítica centrada no solamente en el meollo de un conflicto entre modernidad y atavismo, sino entre lo que es nuestro y lo que es ajeno.

Mijaíl Bajtín, interpretando a Rabelais y examinando a los teóricos pioneros del grotesco, deduce que la sátira grotesca consiste en exagerar algo negativo que no debería de ser y en presenciar la ridiculización de ciertos fenómenos sociales y culturales identificables. Lo espurio termina por imponerse en el relato policiaco de Ramos. Cuatro hombres han sido asesinados en tiempos distintos: primero es victimado el alemán o falso español, de certeras puñaladas en el corazón y después asesinan al militante que se había quedado de guardia en el consultorio para vigilar

todos los pasos de Zamarripa: “[...] de un golpe seco y directo que le desbarató la base del cráneo” (2005: 69). Finalmente, caen abatidos el comandante del Partido, que era “ex camisa dorada y camisa parda a la hora de su fallecimiento” (2005: 73), y el “escolta traidor también había caído víctima de las balas” (2005: 73), en un tiroteo ocurrido en la Facultad de Medicina, al tratar éstos de apañar el cadáver del alemán, con el propósito de extraerle el arma del vientre y adueñarse de la pistola.

Zamarripa empieza a controlar los hilos de la marioneta, una vez enterado, tardíamente, de que las bravas pesquisas emprendidas por los militantes tienen como objetivo apoderarse de la pistola. Un día lo visita en su consultorio Enrique González Capallera (o Enrico Capellini o Salvatore Capellini), alias de Otto o Rudolf Shultz (poco a poco tenemos que aceptar que todos estos nombres se refieren a la misma persona), y lleva entre sus manos un envoltorio que cuida con mucho recelo y se supone que dentro está la *lugger*, usada por Hitler. En una conversación con el comandante, conoce por primera vez su contenido:

—¿Qué no lo sabías?

—No... Carajo, pues por ahí hubieran comenzado. Si me hubieran dicho desde el principio de qué se trataba no se hubiera armado tanto lío. No que se andan con tanto secretito (2005: 24).

Decepcionado de sus camaradas, elabora una coartada perfecta. Decide tutelar el arma, sin decirle nada a nadie. Le hace creer al comandante que la *lugger* está en las entrañas del alemán. Ésta es la metáfora que inventa Ramos como si el cuerpo formara parte de un espectáculo grotesco y particularmente trivializado. Presupone, en términos bajtinianos, ligados a la historia cultural mexicana, la concepción grotesca del cuerpo fecundado.

Dice Zamarripa: “La metáfora resultaba eficaz. La semilla del futuro sembrada en la muerte que los amamantaba;

nutrida por la resequedad de un guerrero caído en combate” (2005: 65). El vientre o las entrañas desempeñan un rol importante en el cuerpo grotesco, según Bajtín. Y de entre otros acontecimientos como la muerte, el descuartizamiento y el despedazamiento, el embarazo tiene un valor expresivo y podemos decir de la mano del teórico que la metáfora ramosiana muestra, en el caso del cadáver embarazado con la pistola de Hitler, la faceta absurda y grotesca de la procreación y la fecundidad de un proyecto cultural arbitrario, como la posibilidad de asentar los andamios del cuarto *Reich* en México. A partir del desconocimiento de Zamarripa sobre la pistola, alude a esa afición ingenua por lo foráneo que, sin ánimos de autocrítica, más bien está marcada por la fuerza del azar; por tal razón, la procreación resulta, ante el intento de enriquecer la idiosincrasia, un acto estéril y grotesco.

Se especula en *La casa del ahorcado* con otra imagen corporal que va más allá de la superficie. Al somatizar el discurso, el pene de Montalvo pierde gran parte de su audacia en casi toda la narración, por eso Ramos lo confronta con el culo de su yerno; y desde este antagonismo corporal, entre un órgano genital capaz de procrear, de frente al idiota real de la familia, como le llama Peter Sloterdijk, desclasado y menospreciado, el culo no puede procrear pero sí puede emitir una sólida opinión.

Más que de tendencia costumbrista o de cuño neo-naturalista, *La casa del ahorcado* es una novela conjetural en tanto que Montalvo narra intentando reordenar o inventar su propia genealogía, con leyendas familiares y acontecimientos acaecidos en un pasado reciente, y lo que dice tiene una naturaleza terapéutica. Así, su tono conjetural adquiere mayor resonancia cuando, de manera tangencial, se vuelve testigo de una escena amorosa entre su hija Vanessa y el novio de ésta, en la sala de su casa:

A mitad de la escalera cuyo descanso ofrece una especie de balcón hacia la sala, descubrí los dos hemisferios de las nalgas masculinas a punto de ser desgajadas por las compulsivas manos de mi hija. El ojo fundamental de mi futuro yerno me guiñó desde la semipenumbra con procaz camaradería. El insolente ojo sin pestañas me reconfirmó la añeja idea de que odiamos a los jóvenes porque nos despojan de nuestros apetitos más entrañables y nos dejan apenas, a manera de indemnización, el usufructo de los consejos morales (1993: 65-66).

De espaldas al realismo pudibundo que usufructúa al pene como el emblema de la estructura patriarcal por excelencia, esta escena apodíctica detona la posibilidad de una lectura anti-genital y desilusionada. Sloterdijk sostiene que el culo parece estar condenado a la oscuridad, como si fuera el *clochard* de la familia. Sin embargo, esta oveja negra le saca la lengua al conjetural de Montalvo, quien desde su pene exhibe una infelicidad a causa de su impotencia.

Si Montalvo admite que su “cuerpo bulle con alteraciones similares a las que ocurren en ese otro cuerpo, más grande y más enfermo que es el país” (1993: 59), no hay objeciones para aceptar que, siguiendo las ideas implacables de Sloterdijk, el culo del yerno manifiesta un sentimiento fidedigno de época. Si vemos el mundo por ese orificio, significa que las cosas están un poco cagadas.

Perito en adulterios y dotado maestro de la verborrea, a partir de esa escena, Montalvo comienza a ver al país a través del culo del yerno, a quien jamás llama por su nombre sino por “el ojillo de color panela” (1993: 65), “la ciclópea córnea del enemigo” (1993, 66), “la redonda y reseca pupila mirándome con una timidez contradicha” (1993, 80). Según Sloterdijk, el culo posee una imagen del mundo plebeya, popular, realista. De allí su orientación dialéctica, con su buena dosis de exis-

tencialismo. El lector puede notar el cambio repentino en las emociones de Montalvo; deja a un lado por un momento las tropelías sexuales con las secretarias, su descastada actitud ante Cunegunda y la inverecundia con la que trata a sus nietos, para manifestar un malestar cultural.

Dice: “Formo parte de una generación estragada por los divorcios, el engaño, las hemorroides, los infartos; pero sobre todo por el miedo” (1993: 165). Los genitales son propensos a la aprensión y manifiestan desconfianza ante el cambio, aclara Sloterdijk, pese a que son los genios entre los órganos de la mitad del cuerpo. Montalvo adopta ciertos prejuicios con respecto a la bisexualidad, el americanismo y la tecnocracia, “en plena década de los 90” (1993: 198). Como toda novela conjetural, el personaje de *La casa del ahorcado* revela sus preocupaciones pero sin que haya transformaciones en su carácter. Inicia confesando sus dolencias urinarias, después su impotencia, causada por problemas psicosomáticos, y concluye en una habitación de hotel ubicado frente al zócalo de Ciudad de México, emitiendo un grito orgásmico, poderoso, que coincide con el grito a todo pulmón que da el presidente de México, en el balcón de Palacio Nacional, la noche del 16 de septiembre.

Ramos trata de pormenorizar ciertas partes del ecosistema sociopolítico mexicano, dándole prioridad a un hombre que no sólo controla completamente el discurso de la narración, sino que también es una suerte de demagogo que pretende convertir todo cambio en un concepto obsoleto, al tiempo que permite y ocasiona sin reparos la depredación y el agandalle. Y sus prioridades empiezan por complacer solamente a su pene.

Al escuchar las palabras de Montalvo, podemos advertir la conciencia cínica de una época, pero sería difícil proporcionarle un rostro definido, porque el suyo es impersonal, aunque a veces se parece al nuestro y poco tiempo después al de los otros.

5. En *La novela mexicana (1967-1982)*, John S. Brushwood distingue cuatro tendencias narrativas en casi dos décadas de producciones editoriales. De acuerdo a Brushwood, el lector puede identificar tres de ellas en *La casa del ahorcado*, dado que mantiene una dinámica radicalmente metaficcional y autoconsciente; y la historia toma lugar en la gran Ciudad de México. La tercera tendencia se identifica en la identidad inestable de los personajes; y aunque esta novela no hace mención de esta temática, la cuarta tendencia se relaciona con el fantasma de la matanza de Tlatelolco en 1968.³

A mitad de la novela, el lector se encara con un metatexto, que no se anticiparía por ningún lado si no se mantiene en completa alerta, titulado *La balada de Bulmaro Zamarripa. Los argentinos no existen (entremés)*. Mediante el recurso de *mise en abyme*, *La casa del ahorcado* proyecta desde el útero otro texto de menor extensión, pero que no verá la luz propia sino hasta el 2005, cuando Ramos acepta la propuesta de su editor para publicarlo reduciendo su título original. En una entrevista inédita, Ramos responde sobre la iniciativa de separar de su fuente y convertir al entremés en una *noveleta* autónoma:

Mi editor quería algo y de ahí surgió la idea. Fue posible porque *Los argentinos no existen* funciona como texto autónomo. Lo interesante, y esto creo responde la otra pregunta, es que

³ Paloma Villegas concluye esta tendencia en *La luz oblicua* (1995), al narrar el reencuentro de una generación de jóvenes disidentes y rabiosos que lucharon contra el régimen en 1968; para salvar la vida, algunos tuvieron que exilarse; otros, pactaron con el poder a cambio de privilegios. Años después, regresan a México, que es el presente de la narración. No regresan con hambre de revancha sino en busca de prerrogativas y convenios con el poder político; o de plano, sepultar para siempre ese pasado que podría ser ominoso para sus intereses.

la *noveleta* se integra naturalmente a la novela mayor, la cual, utilizando términos médicos, no rechaza a la primera como si fuera ajena. Ambas pertenecen a la misma familia (por eso los médicos le piden primero a los parientes la donación de órganos para el enfermo).

El entremés buscaba la sorpresa, sacar de ritmo al lector, para luego retomarlo. Es como salirse de la autopista principal, tomar un camino secundario, para luego de varias páginas, reentrar a la autopista. Creo que este viaje lo transita el lector sin dificultad, aunque sí con extrañeza. El lector acepta a Zamarripa como personaje secundario en *La casa del ahorcado* y luego como principal en *La balada* (...). Lo mismo ocurre con Montalvo; simple narratario en la *noveleta*. La literatura está hecha de riesgos. Es la que me interesa escribir.

La forma permite una interacción mediada por un dinamismo complejo que busca subvertir la estructura tradicional de la novela conservadora. Domínguez Michael sostiene que *La casa del ahorcado* sería una novela costumbrista si no fuera por el brillante contrapunto que Ramos introduce al promediar la narración. Tal vez un lector avezado pudo o puede anticipar la llegada del entremés novelístico (no fue mi caso, yo no lo vi venir).

Montalvo empieza a jugar deliberada y autoconscientemente con los cambios de voz narrativa; según él, para amainar el dolor físico y moral que le aqueja. Recurre al desdoblamiento de la voz; y es aquí cuando se anticipa para el lector avezado la existencia de un entremés que igualmente lo remite a un subgénero teatral tan popularizado en el Siglo de Oro, cuya encomienda era relajar y divertir al público. Por verecundia o pundonor, Montalvo opta por la voz en tercera persona para relatar el encuentro amoroso con su secretaria. Lo titula “Una posible historia del amante incompetente”; y resalta también el uso del vocabulario teatral que el lector debe emplear (la aco-

tación, los personajes y el escenario), para describir la manera en que está distribuida la información narrativa inicial de este primer meta-relato-teatral dentro de la novela. Dice Montalvo en su condición de *dramatis personae*:

(en donde él mismo imagina un encuentro amoroso en tercera persona para alejarse del problema y poder observarlo con mayor objetividad)

Personajes: MONTALVO, a punto de cumplir los 50 años y MARITA, ya entrada en los 25.

Escenario: el mismo hotel que el del final (1993: 38-39).

Páginas después, el narrador Montalvo revela nuevamente su intención: “movido por un impulso similar al que me aconsejó relatar en tercera persona mi previsible encuentro con María Benedicta, apelo una vez más al recurso. La circunstancia lo amerita porque el dolor y la ofensa aún permanecen” (1993: 83). Ramos corre el riesgo al jugar con la interacción entre la estrategia textual y la estrategia de lectura de ambos textos, impulsando interpretaciones y deducciones ambiguas para que el lector adopte una posición política y cultural, porque forma parte de su itinerario narrativo: desenmascarar los viejos códigos y paradigmas para que el lector asuma una crítica subjetiva radical de todo aquello que pueda captar el ojo cínico.

Bibliografía

ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Cátedra, Madrid, 1992.

———. *El juguete rabioso*. Cátedra, Madrid, 1985.

BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza, Madrid, 1990.

- BOLAÑO, Roberto. *La literatura nazi en América*. Seix Barral, Barcelona, 1996.
- BRUSHWOOD, John S. *La novela mexicana (1967-1982)*. Grijalbo, México, 1985.
- CEDILLO, Juan Alberto. *Los nazis en México*. Debate, México, 2007.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. “*La casa del ahorcado de Luis Arturo Ramos*”, *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos*. Antonio Moreno y Martín Camps (comps.). UACJ, Ciudad Juárez, 2005.
- FONSECA, Rubem. *La Cofradía de los Espadas*. Cal y Arena, México, 2000.
- GUÍZAR-ÁLVAREZ, Eduardo. “Entre la memoria y el olvido: *Los argentinos no existen* de Luis Arturo Ramos”. *La Palabra y el Hombre*. Núm. 139 (jul-sept), pp. 129-137, UV, Xalapa, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Anagrama, Barcelona, 2003.
- RAMOS, Luis Arturo. *Los argentinos no existen*. Eón, México, 2005.
- . *La casa del ahorcado*. Joaquín Mortiz, México, 1993.
- SERNA, Enrique. *Señorita México*. Plaza y Valdés, México, 1993.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Siruela, Madrid, 2003.
- VILLEGAS, Paloma. *La luz oblicua*. Era, México, 1995.

EXPERIENCIA Y EVOCACIÓN,
MEMORIA Y DISTORSIÓN:
A PROPÓSITO DE LOS PLANOS NARRATIVOS
EN *VIOLETA-PERÚ*

VÍCTOR MANUEL OSORNO MALDONADO
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Majestuosa, cruda, fascinante, surrealista, paradójica, inabarcable y sumamente móvil, serían algunos de los calificativos que podrían adjudicarse, con más o menos precisión, a cualquier metrópoli del mundo occidental. Las grandes ciudades atraen nuestra atención, para bien o para mal, porque funcionan a partir del caos, de la velocidad, de la concurrencia de voces, de las infinitas historias que caminan sobre los hombros de esas multitudes que a diario atiborran las calles. Entonces, la confusión organizada es el principio rector de las urbes, de los mundos que dentro de ella giran y de las cabezas que albergan dichos mundos. Esa organización caótica es un aura invisible que rodea nuestros días y que se nos presenta como la realidad; fuente primordial e irrefutable de inspiración que a veces se concreta en alguna forma artística.

A lo largo de la historia, una de las principales razones para emprender viajes ha sido el conocimiento de las ciudades extrañas y de los fastuosos imperios recién descubiertos; sin embargo, una vez descubierto todo el mundo, los viajes continuaron como un acto que satisface la curiosidad de asistir a los lugares que aparecen en los libros de historia. La constante es clara, se trata de conocer algo nuevo, algo ajeno

a nuestro entorno, de romper nuestra cotidianeidad al pisar un territorio extraño. Pero el viaje también se realiza en el lugar propio, pues todos los días, estemos donde estemos, es necesario cumplir un trayecto en el que siempre, si aguzamos un poco la mirada, nos encontramos ante lo extraño, ya que el fragmento de realidad que recorreremos todos los días siempre será inagotable. Sea turista o ciudadano, el sujeto tiene tiempo para pensar durante los recorridos que realiza dentro de la ciudad; el extranjero imagina la historia del lugar que pisa y el nativo recuerda los años transcurridos en ese mismo lugar. Lo importante aquí es el ejercicio de imaginación y memoria que se lleva a cabo durante el viaje, proceso del pensamiento en el que el sujeto se coloca como centro en torno del que se despliega el espacio y el contenido cultural que éste comporta, de manera que el espacio cobra sentido a partir de la memoria del sujeto. Quizá por eso las grandes ciudades cambian todo el tiempo, porque mientras unos intentan apresar los recuerdos, otros se empeñan en olvidar los malos momentos vividos en determinado rincón de la urbe.

Sin ir más lejos, pensemos cómo la memoria y la imaginación se entretienen a lo largo de un discurso narrativo que sucede en un autobús. Luis Arturo Ramos aborda la ruta Violeta-Perú para ofrecer al lector una mirada fragmentaria y deformada de la Ciudad de México, por medio de un personaje que al observar a través de las ventanas de un camión recuerda, pero que al recordar se siente desconcertado y bebe tequila —de una anforita que lleva escondida bajo la camisa— para mitigar esa sensación. El personaje ha perdido su empleo de chofer, se ha distanciado de la mujer que ama y que huele a pescado y no encuentra apoyo en los amigos de su barrio ante lo trágico de su situación. La desgracia del personaje es evidente, pero no así los motivos que la propician, debido a que la reconstrucción de los hechos que antecedieron al presente

de la narración se ve afectada por el grado de ebriedad que aumenta en el protagonista, ya que éste es el punto de vista adoptado para la producción del discurso. Sin embargo, la novela es narrada en su mayor parte por una voz externa al espacio de las acciones que se dirige a un “tú”, instancia pronominal que puede identificarse con la imagen del protagonista, pues el discurso adquiere el aspecto de un flujo de conciencia, de un desdoblamiento reflexivo a partir del cual toma forma el argumento de la narración.

Conforme el narrador se dirige al personaje, lanzando una serie de indicaciones que tienen la finalidad de recordarle lo que acaba de realizar, van apareciendo diferentes nombres de capital importancia en los alterados recuerdos del ex-chofer, pues don Cayetano Calles, Patricia, Santos Gallardo, el Extasiado, el Sisers y el Filin Gud son algunos de los personajes que, retratando varios estratos sociales, se hacen presentes en la evocación que el protagonista realiza a bordo del Violeta-Perú. Adinerados empresarios, mujeres trabajadoras, discapacitados, obreros en huelga, chismosos de barrio, todos caminan por la misma ciudad, por aquel espacio narrativo que Luis Arturo Ramos llenó de callejones sin salida y de falsos atajos; espacio exacerbado a través de la visión de ese ebrio que va modificando página a página el motivo de su desempleo. El caos de situaciones, el entrar y salir de personajes y el no saber con claridad qué está pasando son rasgos de *Violeta-Perú* que remiten a esa “confusión organizada” bajo la que funcionan las grandes ciudades. Del mismo modo, el discurso novelesco responde a ese ejercicio de la memoria que se realiza durante cualquier viaje, pues los hechos que el personaje intenta reconstruir están sujetos a la incertidumbre del recuerdo y de lo imaginario, razón por la cual el argumento de la novela parece diluirse en el vaivén de ese autobús que recorre la Ciudad de México.

Desde el inicio es notorio que el discurso se articula a partir de dos circunstancias enunciativas: la correspondiente al narrador, que informa respecto al presente narrativo, es decir, al tiempo que implica el trayecto en autobús, y otra que corresponde al protagonista, quien sitúa las acciones en un pasado inmediato cuya evocación se va transformando por su grado de ebriedad, por las situaciones anodinas que observa dentro del autobús, pero sobre todo por la aparición de un personaje ciego que canta el “Corrido de Santos Gallardo”, ya que dicha canción popular se refiere a las andanzas de un personaje conocido por el protagonista de la novela. Esta compleja disposición de niveles ficcionales hace del corrido un metatexto que duplica el artificio novelesco, pues la relación del protagonista, real dentro del mundo narrado, con un ser ficcionalizado al que se refiere la canción popular, pone en duda la existencia del primero y, por ende, el carácter fáctico que sus recuerdos pretenden adquirir dentro de la narración. Cuando el protagonista va resignado a nunca más manejar el Mercedes de don Cayetano, a no volver a disfrutar del aroma que las hijas de su patrón dejan en el carro y a no acostarse con Pati —empleada de una empacadora de pescado también perteneciente a don Cayetano—, el narrador se refiere a lo confuso de la visión que el personaje central tiene de sí mismo, de lo que ocurre en el camión y, en consecuencia, de su historia:

Y para no dejar, y a tu salud y a la de la cabrona vida, otro tequilazo mientras allá atrás, si hasta parece que las oyes, las flores se alocan de lluvia como mujeres calenturientas y tú no dejas de pensar en el Mercedes que debería llamarse Patricia como la vieja esa en que alguien pensó cuando escribió el nombre en el respaldo del asiento.

Tratas de mirar hacia afuera, aburrido ya de las flores pantoneras y del olorcillo dulzón que ahora sientes revuelto con el

de la gasolina; pero la lluvia no te deja ver las cosas con claridad; la gente se desbarata como muñecos de tinta machacados por el agua y tú los ves deshacerse poco a poco como al vampiro con la estaca en el corazón (1986: 31).

En relación con el *modus operandi* del recuerdo, es preciso señalar que éste se deriva del contacto que establece el sujeto con alguna materialidad o sensación que lo remite a una experiencia determinada, por lo que la evocación depende en gran medida del carácter azaroso con que, en el acontecer cotidiano, se presentan ciertos objetos o situaciones. De esta forma, todo acto memorialista puede tomar como punto de partida la libre asociación de ideas, hecho manifiesto la falta de causalidad que se observa en el relato, principalmente en el hecho de que el narrador elabora un discurso recurriendo a relaciones semánticas que sólo cobran sentido en la particularidad del personaje que rememora. Así, la equivalencia flores-mujeres calenturientas denota la gran carga sexual y machista con que está construido el personaje, mientras que la relación Mercedes-Patricia remite al conflicto laboral entre don Cayetano y sus trabajadores, es decir, el hecho que en apariencia desencadena toda la serie de conflictos descritos en la trama. Por otra parte, si bien el narrador ya había mencionado la presencia de Patricia en la historia del personaje central, en el presente del relato éste la recuerda a partir de la inscripción que ve en uno de los respaldos del autobús, motivo que pone al descubierto lo azaroso de la evocación que el personaje está llevando a cabo.

Hasta aquí, el principal punto de ilación para reconstruir la anécdota creada por Luis Arturo Ramos es el protagonista; sin embargo, su percepción de la realidad, única fuente productora del discurso a pesar de que éste también compete a un narrador, se ve alterada por el discreto consumo de tequila. El efecto consiste en que todo dentro del autobús se deforma,

mientras que la lluvia del exterior hace otro tanto con la realidad citadina que entrevé el personaje a bordo del vehículo. Esta dicotomía adentro (autobús)-afuera (ciudad), y lo difuso de los acontecimientos que se desarrollan en ambos espacios, también tiene que ver con la disposición de planos narrativos, divididos entre el presente del discurso, que correspondería al momento del adentro, y un pasado que se intenta reconstruir, tiempo ajeno al relato en curso y que tuvo lugar en un espacio exterior al de la evocación. De esta manera, entre la lluvia y la ebriedad todo se diluye en la mente del personaje, puesto que, si bien no era claro aquello que recordaba, ahora tampoco lo es el entorno en que se pone en marcha su alterada memoria.

Teresa García, en el estudio introductorio a los *Cuentos (casi) completos* de Luis Arturo Ramos, hace una revisión analítica de los principales temas y motivos que aparecen con recurrencia en los relatos de este autor veracruzano. Para dicha crítico, la preponderancia de las sensaciones, el lenguaje corporal de los personajes, la confluencia de perspectivas y lo refractario de las anécdotas son características consustanciales a la obra de Luis Arturo Ramos; sin embargo, uno de los aspectos a los que Teresa García presta mayor atención es el papel de la memoria como fundamento poético-estructural de la prosa escrita por el narrador veracruzano, pues, siguiendo las observaciones realizadas en su estudio, esta facultad del pensamiento representa el punto de partida para todas las narraciones de Ramos, hecho manifiesto en que

La memoria trasciende de manera notable en la conformación de su estética cuando la utiliza como ocasionadora del caos, o como el punto de equilibrio, de caída o de realización de sus personajes. La memoria resulta el pre-texto, pues antecede al acontecer narrativo al transformarse y adecuarse a los deseos y a las necesidades del narrador o de los personajes. Los lectores de sus narraciones somos

testigos y copartícipes de la labor en la cual se teje la memoria, al deshacerla y rehacerla, transformándola (2004: 10).

Esta labor memorialista a la que alude García muestra un doble revestimiento: por un lado, puede fungir como proceso constructivo del discurso; mientras que por otro, aparece como elemento que deconstruye y oscurece la forma de lo narrado. La segunda función que adquiere la memoria se lleva a cabo en *Violeta-Perú*, ya que los recuerdos del protagonista deforman el conflicto, los personajes, los espacios y las temporalidades de esa historia que el personaje central intenta reconstruir y que al mismo tiempo le da existencia. Por este motivo, no es fácil afirmar si las experiencias del protagonista estuvieron relacionadas con una huelga, con el asalto a un banco o con una riña de cantina, y si tuvieron lugar afuera de la fábrica de don Cayetano, o frente a la Alameda o en alguna colonia popular del centro de la Ciudad de México. Del mismo modo, resulta incierto si hubo un asesinato, un incendio o una masacre; tampoco se sabe a ciencia cierta si murió Santos Gallardo, personaje mitificado por la letra del corrido, y/o don Cayetano, personaje que se hace y se deshace a lo largo de la novela.

Así como la memoria juega un papel importante en el comportamiento interno del texto, Teresa García también señala la importancia de ésta en una fase previa, y por tanto externa, al momento narrativo. Como dicha crítico menciona en el fragmento citado, dentro de la poética de Luis Arturo Ramos la memoria representa el antecedente del texto, es decir, la materia prima con que se construyó un discurso que, en el caso de la novela que nos ocupa, congela la movilidad y el atropello con que surgen los pensamientos, gracias a la yuxtaposición de los dos planos narrativos que aquí se analiza: el del narrador, que responde a un presente de la enunciación, y el del protagonista, que remite al pasado inmediato de la evo-

cación; a ese afuera del tiempo en que sucede lo narrado. Esta dislocación temporal otorga a la escritura de Ramos un efecto de circularidad, rasgo que es posible confirmar en *Violeta-Perú* atendiendo al carácter reiterativo tanto de los recuerdos del protagonista, como de los motivos que atrapan su atención dentro del autobús. Ante una disposición discursiva de esta naturaleza, el lector, más que tener una visión totalizante de la novela, se convierte, tal como lo señala García, en testigo y copartícipe del proceso por el que la memoria se urde, de manera que no sólo decodifica sino que además observa cómo se va conformando ese discurso de recuerdos que se refutan.

La deformación que de sus experiencias hace el protagonista a lo largo de la novela tiene que ver con el sentido irreverente, contradictorio y disperso que adquiere el discurso gracias al influjo del alcohol sobre el personaje. Si bien este motivo ya ha sido señalado, aún está por verse algunas de las consecuencias formales y estructurales que el recurso de la ebriedad tiene dentro del mundo narrado, ya que, además de agregar un sinnúmero de elementos imaginarios a lo “efectivamente” ocurrido, el estado etílico del protagonista da origen a un perspectivismo narrativo en el que se entremezclan algunos elementos del presente, es decir, del autobús, con personajes y situaciones que conforman el pasado inmediato del protagonista, es decir, el tiempo de la experiencia que atropelladamente se intenta evocar. Así, el espejismo de la temporalidad y la multiplicación de planos narrativos son dos estrategias que, ahora en función del tequila que consume el personaje, fulminan la veracidad y la linealidad del relato, ya que ambos recursos discursivos de *Violeta-Perú* ofrecen al lector una serie de repeticiones paradójicas que dificulta la concreción de la trama. Al respecto, Renato Prada Oropeza, en su texto “Inicio de una odisea literaria: *Violeta-Perú* de Luis Arturo Ramos”, menciona que la realidad de lo recordado y la trans-

formación que sufre el recuerdo al articularse en discurso se entremezclan hasta conformar una escritura que oscila entre la memoria y la invención, entre la ficción y la metaficción, ya que en dicha novela

el monólogo interior de las analepsis que nos ofrecen recuerdos del pasado del personaje y las divagaciones imaginativas se entretajan de una manera más compacta e indiscernible, conforme la lucidez del personaje se va diluyendo con su paulatina embriaguez por el efecto del tequila que bebe constantemente, aunque siempre de manera subrepticia (2006: 69-70).

En *Violeta-Perú* los únicos elementos de la trama que cuentan con un desarrollo ascendente y cronológico son el sopor que experimenta el personaje durante su viaje en camión, y la confusión de sus recuerdos derivada por el estado alterado de conciencia que provoca el consumo de alcohol. De esta manera, conforme se evapora el contenido de la anforita en la boca del protagonista, su realidad, materializada en los pasajes del texto que se refieren al recorrido del autobús, entra en conflicto con aquel otro plano de metaficción fundamentado en el corrido que figura entre las páginas iniciales de la novela. Si bien la ruptura de los límites entre realidad del personaje (discurso del narrador) y la ficción de sus recuerdos (discurso del protagonista) es un hecho evidente en la totalidad de los fragmentos que integran el texto, al considerar el corrido como elemento metaficcional dicha transgresión se opera en un nivel más profundo de la obra, pues ahora el pasajero borracho (con)funde la naturaleza ficticia o deformada de su evocación con el carácter todavía más ambiguo que adquiere la canción popular debido a que, como ya se mencionó, en ella se relata las aventuras realizadas por un conocido del personaje, por un hombre que forma parte de lo que creíamos era ese mundo “objetivo” que se pretende rememorar. Así, la imagen de Santos Gallardo,

cuyo apelativo varía a lo largo de la narración, se suspende entre la “realidad” que le otorga el hecho de ser un personaje ubicado en el pasado del protagonista y la naturaleza mítica o imaginaria que le prodiga su pertenencia al corrido. Sin embargo, el grado étlico del personaje le permite sintetizar los planos de realidad, ficción y metaficción en el concurrido espacio del autobús, pues como menciona el narrador en una de las tantas interpelaciones que hace al protagonista de la novela:

Cierras los ojos y te das cuenta que se te afloja el cuerpo y que la sangre ya no te golpea tanto en la cabeza. El camión se detiene y todo se amontona en la ventanilla. Miras una calle angosta como esas en que según el corrido acostumbraba trabajar Santos Gallardo; hasta te preguntas si no estará asaltando el camión en ese momento y muy pronto lo verás aparecer por la puerta vestido como El Valiente de la lotería, con su cuchillo en la mano y la cobija enrollada en el brazo; pero no, porque dicen que jamás usó pistola y mucho menos navaja; además ya está muerto, aunque lo traigas en la bolsa de la camisa comiéndote el corazón para no morirte del todo como hacen los vampiros (1989: 59).

Es cierto que el mismo personaje rechaza la posibilidad de que Santos Gallardo aparezca en el autobús, pero más que hacerlo por lo inverosímil o improbable de su ocurrencia, lo hace atendiendo a los rumores populares, a lo que se dice son las costumbres de ese Santos que sólo asalta en la calle y a manos limpias. Por otro lado, el protagonista sabe que durante su viaje en el Violeta-Perú Santos es un personaje que aguarda en la inmovilidad del bolsillo de su camisa, donde se encuentra esa página impresa con el corrido, hecho que remarca la condición limítrofe entre realidad e imaginación tanto del bandolero como de las vivencias que, junto a él y a otros personajes, tuvo el protagonista antes de ocupar un asiento del camión.

Toda narración implica un acto memorialista que dota al discurso de una carga subjetiva porque ningún sujeto puede prescindir de su individualidad al momento de elaborar un discurso; al momento de comunicar por escrito, en el caso particular de la obra de arte literaria, las experiencias e incertidumbres que se desprenden del choque entre el ser individual y la colectividad fragmentaria que se presenta como realidad. Aunque lo subjetivo de la escritura artística es un hecho inminente, en el ejercicio narrativo siempre se aspira a cierta objetividad que tiene como fin hacer verosímil aquellas situaciones que se organizan o aglomeran bajo la forma de una trama. En *Violeta-Perú* la concreción del conflicto central se difumina, como hasta ahora se ha mostrado, por esos traguitos de tequila que toma el personaje; sin embargo, a pesar de lo alterado e increíble de su rememoración, en el protagonista hay cierto afán por encauzar su visión deformante de lo que no hace mucho le ocurrió, bajo una lógica que se va transformando conforme se agrega o suprime información a lo recordado. Así, entre memoria e invención se desenvuelve el discurso novelesco, por medio de una escritura que da la sensación de que tanto lo recordado como lo narrado se llevan a cabo en la inmediatez de la lectura. Al respecto, Renato Prada Oropeza, en su estudio citado anteriormente, alerta al lector sobre los vericuetos establecidos por la evocación deformante del personaje central:

Ahora bien, estos recuerdos no se dan, como se ha visto, puros en cuanto a tales, es decir en cuanto recuperación mental del pasado, sino que se presentan siempre mezclados, entretejidos dijimos, con fantasías del personaje. Por tanto, se nos muestran como elementos que tienen que ser tomados en cuenta por el lector con cierta cautela, o al menos sospecha, de no corresponder por completo a una objetividad que se pudiera reconstruir como datos de su vida pasada, sino como representaciones psicológicas entreveradas con

sus proyecciones y deseos que no se realizaron, y, por tanto, que son productos más bien de una ensoñación (2006: 76).

Una vez planteadas las principales repercusiones que la deformación de los recuerdos y la yuxtaposición de planos narrativos operan en los tejidos ficcional y estructural de la novela, es preciso acotar, aunque sea someramente, que existen ciertas marcas de autoconsciencia narrativa que aumentan la incertidumbre de los hechos representados e incluso explicitan el caos discursivo que se plantea a lo largo del texto. Casi al final de *Violeta-Perú* el narrador indica al protagonista que la confusión de los hechos ha llegado a tal grado que ni siquiera él mismo sabe cómo y a propósito de quién dio inicio su evocación, pero algunas cosas sí son claras: la imagen de Santos Gallardo cambia, al igual que su apelativo; ahora Patricia está embarazada, supuestamente del personaje central; y Santos y Patricia constituyen una pareja. El desorden del autobús, el estado etílico, el hiperpoblado espacio citadino, lo largo del trayecto y la inventiva del personaje parecen conjurarse en las páginas finales para poner en crisis hasta la instancia misma del discurso ficcional, pues como el narrador señala en una de las últimas interpelaciones al protagonista:

Te imaginas a Santos Nahual y a todos sus kalimanes cuidándole la panza a la Patricia, esperando alrededor el nacimiento del niño para enseñarlo a guerrear, a mirar retobado, a hundir la rodilla en los testículos, a convertirlo en rey de los diablos como la película esa del bebé de Rosamaría. Pero tú no lo vas a permitir porque le vas a vaciar la barriga a la Patricia en la primera oportunidad que tengas aunque tengas que matarlos a todos y aunque no sepas cómo vas a hacerlo porque todo está revuelto y ya ni siquiera recuerdas cómo empezó todo:.....
..... (1986: 96)

La sensación que persiste es de agobio tanto para el lector como para el protagonista, ya que éste, debido a la ebriedad manipula la evocación de sus vivencias, se ve acorralado por lo contradictorio, lo fantástico y lo vago de esa multiforme versión de su despido. Dicho acontecimiento, que es el origen de la narración, a veces implica un asesinato, a veces una huelga de obreros, a veces el asalto a un banco y otras tantas sólo un deambular por alguna calle de la Ciudad de México; revestimientos que dependen de la información que el personaje agrega o suprime en las distintas versiones del hecho que narra. Pero la frustración del despido es mayor por dos razones: el personaje nunca volverá a conducir el automóvil de don Cayetano, así como tampoco podrá recuperar la compañía de Patricia. Al igual que otros elementos del relato, las imágenes de ella y del ex-jefe, personajes que forman parte de la vida objetiva o sobria del protagonista, se deconstruyen en el movimiento oscilatorio de la evocación, consecuencia que influye en la identidad del personaje central, pues la historia de ese hombre borracho que va en un camión se diluye, paradójicamente, en esas repeticiones que la alteran hasta desfigurarla. De esta forma, el protagonista parece devorado por su propia historia dispersa en los fragmentos de la novela, debido a que la alternancia de los dos planos narrativos que aquí interesan hace tan confusos los acontecimientos que incluso él no cuenta con una imagen completa y coherente de sí mismo.

Como se ha mostrado, a lo largo del trayecto que recorre el *Violeta-Perú*, Luis Arturo Ramos se vale de múltiples voces y puntos de vista para ofrecer al lector una serie de acontecimientos que varían a fuerza de ser repetidos; polifonía y perspectivismo que se disimulan gracias a la yuxtaposición de un discurso emitido por el narrador y de otro por el personaje. La (con) fusión de planos narrativos, desarrollada durante toda la novela por medio de la conformación y deformación de los

recuerdos, funge como rasgo que hace de esta obra un ejercicio en el que la palabra destruye cualquier certeza, en el que el caos se presenta como punto de coerción y en el que se ofrece un muestrario gradual de cómo la realidad es maleable desde un estado alterado de conciencia. Sin embargo, y prescindiendo de ese estado alterado de conciencia, la caracterización del protagonista ofrece varios matices que, de alguna manera, también pueden influir en la desfiguración de los recuerdos: su machismo, su deseo de movilidad social, su sumisión ante los poderosos y su presunción ante los iguales. Todas estas características implican un deseo de cambio, mismo que se manifiesta en la serie de insatisfacciones a las que el personaje se refiere y que pretende remediar manipulando las formas en que recrea sus vivencias; de manera que la ebriedad, si bien exacerba la percepción de la realidad, no es el único motor que impulsa al personaje a modificar sus experiencias, ya que el protagonista se sabe un fracasado y tal vez por eso bebe al tiempo que imagina su propia historia en la que figura como héroe, como el Santos Gallardo al que se refiere el corrido.

Es probable que el autor haya concebido esta novela durante un recorrido en autobús; sin embargo, no resulta necesario tener dicha certeza para afirmar que la narración se lleva a cabo a bordo de un transporte público, pues sea en el momento de la escritura, es decir en el instante privilegiado de la creación que no aparece como parte del texto, o en el de la enunciación, realizada por el narrador y/o el protagonista, los hechos representados a través de la palabra se van aglomerando conforme el personaje avanza lentamente en alguna avenida de la capital. Por estas características en el contexto de emisión discursiva, la novela de Luis Arturo Ramos atrapa al lector ofreciéndole un ambiente narrativo cercano a sus experiencias cotidianas, pero en el que los sucesos se desenvuelven con la tensión de una novela policiaca, con la refe-

rencialidad de una novela histórica, con la confusión de una novela fantástica y con la ironía de una novela social. Así, un hecho anodino, como resulta tomar el camión, adquiere la compleja forma del relato fragmentario, revestimiento que se logra gracias al simulacro de inmediatez erigido por la evocación, por esos recuerdos del personaje central que apenas se están generando cuando ya han sido dichos.

Todos hemos abordado un autobús y durante el recorrido pensamos en nosotros mismos, en lo que somos o lo que queremos ser, en lo monótono de la existencia que a veces se aligera si nos asomamos a la ficción. Todos hemos estado aunque sea un poco ebrios y aunque sea un poco nos desinhibimos, nos atrevemos a decir lo que no se puede y a imaginar lo que sabemos nunca ocurrirá. Entonces todos hemos viajado en un *Violeta-Perú*, ese pintoresco camión citadino que nos lleva a donde necesitamos acudir, del mismo modo que todos hemos sido ese personaje que entra en conflicto con su entorno, que se siente derrotado, que se asfixia por el calor de la ciudad y de sus preocupaciones. Lejos de una ingenua identificación entre texto y lector, pues la disposición formal de la escritura no lo permitiría, se puede afirmar que *Violeta-Perú* de Luis Arturo Ramos es un texto que invita a la certeza, a la curiosidad de seguir leyendo una atropellada historia sin tratar de reconstruirla en cronología, que instaura al receptor en la “simplicidad” del placer que provoca la lectura de un relato en el que se reconoce fragmentado, en el que se da cuenta de que la realidad, vista desde los ojos de un artista, nunca corresponde a una sola versión de los hechos.

Bibliografía

GARCÍA DÍAZ, Teresa. “La mirada de los primeros años y los intersticios de la memoria” (estudio introductorio), Luis Arturo Ramos.

Cuentos (casi) completos. IVEC/Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, 2004, pp. 9-25.

PRADA OROPEZA, Renato. "Inicio de una odisea literaria: *Violeta-Perú* de Luis Arturo Ramos", *La Palabra y el Hombre*, Núm. 139 (jul-sept), pp. 67-79, UV, Xalapa, 2006.

RAMOS, Luis Arturo. *Violeta-Perú*. Leega Literaria, México, 1986.

MUROS REALES Y SIMBÓLICOS: *INTRAMUROS*

TERESA GARCÍA DÍAZ
Universidad Veracruzana

I

El verdadero dolor no tiene lágrimas; la verdadera alegría no tiene risa.

DESCARTES

La línea del horizonte es un lugar geométrico, porque se desplaza mientras nos desplazamos.

ANTONIO TABUCCHI

Horizonte y frontera. *Intramuros* contiene una serie de fronteras o muros reales y simbólicos que trascienden la vida de los personajes. Muchos de ellos viven fragmentados entre su presente en un lugar ajeno y la memoria de lo vivido en su tierra: viven en dos lugares y dos tiempos. Aunque se trasladan, no pueden romper con el pasado y permanecen escindidos entre el hoy y el ayer, además de vivir a la espera de un futuro que no será el deseado. Ninguno de los personajes centrales podrá traspasar sus muros interiores en la búsqueda del otro, ni logrará la realización personal. Sus muros imaginarios y reales impedirán sus éxitos individuales, el equilibrio en sus relaciones de pareja e incluso la maternidad será frustrante. Los exiliados añoran, como el mismo Luis Arturo Ramos dice en *La mujer que quiso ser*

Dios: “el retorno de un tiempo que parecía tan venturoso como lejano” (2000: 18) y un futuro que no llegará en el espacio al que fueron obligados a trasladarse.

Hay coherencia en esa serie de muros de contención que atrapa a los personajes, incluso en lo estético. El lenguaje y las descripciones, en algunas líneas, se acercan a la prosa poética, además de sostener el ritmo narrativo. Podría decirse que, desde la perspectiva del lector, el lenguaje también funciona como muro de detención de las acciones de los personajes, para impedirles llegar a donde hubieran deseado. En las descripciones todo se paraliza, es fácil perderse en el detalle e ignorar las entretelas de los conflictos internos de los personajes. El lenguaje fungirá como otro muro dentro de la trama. Incluso, el lector necesita penetrar en ese muro lingüístico, para aprehender en los resquicios las dolorosas tramas interiores de los personajes. En las diferentes perspectivas que me interesa destacar en la novela, el muro puede verse como una frontera que no deja ver el horizonte, o como un mecanismo descriptivo que pone en crisis la narratividad y es coherente con las vidas o con la actitud de los personajes ante los otros, como su circunstancia de vida.

Una de las problemáticas universales más preocupantes que tenemos en el tiempo actual son las fronteras o muros que se traspasan a través de las múltiples migraciones legales o mayormente ilegales. Se ha convertido en el día a día de miles y miles de personas en el mundo: con situaciones de vida inhumanas y de extrema vulnerabilidad para sobrevivir a los viajes clandestinos, a través de diferentes y peligrosísimas rutas, y en destinos casi siempre adversos por ajenos. El hambre, la necesidad o el intento de salvaguardar la vida empujan a miles de personas a arriesgar todo por estar del otro lado de su frontera, por traspasar esos límites territoriales que los encarcelan en una situación de riesgo vital o de imposibilidad de mejorar una situación de vida sumamente crítica.

Esta preocupación no podía quedar fuera del imaginario de un escritor como Luis Arturo Ramos, quien además de ser un escritor que vive cerca de la frontera en El Paso, Texas, y que está próximo a su conflicto, nunca se ha desvinculado del todo de Xalapa ni de la Universidad Veracruzana. Además cabe destacar, como puede verse en *La poética de la percepción y los intersticios de la memoria: Luis Arturo Ramos*, que ha dedicado un espacio importante en su proceso creativo a la crónica.

Las migraciones cada vez son más trascendentes en la situación social y económica de muchos países. Así pasan de ser problemáticas individuales a conflictos sociales nacionales, sin fecha de caducidad, pues en lugar de disminuir, se acrecientan. Los que emigran sueñan con un horizonte más amable que el que alcanzan a ver desde donde están. Van en busca de esa línea del horizonte que creen les mejorará la vida o, por lo menos, les permitirá huir de lo que los rodea.

Esa terrible realidad ha existido desde siempre, la migración se origina desde que la vida existe en el mundo. Como nos recuerda Chevalier en su *Diccionario de los símbolos*: “El término extranjero simboliza la situación del hombre. En efecto, Adán y Eva expulsados del Paraíso dejan su patria y tienen desde entonces estatuto de extranjero, de emigrado... El extranjero, en toda sociedad, es aquel cuyo amor está en otra parte” (491-492). Y por ello los emigrados no viven ni aquí ni allá, sino como enuncia Andrés Neuman: “La patria del extranjero es la frontera” (2005: 38); y es así como viven los personajes con un pie en cada lugar. En ese contexto elijo regresar a una novela como *Intramuros* (1982), que remite precisamente a una trama sostenida en los traslados de los diferentes personajes y en sus consecuencias.

La migración sustenta historias individuales y recurre a la Historia. Pues “la ficción es una antología de la realidad” (Neuman, 2005: 60), como escribe Neuman. La llegada de los exilia-

dos españoles a Veracruz es la historia que funciona como telón de fondo en la novela, pues acoge desde al español que viene a hacer la América (en 1915, creyendo que aún había tierra por descubrir); a los refugiados españoles que vienen a México huyendo del franquismo; y hasta a las dos mujeres que huyen de los estragos de la revolución en Tampico. Y todos arriban, durante diferentes tiempos, en barco al puerto de Veracruz.

Los encuentros y desencuentros de los recién llegados y los que los precedieron, o viven allí desde siempre, desencadenarán casi todos los acontecimientos que construirán la trama. El aquí y ahora, México, y el allá, antes o después en España, serán los asideros o las trampas en que los personajes se recargan o se atorán para enfrentar sus batallas vitales. La memoria de lo vivido y la pertenencia al lugar de origen no les permiten asimilar el presente y el espacio ajeno. Siguen siendo transterrados siempre. Viven añorando lo que no fue ni será y a quienes se quedaron allá, vivos o muertos, propios o ajenos. Quizá porque su horizonte se desplazó en un sentido inverso, se quedó atrás en ese pasado irrecuperable.

II

El estoico, como el cristiano, auscultaba su corazón, su propio corazón, para conocer aquellos deseos que escapan a toda razón humana, y aun a toda pasión divina. El hombre razona su pasión porque padece su razón; padece sus razones porque razona sus pasiones.

JOSÉ BERGAMÍN

Palabra y silencio: encuentros y desencuentros. Si en circunstancias normales de vida, el ser humano suele proyectar sus

expectativas vitales muy lejos de la realidad, qué podría esperarse de los sujetos que viven experiencias límite, cuando los sorprende “el punto exacto donde el filo del horizonte se había quebrado” (Ramos, 2009: 9). El emigrar trastoca el espíritu y el alma del transterrado. Cada individuo suele contenerse a través de los muros que edifican su vida, por las reglas impuestas o para intentar satisfacer los deseos de los otros, o bien se deja ir en sus horizontes irreales, en ocasiones perdiendo sus asideros reales; qué sucede cuando el sujeto está solo y enfrentado a un nuevo mundo. O cuando quizá ellos deciden, “más que decidir, dejar que las decisiones se vuelquen” (Neuman, 2005: 32), y que la vida los lleve o los deje donde y como están, pues como dice Nietzsche, “donde acaba la acción, empieza el drama”.

La desconfianza en los otros que el instinto de supervivencia desarrolla en el ser humano, en un contexto ajeno se agudiza y empuja al sujeto a la soledad. Gabriel Santibañez, que llega a Veracruz a hacer la América desconfía hasta de su sombra, pues teme le roben el “pequeño tesoro” que lleva para invertir en “Méjico”. Su prudencia no es suficiente; por cuidarse de los mexicanos, su paisano Laborde lo estafa y huye, le tocará enfrentar la vergüenza, la pérdida económica y la cárcel. El pícaro escapa, las víctimas permanecen.

Finisterre permanece atado a su pasado con Pastora, y aunque Goya, la vendedora de collares de caracoles, lo escoge, su relación no funciona. Hay un muro lingüístico, afectivo, que no les permite la comunicación. Probablemente porque como Ramos escribe, “es la desmemoria lo único que hace posible al amor” (1987: 51); y desafortunadamente “el olvido no cabe en este cuarto” (1987: 61) que comparte con Goya. Pareciera funcionar la relación, a pesar de que aparentemente ella fue violada por tres hombres y no ha resuelto ese trauma que evade imaginando y viviendo de manera vicaria a través de las historias que oye en las radionovelas. Mientras Finisterre

aparentemente está muy vinculado, por lo menos físicamente, con Goya, cuando se entera de que Pastora está viva se aleja de manera definitiva de Goya, aunque siguen viviendo juntos. Pero más tarde por carta Pastora lo rechaza.

Y es en esas vidas ficcionales donde podemos conocer algunos matices de la historia, porque como el mismo Ramos escribe “la historia debe más a los gestos que a las declaraciones” (1987: 80). Esteban Niño, aunque rechaza el matrimonio ridículo con la prima con síndrome de Down, termina viviendo con la secretaria de la escuela secundaria donde imparte clases y en donde ve reducida su gran carrera como historiador o cronista. Su relación como su oficio fue decidido por las circunstancias y él se dejó llevar.

Veracruz, *La ciudad de arena*, como fue titulada *Intramuros* en su edición española, es el *locus* de la novela. No sólo porque todos los personajes centrales arriban en barco a ese puerto, no sólo porque es el sitio que acoge a los exiliados españoles y a dos víctimas de la revolución que vienen de Tampico, sino además porque simbólicamente la ciudad se irá comiendo parte a parte la esencia y los sueños de los protagonistas. Tal como la arena va penetrando los espacios sin posibilidad de eliminarla del todo, y el aroma a mar impregna todo y a todos, el desencanto y la frustración se van adueñando de los personajes.

Una manera de conjurar la soledad y el vacío es buscar a alguien que haga compañía, pues como dice Marguerite Yourcenar, “Nada nos acerca a otros seres como el tener miedo juntos” (1998: 49). Las relaciones originadas en la soledad, los intereses económicos o las circunstancias sólo ahondan el vacío y la soledad. Casi de manera inconsciente el ser humano va en busca del otro que cree necesitar para sobrevivir en el mundo. La mayor parte de los personajes está encarcelada por su realidad frente al horizonte que les da la ilusión de lo que hubieran querido ser y vivir, o la memoria de lo que se

perdió en el camino vital. Si viajar es morir un poco, los exiliados y los migrantes dejan parte de su vida en la tierra que los expulsa. Los personajes sienten que su futuro está podrido como los dientes del polaco disfrazado de español. Y así puede ser que experimenten en sus relaciones, que “el amor es un castigo. Somos castigados por no haber podido quedarnos solos” (Yourcenar, 1995: 100); y en esa soledad en compañía, ni el erotismo los hace felices.

Luis Arturo Ramos es un autor que se ha distinguido por su exhaustiva preocupación por el lenguaje. Con la misma intensidad, las percepciones y la memoria envuelven todas sus tramas, los hechos conviven con los olores, las sensaciones, los sabores y el efecto de la mirada. El regodeo en la dicción, la trascendencia del lenguaje y los distintos vocabularios, el efecto de las palabras casi vuelve al discurso un personaje más, confirmando el hecho de que “Sólo por la palabra somos hombres y nos mantenemos unidos entre nosotros” (Aristóteles citado en Montaigne, 2007: 49), aunque en la vida de los personajes no resulte del todo así. Por ello no sorprende que a Teodora la envuelva el discurso de Gabriel, sus deseos de viajar quedan seducidos por la lista interminable de ciudades españolas, el horizonte de lo desconocido es lo que la atrae. A pesar de que a Gabriel le queda grande el disfraz de Roberto Laborde, su lenguaje la envuelve con todo y su torpeza discursiva, por el imán de lo desconocido. Y aunque peyorativamente le aconseja Laborde: “Hay que hablar, hablar, hablar... A las mujeres se les conquista por el oído y se les retiene por el culo. Hay que emplear la estrategia de la serpiente. Hipnosis. Adormécelas con la palabra. Abúrrelas, idiotízalas y luego cáeles encima” (2009: 50); Teodora más que sentirse conquistada, se deja ir en la decisión que otros y las circunstancias determinan. Tal vez por esa lista de ciudades que mal enlistada por Gabriel la atraía hacia horizontes desconocidos, y porque como Marguerite Your-

cenar escribe, “existe para nosotros algo más necesario que el ser felices, y es imaginarnos que la felicidad existe” (Yourcenar en Torres, 1998: 65), Teodora quiere pensar que en esos mundos desconocidos podría ser feliz. Aunque cuando conoció a Gabriel pensó que él era suficiente, pues creyó “que del fingimiento de la felicidad deriva la felicidad verdadera” (2009: 94).

Ese horizonte de lo desconocido que la seduce se patentiza con sus reacciones, muchos años después, con el sobrino del esposo, quien “estuvo seguro que de haber tenido aliento, hubiera podido llevarla al orgasmo con la recitación de 32 locativos seguidos” (2009: 54). Además de su vieja pasión por los mapas, los mapamundis y por los libros de geografía que leía como libros de viaje. Sin salir de Veracruz, Teodora se queda atrapada en “el rebuscamiento de casa de muñecas” (2009: 31), donde ella es “una tibia madona de parafina” (2009: 37). Y en la cual permanece acompañada del marido y de su hija adolescente con síndrome de Down, que irónicamente se llamará Felicidad, y que será vista como la princesa atrapada en la torre, la muñeca de dulce en lo alto del pastel, la muñeca de pasta, esa muñeca de hule y flexible llena de agua tibia. Teodora se queda resignada en esa casa de muñecas por lealtad, pues sabe que “la lealtad es el amor de los mediocres, de los cobardes; pero no se merecían otro. Ni ella ni él, estaban en paz entonces. En paz y agradecidos” (2009: 207).

Esteban Niño desde el nombre, y con la alusión a su caligrafía de niño se le disminuye, se ve como el niño que no creció y que deja que los otros decidan por él. Se va con Olga para huir del matrimonio con su prima Felicidad. En la escritura de su diario, además de patentizar su soledad, a través de una filosofía “macabra que postulaba al hombre como endeble juguete del destino” (2009: 90), probablemente es donde se deja ser o por lo menos se alcanza a ver en su real dimensión. Mientras, las cartas de Gabriel a su familia en España, ficcionan una realidad

inexistente con una vida exitosa y feliz, probablemente porque “uno miente casi siempre para sí mismo” (Yourcenar, 1994: 107). Aunque esas mentiras tienen consecuencias, le devolverán la juventud a Matilde Santibáñez, la receptora de las cartas, y harán que muchos años después Esteban Niño estudie historia y decida viajar a Veracruz.

Gabriel y Teodora no alcanzan a obtener ni siquiera la gratificación del placer sensual y sexual:

No la quería ni la deseaba. Los besos de él y las respuestas de ella se producían mecánicamente. Sin embargo se daba cuenta de que Teodora lo quería y que habían llegado a gustarle sus cariños torpes e infantiles; las manos que raspaban sin acariciar; los manotazos, roces violentos, la boca que se apropiaba de la de Teodora cada determinado tiempo como si fuera una labor que tuviera que cumplir (2009: 59-60).

Y más adelante, incluso la voz narrativa ironiza sobre su desamor: “Quien los viera así, hubiera podido jurar que se amaban” (2009: 64). Viviendo en el vacío afectivo, los dos, al igual que Finisterre y Esteban Niño, están derrotados ante la vida.

III

La costumbre es el más eficaz maestro en todas las cosas.

PLINIO

¿Pasarán o no pasarán? Pasarán o no pasarán era la gran interrogante de las víctimas de la guerra civil en España, e incluso con otros matices de los chilenos que arriban al puerto huyendo de la violencia de su país en la última parte de la novela. Finis-

terre, al entrar a la bodega que será su nada acogedor dormitorio mientras trabaje para el tío de Esteban Niño, ingenuamente piensa que “No había nada que temer. La luz, los hombrecillos flacos y amarrotados, la canción quebradiza de los pájaros, todo había quedado lejos, más allá de la muralla protectora, perdido en la selva de maderas podridas y olores fermentados. Estaba seguro, entre amigos y compatriotas, protegido por puertas y cerrojos y esta vez no pasarían” (2009: 15). Sin concientizar que ya pasaron a su interior, que viajó con ellos y trastocaron su vida de manera definitiva.

La frase “No pasarán” se invierte porque dejan que pasen los instauradores de las fronteras a todos lados, ellos pasan a través de las fronteras reales e imaginarias. Lamentablemente sí pasaron, y seguirán pasando esos grupos de poder que se imponen mediante la violencia, pues como atinadamente dice Neuman, “organiza el miedo y luego dispérsalo: eso es atmósfera” (2005: 103); y en *Intramuros* el miedo y la parálisis sombrea la vida de los personajes. Los represores no sólo pasan en la Historia, sino que además “pasan” a las vidas de los seres humanos como un reflejo especular de lo que pudo sucederle a muchos de los expulsados. La ficción de esa experiencia está encarnada en los personajes de *Intramuros*. Si en la realidad “las apariencias nos engañan con la verdad; o con la ilusión de la verdad, que es una verdad doblemente verdadera, porque se dobla ilusoriamente de mentira, como la imagen en el espejo que la refleja” (Bergamín, 1959: 100), qué podemos esperar de los mundos ficticios.

Los personajes no permean sus muros, no pueden derribar esos muros que instauran la realidad negativa para ellos. Y el discurso también detiene las acciones. Discursivamente, paralizan a los personajes, el lector es el gran privilegiado, él sí puede superar esas fronteras e interpretar los matices en que se encierran los personajes en muros simbólicos. Las palabras constituyen ese muro que los detiene, más que un tejido que

deja fluir las tramas vitales. Todos quedan atrapados intramuros, en los muros simbólicos, que ellos mismos edifican en su corazón y su espíritu. Las descripciones avanzan y los personajes dejan que la vida o las circunstancias decidan su transcurrir vital. El texto funciona como un muro para el desarrollo de la trama y no del discurso, porque fluye la lectura aunque pareciera que las vidas no avanzan.

El lector tiene una posición que le permite observar a través de ese muro y percatarse de que los personajes están detenidos en medio de esos muros que les parecieron infranqueables, sólo el lector puede pasar a través del discurso y conocer lo que sucede, sin ver su liberación. Y como escribe Ramos en *La mujer que quiso ser Dios*: “Qué mejor castigo para la mediocridad humana que la tediosa imaginación de ‘lo que pudo haber sido’. A como van las cosas, nadie merece más paraíso que el aburrimiento y mayor infierno que el que acabo de aludir.” (2005: 25). Los personajes de *Intramuros* están muertos literalmente o muertos por dentro en el hubiera que no existe ni existió.

Aunque Gabriel Santibáñez eligió México para evitar el aislamiento de isla que le significaría Cuba, al igual que los otros personajes, se perdió en su aislamiento propio a pesar de todas las esperanzas e ilusiones con que eligió destino en América, “ese inmenso reloj de arena” (2009: 21) y llegó a Veracruz, pues creía que “El futuro y el pasado amarrados por la cola centroamericana en medio del océano. México era el puente. El eje en el que todo giraba” (2009: 21) y que allí sería feliz.

Santibáñez, Finisterre y Esteban Niño construyen sus propias islas en las que nadie puede penetrar para acunarlos o protegerlos, con ese intenso olor a mar que inunda toda la novela y que en momentos los ahoga. De ese mar que hace sentir la presencia de la angustia en el estómago como las olas. De ese mar que parecía más vital que los personajes: “Del otro lado estaba el mar, subiendo y bajando en una respiración

lenta y continua. Un cuerpo azul y lejano: vivo” (2009: 48). Y al que ellos miran desde la orilla, al igual que a sus propias vidas porque sabían que pensar era recordar y tratar de no pensar era pensar. Mejor no piensan ni deciden y se dejan llevar por la calidez, frialdad, suavidad o dureza de las olas lingüísticas de Luis Arturo Ramos.

Bibliografía

- BERGAMIN, José. *Fronteras infernales de la poesía*. Taurus, Madrid, 1959.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona, 1986.
- MONTAIGNE, Michel de. *Los ensayos*. El acantilado, Barcelona, 2007.
- NEUMAN, Andrés. *El equilibrista*. El acantilado, Barcelona, 2005.
- RAMOS, Luis Arturo. *Intramuros*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2009.
- . *La mujer que quiso ser Dios*. Ediciones Castillo, Monterrey, 2000.
- . *Éste era un gato*. Narrativa, Grijalbo, México, 1988.
- TORRES MARIÑO, Vicente. Selección y prólogo. *El mundo según Marguerite Yourcenar*. Icono, Bogotá, 1998.
- YOURCENAR, Marguerite. *Alexis o el tratado del inútil combate*. Alfagura, Madrid, 1998.
- . *Fuegos*. Alfaguara, Madrid, 1995.
- . *El tiro de gracia*. Alfaguara, Madrid, 1994.

DE LA ESCRITURA COMO INMERSIÓN
EN LA OPACIDAD PEGAJOSA
DE LA CONDICIÓN HUMANA:
ÉSTE ERA UN GATO...

VÍCTOR HUGO VÁSQUEZ RENTERÍA

para Mario Muñoz, amigo y maestro

El escritor sabe que su vida está en el lenguaje, que su felicidad o su desdicha dependen de él. He sido un amante de la palabra, he sido su siervo, un explorador sobre su cuerpo, un topo que cava en su subsuelo; soy también su inquisidor; su abogado, su verdugo. Soy el ángel de la guarda y la aviesa serpiente, la manzana, el árbol y el demonio.

SERGIO PITOL

Todas las cosas por él fueron hechas; y sin él nada de lo que es hecho, fue hecho. En él estaba la vida y la vida era la luz de los hombres.

SAN JUAN 1:3 AL 4

Elogio de la escritura

De entre las fórmulas y recetas que tanto críticos como creadores han ponderado al dar cuenta de las condiciones que determinan la buena calidad —o incluso el éxito— de la ficción, me

interesa destacar, sin el pudor que esto ameritaría, uno de los ingredientes obvios, indispensables: las palabras. Así como el proceso alquímico, esa particular manera de utilizarlas, que las vuelve estéticas.

Selección y combinación, sintetiza Poe. En tanto que Raymond Carver lo define como "... una manera única y exacta de mirar las cosas, y encontrar el contexto apropiado para expresar esa manera de ver..." (1995: 37-38). Mientras que a Vargas Llosa le place denominarlo "la riqueza de la prosa" (2002: 82). A este respecto, Milán Kundera hace una precisión que ensancha el sentido de lo anterior: "la riqueza del vocabulario en sí no representa valor alguno. La extensión del vocabulario depende de la intención estética que organiza la obra" (1998: 118).

Sirvan las especulaciones anteriores para introducir el siguiente elogio a la escritura.

Pero ¿qué puedo elogiar de la escritura de algún autor? Pues el efecto que su particular manera de acomodar las palabras —en ese texto que me encuentro leyendo— me produce. Y aquél —el efecto— puede traducirse lo mismo en asombro que en reflexión, en reconocimiento o envidia (esto está tan bien escrito, decía Borges, que debí haberlo escrito yo); puede ir del gusto (¿la experiencia estética?) a la conciencia de estar frente a una lección práctica de técnica. Abundo. Me impacta: cuando no sólo hay música en cada vocablo (la sinfonía o el rockcito que me dejan escuchar) sino diversos sentidos a develar, los cuales al combinarse con un particular momento de la anécdota ganan peso tanto para lo contado como para la armazón del texto, lo que fecunda la amplia parcela que denomino *gusto*.

De lo anterior se derivan las siguientes creencias.

Creo que sería fácil —aunque también justo—, creo que sería irresponsable —aunque también una de las posibilidades de la exégesis— acomodarle cuatro o cinco adjetivos a la prosa de *Éste era un gato...* (Grijalbo, México, 1988) de Luis Arturo

Ramos (Minatitlán, Ver., 1947): “Depurada”, “Espléndida”, “Intensa”, “Ceñida”... a fin de testimoniar el agradecimiento, tributar el homenaje –durante y después de la lectura– a la novela de marras. Creo que sería deshonesto –aunque también prudente– no afirmar cuánto me gusta este libro por –entre otras razones– *cómo* está escrito.

Y, ¿cómo está escrito?

Ejemplificar con la prédica

Aprehenden el narrador –Alberto Bolaño– así como las distintas voces en que se multiplica –con sus correspondientes y heterogéneos registros–, los instantes, las varias fases de un mismo momento; no es que se detengan –veristas, decimonónicos– narrando hasta el más mínimo detalle de tal o cual circunstancia, no; aprehenden los hábitos que en un centímetro cúbico de historia emanan de un vaivén que yuxtapone objetos, ideas, cuerpos, tiempo o memoria.

A propósito de lo expuesto, comenté, en mi reseña a la primera edición de *Éste era un gato...* que el pasado determinaba las acciones por venir, si bien no había centro ni extremos “sino un fluir constante de otra historia (la misma) a partir de la cual se encontraban diferentes voces, ángulos, hechos significativos que no trascendían a los primeros ni eran trascendidos por éstos: se complementaban una y otra vez, las que fueran necesarias para poder contar la misma (siempre otra) historia” (1989: 61).

Esto, todo esto, en la vida, en la vida de esta ficción, ocurre simultáneamente. En la escritura, lo sabemos, no acontece del mismo modo.

Y, sin embargo, fluye.

Como en esas imágenes que ahora cierto tipo de tecnología (*fantasma*, le dicen) aplicada al *soccer* permite identificar

los distintos componentes que integran una acción en un momento específico dentro de la cancha: lo mismo la franqueza de una bravía pero limpia barrida a fin de despojar del balón al contrincante para emprender el letal contragolpe, que el descarado histrionismo de un clavado de factura olímpica con el cual el atacante clama –gesto desfigurando el rostro, whitmanianas hojas de hierba levantándose, gotas de sudor suspendidas en el aire, brazos abiertos implorando al cielo– la pena máxima que tribute el reconocimiento a su *performance*.

Para volver asequible lo citado, el narrador acude, primero, a la manipulación del tiempo.

Lo detiene.

Luego, se refiere a la multiplicidad de eventos que en unas cuantas milésimas ocurren, confluyen: emociones, actos, el germen de una reflexión, el asalto de la memoria.

Después, se apoya en dos baluartes: la prosopopeya, el símil.

A causa de la prosopopeya cada acto se humaniza, remite al hombre, a la mujer: violencia y conocimiento (“la convulsión del arma lo sorprende, lo desconcierta un poco y por ello sabe que ha hecho un buen disparo”), violencia y carnalidad (“Reclina la cara en la culata, lentamente, igual que si la acomodara en el muslo de la mujer con quien ha hecho el amor”), violencia y cotidianidad (“La existencia dispara a matar desde que uno nace”).

Por lo que toca al símil no sólo permite conocer otro significado, es también una posibilidad de moldear al personaje, al objeto, a la acción; indagar en la psicología de aquél, o en la naturaleza y el sentido de lo que le rodea. El narrador define, recrea, la realidad a partir de imágenes que más que nombrar al evento, sugieren lo que produce: “Desde que el aroma de su sexo verdadero marcó la cruz de su tesoro, los ayes famélicos de los machos desgarraron la oscuridad de la azotea con su descarado reclamo pasional” (1988: 49), señala Bolaño luego de que Macrina, la sirvienta, concluye que el gato de la casa es gata.

O bien “luego la imaginábamos viajar por el vacío enorme de nuestras cavidades corporales. Vi al humo impregnar con una neblina densa y aromática la hueca caja de mi persona; detenerse ahí, anubarrarse por dentro, con la suave oportunidad de un buen consejo.” (1988: 168), relata Bolaño –recordando a las *words of wisdom* de la *mother Mary* de “Let it Be”– luego del consabido jalón al *toque* que rola entre sus cofrades.

Could You, Please, Repeat that to Me?

Pasan también lista de presente en la novela, una rica variedad de anáforas: reiteración de números, nombres, perspectivas de las mismas ideas sólo que de encubierta identidad, revestidas por otra sintaxis, si bien el significado remite una vez más al origen.

Destaca, quiero insistir, la cuidadosa selección –o por lo menos acertada, o por lo menos eficaz– para combinar ambientes, voces, ánimos, temporalidades; destaca cómo el narrador los vuelve una realidad tangible, hace que restallen en los sentidos del lector: vidas plenas de oquedades, hastíos, que lo mismo hacen transitar su registro de la más elevada poesía, a la sencilla y funcional –además de eufónica– leperada, que es, por supuesto, otra de las manifestaciones del lirismo, contribuyendo así a colorear espacios, distinguirlos; configurar caracteres, tensar la anécdota.

Así, *Éste era un gato...* se puede asociar con lo que Barthes denomina un nuevo humanismo, pues alcanza “una reconciliación del verbo del escritor y del verbo de los hombres”, esto debido a que “su libertad poética se coloca dentro de una condición verbal cuyos límites serían los de la sociedad y no los de una convención o de un público” (1999: 84).

Componerlas en el aire porque –sin jactancia– se es poeta

Me gusta *Éste era un gato...* porque como algunos otros libros que también me gustan –pienso en *¡Absalón, Absalón!* de William Faulkner, en *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo, en *Historia abreviada de la literatura portátil* de Enrique Vila-Matas– ofrece claves de lectura de sí misma. Y en el caso particular de esta novela de Ramos es posible hallar elementos para la exégesis, más que del tema de la escritura en *Éste era un gato* en general, de algunos de sus recursos de construcción en particular.

Apunta Alberto Bolaño, su demiurgo narrador: “Las primeras reticencias de Zamora resultaron vencidas por el colorido (‘Pero es que el viejito es un poeta’, dijo después ya recuperado del asco que su desnudez le había metido en la boca del estómago) recuento de sus impresiones: plazas, arreboles, árboles que respiran el aire salado de la mañana, el vuelo intempestivo de las palomas” (1988: 78).

Pero la de Copeland no es la única poesía que permea la novela, las distintas voces que convergen en el libro también acuden a ella. Ya Barthes en su ensayo “¿Existe la escritura poética?” ha cuestionado, con matices, tal posibilidad. Y luego de una detallada explicación señala que “difícilmente puede hablarse de escritura poética, pues se trata de un lenguaje cuya violenta autonomía destruye todo alcance ético”. Y agrega: “El lenguaje clásico es portador de euforia porque es un lenguaje inmediatamente social” en oposición a la “palabra poética (que) es así un objeto inesperado, caja de Pandora de la que salen todas las categorías del lenguaje; es producido y consumido con particular curiosidad, especie de gula sagrada. Esta hambre de la palabra, común a toda la poesía moderna, hace de la palabra poética una palabra terrible e inhumana” y más adelante señala: “este discurso erguido es un discurso lleno de terror, es

decir que pone en unión, no con los otros hombres, sino con las imágenes más inhumanas de la Naturaleza; el cielo, el infierno, lo sagrado, la infancia, la locura...” (1999: 54-55). Así, para Barthes lo poético, más que no existir, atenta contra la palabra en tanto razón, entendimiento entre los seres humanos, pues devela ya lo oscuro, lo doloroso, inconfesable, ya lo inasequible.

De todo lo anterior dan cuenta buena parte de las palabras en *Éste era un gato...*, haciendo evidente tanto la habilidad para bucear en el pestilente lado oscuro de la conciencia, como la deuda con la tradición literaria así como el correspondiente pago por el derecho de piso. Declara Ramos: “mi generación, como la de todos, fue primero espectadora y lectora antes que escritora” (2009: párrafo 7). Algo a lo que Sergio Pitó se ha referido con estas palabras: “Las lecturas iniciales son decisivas para el destino de un futuro escritor. Y él años más tarde descubrirá la importancia que tuvieron esas horas en que debió prescindir de mil festejos para quedarse a solas con *Ana Karenina*, *La cartuja de Parma*, *Madame Bovary*, *Grandes esperanzas*, hasta llegar a *Ulises*, *¡Absalón, Absalón!*, *Al faro*, *Gran Sertón*, *Veredas*, *Pedro Páramo*, donde uno se da más o menos de alta”. Pues, agrega: “Cuando no se da el encuentro con el gran idioma la literatura se ensombrece” (2006: 22).

No sólo odiosas, también significativas

Vuelvo a los símiles. Ya Bolaño –antes que a la poesía– ha identificado la manera de contar de Guerrero, uno de los periodistas de *La Opinión*, al señalar: “Miguel Ángel y yo sabemos que Guerrero es muy dado a las comparaciones, propensión que yo derivó de su sensibilidad fotográfica. ‘Veó el mundo en imágenes’, dice con voz de comercial” (1988: 77). Como he señalado anteriormente, buena parte de las 301 cuartillas de la primera

edición de *Éste era un gato...* está curtida por dicho recurso, el narrador, los narradores, prodigan aquéllas a párrafos llenos.

Las comparaciones permiten regresar lo mismo al mar que a la infancia, a la amante joven o a la necesidad de probar que se es fuerte; no se queda *Éste era un gato...* en el regodeo del lenguaje, no apuesta por la eufonía sin sustancia o la frase impresionista, pone sus recursos al servicio de la profundidad, de seguir (des)tejiendo la historia, las historias.

Comparar también contribuye a caracterizar, pues al referir con una o varias imágenes a qué se asemeja aquello que hacen Marissa Kuri, Ernesto Herrador, Minino, Tirana, se brindan elementos ya de la psicología de estos personajes u otros, ya de las razones que los impelen o los vicios que los rinden.

Se apuntalan también con la fecundidad de símiles, espacios que se vuelven irrespirables, ambientes que se tornan epifánicos, temporalidades que se distienden o develan su efímera condición. Establecer parangones en *Éste era un gato...* no es un mero artilingio de la técnica, sí, una manera de ilustrar, como señala Barthes, que “la escritura no está al servicio de un pensamiento, como un decorado realista logrado, yuxtapuesto a la pintura de una clase social”, sino que “representa verdaderamente la inmersión del escritor en la opacidad pegajosa de la condición que describe” (1999: 83).

Ir ahí: donde está el detalle

Algo más. A la poesía, a la comparación, a la repetición, se aúna la necesidad de aprehender el detalle: “Guerrero insiste en detener el momento en que el viejo vio las fotografías. Es natural, la historia debe más a los gestos que a las declaraciones. Frente a nosotros Guerrero busca, y a veces encuentra, la palabra exacta que le permita describirnos lo que presencié.” (1988: 80). Es así

que la proxémica se vuelve otra línea de lectura acerca del proceso de construcción de la novela, así como un elemento de configuración de la misma, pues Bolaño, por ejemplo, desde el inicio mismo de la historia, luego del “oprime el gatillo”, describe la trayectoria de la bala, el estado del tiempo, la manera en cómo lo resiente el cuerpo del entonces joven Copeland, la reflexión sobre la ciudad, sobre la manera de mirar...

Por ello, especulo: Bolaño reflexiona (in)conscientemente sobre las particularidades de su arquitectura narrativa. Y ya que me refiero a ésta: es gracias al detalle, a los detalles, que destaca la armazón del texto, pues por imperio de la ficción un evento del presente de la novela afecta una acción del pasado remoto que –a su vez– incide en la conducta del personaje en un pasado más bien inmediato. Dicho trastocar, en ocasiones, convoca imágenes de antaño a partir de una pregunta planteada en el presente. Si en *Manhattan Transfer* de Dos Passos, el narrador disocia, recombina tiempos, vidas, lugares, en *Éste era un gato...*, Bolaño nos devela los resortes que articulan –de esa manera– la trama, a partir de dos necesidades.

Una. La de Roger Copeland personaje que (con)funde las temporalidades no por imperio de la locura o la senilidad, como señalan otros lectores o incluso algunos personajes, sino –vuelvo a especular– por un acto volitivo, por esa necesidad de comenzar a hallar la justificación, primero de su regreso –al parecer accidental– a Veracruz; luego, de su decisión de quedarse y, después, de su propia existencia.

Otra. La del propio Bolaño, quien para referirse al proceso de verter las distintas variantes de la historia que cuenta usa *reconstruyo, imagino, anudo, destejo, interpreto, repito, acomodo...* para justificar sus diversas versiones (*quieres que te lo cuente otra vez*) en torno del mismo hecho. Todo lo anterior obedece, confiesa Bolaño, a un *telos*: “Mi única vía de escape es la historia; por eso vuelvo a ella y la repito y la acomodo en un

intento por descubrir la salida.” (1988: 299). Aquí, a diferencia del aserto macbethiano, la vida no es una historia contada por un idiota, sino por un mundano demiurgo presa de sus veleidades. Aquí el principio no es el Verbo, esa segunda persona de la trinidad. Es, eso sí, un hijo carente de padre, de subvertida espiritualidad, que a diferencia de aquel en quien estaba la vida –la luz de los hombres– y del cual se declara, en el Nuevo testamento, en el libro de San Juan, que “Todas las cosas por él fueron hechas; y sin él nada de lo que es hecho, fue hecho”, es sombra, presencia oculta, el manipulador de un mundo ya configurado. Es decir, una especie de oscuro hermano gemelo.

**Solamente una cosa no hay, y eso es La Forma;
existen, eso sí, las formas.**

De la misma manera como Carver, Vargas Llosa, Kundera, Poe y Pitol no indican cómo arman un texto, sus textos (por más que el autor de “El cuervo” nos mienta, eso sí, deliciosamente, en su “Filosofía de la composición”), Luis Arturo Ramos tampoco devela la esencia de su alquimia narrativa.

Los autores no explican cómo dan cohesión a un volumen, lo sugieren. Lo nombran. A propósito del crisol de recursos que denomino proceso alquímico, Sergio Pitol apunta: “Era el instinto quien determinaría la forma. Aún ahora, en este momento me debato con ese emisario de la Realidad que es la forma. Uno, de eso soy consciente, no busca la forma, sino que se abre a ella, la espera, la acepta, la combate. Y entonces, siempre es la forma la que vence. Cuando no es así el texto tiene algo de podrido” (2006: p. 45).

Corrupción a la que Marguerite Duras denuncia señalando que los libros no son libres. “Se ve a través de la escritura: están fabricados, están organizados, conformes” (1996:

36). Así, se queja la autora de *El amante*, el escritor se vuelve su propio policía. Y agrega “Entiendo, por tal, la búsqueda de la forma correcta, es decir de la forma más habitual, la más clara y la más inofensiva” (1996: 36). Algo en lo que Jorge Volpi abunda, en jocoso y demencial ensayo, al señalar que los verdaderos responsables de la muerte de la novela fueron aquellos autores “obsesionados con repetir modelos probados y con simular los efectos de los medios audiovisuales —especialmente de la televisión y de la música pop— [...] Como ya había ocurrido en otros momentos de decadencia, la ficción dejó de acercarse oblicuamente a la realidad, y se limitó a regodearse en sí misma con el único fin de entretener” (2007: 184). Lo dijeron antes otros, Duras, entre ellos, quien agrega: “Sigue habiendo generaciones muertas que hacen libros pudibundos. Incluso jóvenes: libros encantadores sin poso alguno, sin noche. Sin silencio. [...] Libros de un día, de entretenimiento, de viaje” (1996: 36). Concluye la autora de *El Vicecónsul* clamando por “libros que se incrusten en el pensamiento y que hablen del duelo profundo de toda vida” (1996: 36).

Y *Éste era un gato...* es de éstos.

Por ello Enrique Serna reconoce al evaluar parte de la obra del autor, entre otros volúmenes la novela de que me ocupo, que “ya es un punto de referencia obligado para aquilatar en su justo valor la narrativa mexicana de hoy” (1996: 199).

Por su parte, Luis Arturo Ramos responde, a pregunta expresa de Lucía Deblock, “¿Cómo eliges el punto de vista narrativo, las ideas llegan con su propia determinación narrativa? ¿Puedes ejemplificar con *Éste era un gato...*?”

Hay historias que ganan siendo narradas en primera persona; otras se ven mejor si son narradas en tercera persona. Pero en ambos casos siempre me resulta necesario encontrar el tono de esa voz que narra en una u otra persona. Entiendo el tono como la

emoción o estado de ánimo de la voz que narra. Cuando descubro que esa historia en particular amerita un tono de voz sosegado o alterado o atemorizado o rememorativo o etcétera, siento que ya he dado un gran paso en la construcción de mi historia. En el caso de *Éste era un gato...*, el narrador en primera persona relata a veces desde la angustia de la espera, en otras, desde la reconstrucción de los hechos. Es obvio que para encontrar el tono adecuado, sobre todo de la voz en primera persona, hay que tener muy claro el o los motivos que esa voz tiene para contar esa historia (2009: párrafo 20).

Y ya que el autor menciona a la primera persona, justo es dedicarle unas palabras al uso del monólogo en *Éste era un gato...* Así como la yuxtaposición de versiones construye los cimientos sobre los que se asienta la novela, ¿qué o quién va colocando muros, poblando espacios, entonando sosiegos o alteraciones, es decir otorgándole densidad a las vidas de que da cuenta?

El flujo de conciencia.

Ese “Rango total de conocimiento y respuesta emotiva-mental de un individuo, desde el nivel más bajo (pre-lenguaje), hasta el nivel más alto (plenamente articulado de pensamiento racional)” (1982: 9), según lo ha señalado Erwin R. Steinberg.

Es a este último nivel al que se aplican los narradores de *Éste era un gato...* El cual, siguiendo a Steinberg, es un aspecto característico de la ficción del siglo XX: el giro del interior para transmitir el fluir de la experiencia mental (fluir de la conciencia). Su época, continúa Steinberg, es la de los grandes maestros, constructores y creadores del mundo: Yeats y Joyce, Proust y Mann, Henry James y Faulkner en sus principios. Si bien dicho recurso buena parte del tiempo se identifica con “elementos variados inconexos e ilógicos [que] deben encontrar la expresión en un fluir de palabras, imágenes e ideas similares al fluir desorganizado de la mente” (1982: 10),

también existen el fluir de inteligencia consciente y ordenado, así como el fluir de recuerdos rememorados por asociación, que son las técnicas en las cuales *Éste era un gato...* funda buena parte de su riqueza y hondura.

La más grotesca –y a destiempo– de las ternuras

Vuelvo a Carver. Habla del atisbo, luego de que éste cobra vida, se vuelve revelador y –si los hados son propicios– “podrá tener consecuencias y significado de más largo alcance” (1995: 48). Habla, el autor norteamericano, claro, del cuentista, pero lo expresado aplica para el escritor en general, para el caso que nos ocupa en particular. Continúa Carver, señala que el autor debe investir el atisbo con todas sus capacidades:

Y esto se hace mediante el uso de un lenguaje claro y específico, un lenguaje usado para darle vida a los detalles [...] Porque para que los detalles sean concretos y transmitan significado, el lenguaje tiene que ser exacto y usado con precisión. Las palabras podrán ser tan precisas que suenen opacas, pero de todas maneras significan; si se las usa con cuidado pueden producir todas las notas (1995: 48-49).

Ramos da así seguimiento a lo que parece ser una declaración –velada o no– de principios de la composición narrativa de *Éste era un gato...*, pues al dar cuenta del cómo y el porqué del discurso y registro de los personajes, se vale de una sutil variante de la metaescritura, pues Bolaño, su narrador, ficcionaliza ciertas etapas de la configuración de un universo narrativo. La reflexión acerca de dichas estrategias acude lo mismo al mar, al sexo o a la guerra, para hacernos todo más hermoso y asequible o bien terrible e inevitable. En todo caso, nos acerca dolorosa-

mente ya a la belleza ya a la miseria, nos rescata del extravío o nos condena al ostracismo.

Las historias y la Historia se entreveran: en un flanco, intimistas batallas por anular o preservar la soledad, conquistar o salvaguardar la honra familiar, enfrentar la locura, no morirse –al menos no tan pronto– de pesares añejos; en el otro flanco: la invasión norteamericana de 1914, la Guerra Cristera o un fascismo *revisited*. Del entrecruce de estos eventos –ya personales, ya sociales– se trazarán los senderos a (des)andar una, varias veces, lo que volverá, si no nueva, sí distinta, la historia que se nos cuente otra vez.

De este modo, a partir de la devastadora lucidez del flujo de conciencia, de los símiles y las anáforas, la yuxtaposición de tiempos, espacios, voces..., las hondas revelaciones del registro poético, *Éste era un gato...* de Luis Arturo Ramos cala en mi gusto –además de por lo atractivo de la historia, la profundidad de los conflictos de los bien caracterizados personajes, la eficaz armazón de la novela– a causa del placer que sus palabras me han hecho experimentar: ya si fue a través del portento de las imágenes, de la atroz concupiscencia, del mezquino furor humano o de la más grotesca –y a destiempo– de las ternuras.

Bibliografía

- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI, México, 1999.
- CARVER, Raymond. “Escribir”, *La vida de mi padre. Cinco ensayos y una meditación*. Norma, Bogotá, 1995.
- DEBLOCK, Lucía. “Entrevista con Luis Arturo Ramos”, en *Los elementos del reino* en <http://loselementosdelreino.blogspot.com/2007/11/luca-deblock-enrevista-con-luis-arturo.html>, consultado el 20 de abril de 2009.

- DOS PASSOS, John. *Manhattan Transfer*. Mariner Books, New York, 2000.
- DURAS, Marguerite. “Escribir”, *Escribir*. Tusquets, México, 1996.
- KUNDERA, Milan. “Cuarta parte. Una frase”, *Los testamentos traicionados*. Tusquets, Barcelona, 1998.
- PITOL, Sergio. *El mago de Viena*. FCE, Bogotá, 2006.
- POE, Edgar Allan. “Philosophy of Composition”, *Bartleby.com* <http://www.bartleby.com/109/11.html> consultado el 20 de abril de 2009.
- RAMOS, Luis Arturo. *Éste era un gato...* Narrativa, Grijalbo, México, 1988.
- SERNA, Enrique. “Las almas muertas de Luis Arturo Ramos”, *Las caricaturas me hacen llorar*. Joaquín Mortiz, México, 1996.
- STEINBERG, Erwin R.. *La técnica del fluir de conciencia en la novela moderna*. Noema, México, 1982.
- VARGAS LLOSA, Mario. “La literatura y la vida”, *La verdad de las mentiras*. Punto de lectura, Madrid, 2002.
- VÁSQUEZ RENTERÍA, Víctor Hugo. “Del destino nadie escapa (*Éste era un gato...* de Luis Arturo Ramos)”, *Graffiti*. Núm. 2 (jul-ago), Xalapa, 1989.
- VOLPI, Jorge. “Réquiem por la novela”, *La novela según los novelistas*. Cristina Rivera Garza (coord.), Conaculta/FCE, México, 2007.

ÍNDICE

Prólogo

Teresa García Díaz
y Víctor Manuel Osorno Maldonado..... 7

I

Esbozos para un maestro universal

José Homero..... 31

¿Quieres que te lo cuente otra vez?: espacio ensayístico en *Melomanías: la ritualización del universo*

María Esther Castillo..... 39

La puesta en escena de la subjetividad en *Crónicas* desde el país vecino

Leticia Mora Perdomo y Ángel José Fernández 55

Blanca-Pluma: un diálogo con el lector

José Luis Martínez Suárez..... 73

La otra cuentística de Ramos. Invocación y evocación de la infancia

Daniel Orizaga Doguim 91

II

Los viejos asesinos del tiempo (Y otros lugares) <i>Alfredo Pavón</i>	103
Luis Arturo Ramos: la escritura de un tiempo inesperado <i>Raquel Velasco</i>	145
Lo fantástico confabulado o el recuerdo momentáneo <i>Guadalupe Flores</i>	163
Relatos de Luis Arturo Ramos <i>Vicente Francisco Torres</i>	183
<i>La señora de la fuente</i> : parábola de las identidades contemporáneas <i>Ana Lúcia Trevisan</i>	195
Luis Arturo Ramos y la parábola finisecular <i>Russell Cluff</i>	205
La obra temprana de Luis Arturo Ramos y la tribu de Cortázar <i>Raymond L. Williams</i>	217

III

De cómo <i>Ricochet</i> influyó en <i>De rebote</i> <i>Federico Patán</i>	235
La brújula irónica: giros sapienciales en <i>Ricochet</i> o los derechos de autor <i>Antonio Gómez L-Quiñones</i>	249

<i>Animal quarens: construyendo a Blanca Armenta Quintano, deconstruyendo la fe</i> <i>Magali Velasco</i>	267
El cinismo con atributos <i>Antonio Moreno Montero</i>	289
Experiencia y evocación, memoria y distorsión: a propósito de los planos narrativos en <i>Violeta-Perú</i> <i>Víctor Manuel Osorno Maldonado</i>	309
Muros reales y simbólicos: <i>Intramuros</i> <i>Teresa García Díaz</i>	325
De la escritura como inmersión en la opacidad pegajosa de la condición humana: <i>Éste era un gato...</i> <i>Víctor Hugo Vásquez Rentería</i>	337

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Raúl Arias Lovillo,

La poética de la percepción y los intersticios de la memoria:

Luis Arturo Ramos,

de Teresa García Díaz (coordinadora),

se terminó de imprimir en abril de 2012,

en Master Copy S. A. de C. V., av. Coyoacán núm. 1450, col. Del Valle,
deleg. Benito Juárez, CP 03220, México, D. F., tel. 55242383.

La edición, impresa en papel cultural de 75 g,
consta de 500 ejemplares más sobrantes para reposición.

En su composición se usaron tipos Century Schoolbook
de 8/10, 9/12, 10/14 y 12 puntos.

Formación: Aída Pozos Villanueva.

Edición: Omar Valdés Benítez, Agustín del Moral Tejada
y Víctor Manuel Osorno Maldonado.